

СОВЕТСКИЙ

9

Экран

• Ереван:
вырастут деревья
дружбы

• Станислав Лем
включается
в дискуссию
о фантастике



Советский Экран

№ 9 май 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:



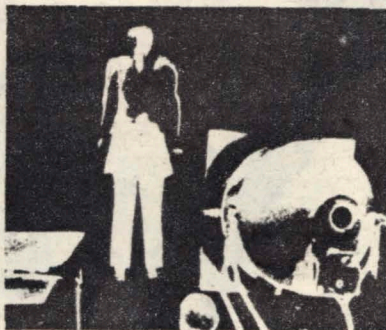
Долгое путешествие
Арменака и Габуша.
Режиссер Дмитрий Кесаян
представляет
фильм «Солдат и слон».
Стр. 14—15

Два разных мира
сошлись на одной съемочной
площадке —
«Мосфильм»
и «Про Дис фильм» (Цюрих)
снимают
«Бархатный сезон».
Стр. 10—11



Остановка после «Большой
прогулки». Усталое лицо и
старые маски
Луи де Фюнеса.
Стр. 18—19

«Супер» — значит лучший.
Очерк о профессии
«супертехника».
Стр. 20



На первой странице обложки — актриса
Наталья Гундарева (читайте о ней на стр. 6—8).
Фото Валерия Плотинова

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.

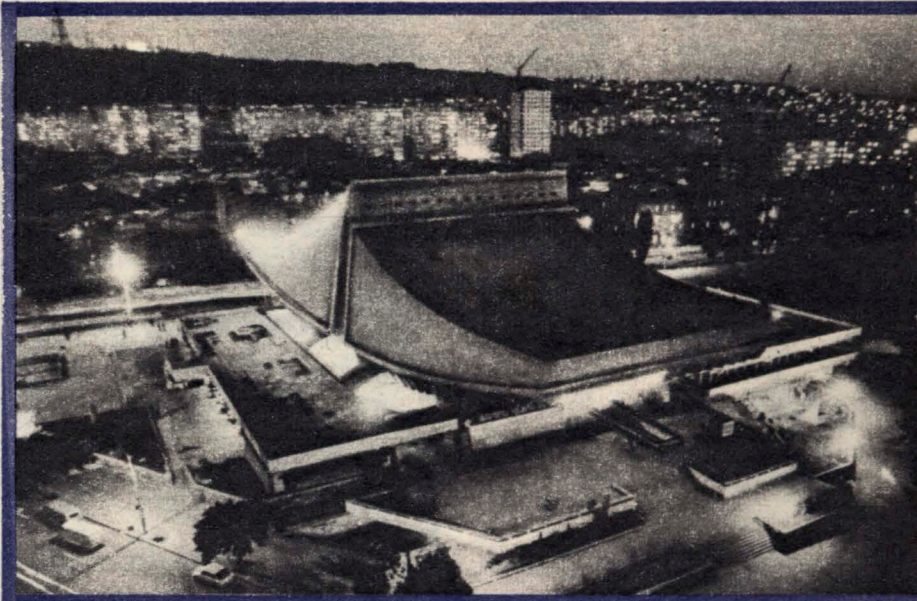
Главный художник О. С. Теслер.
Художественный редактор Т. Н. Трофимова.
Оформление Т. В. Ершова.

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.
№ 9 (513) — 1978 г. Сдано в набор 16/III 1978 г. А. 11847. Подписано
к печати 2/IV 1978 г. Формат 70×108¹/₈. Усл. печ. л. 3,5; Уч.-изд. л. 6,5.
Тираж 1 900 000 экз. Изд. № 977. Заказ № 2076.
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.



Пекрасна и неповторима весна в Армении, и потому в это время года в республике всегда много гостей. Вот и нынешней весной мы рады новым встречам с друзьями. С 5 по 13 мая Ереван будет своеобразной столицей советского киноискусства. Режиссеры и сценаристы, актеры и критики, представители других кинематографических профессий со всех концов страны соберутся здесь, чтобы познакомиться зрителям со своими новыми работами, подвести очередные итоги.

Велик интерес жителей республики к Всесоюзному кинофестивалю. И это не случайно. Культуру социалистической Армении нельзя представить без достижений национальной кинематографии, у истоков которой стоял видный режиссер Амо Бек-Назаров, создатель «Намуса», «Пэпо» и других лент, навсегда вошедших в историю советского кино. Успехи советского армянского кинематографа связаны с именами народных артистов СССР Степана Кеворкова, Эразма Мелик-Карамяна, народного артиста Армянской ССР Арташеса Ай-Артяна... В последнее десятилетие много и плодотворно работают режиссеры нового поколения — Фрунзе Довлятян, Генрих Малян, состоя-

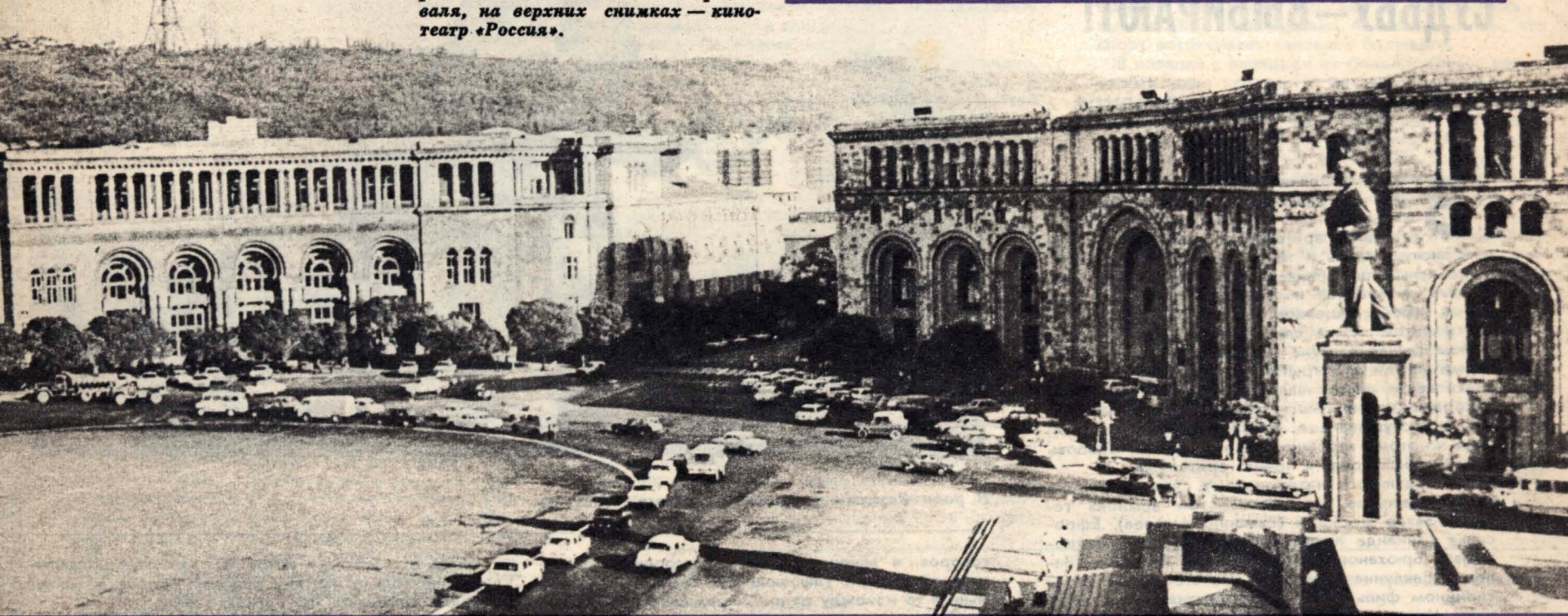
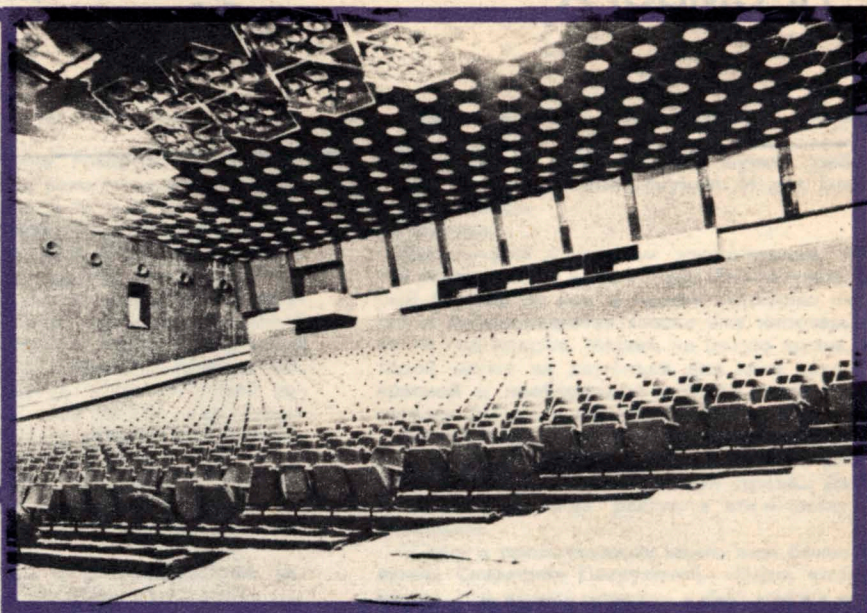
лись яркие дебюты молодых постановщиков художественных и документальных лент. Советские зрители хорошо знакомы с актерами армянского кино — Мгером Мкртчяном, Хореном Абрамяном, Сосом Саркисяном и, конечно же, Арменом Джигарханяном, первые экранные роли которого были сыграны на «Арменфильме».

В своем развитии армянское кино всегда опиралось на лучшие традиции национального искусства и обогащалось в творческих контактах с кинематографиями других республик. Новым примером такого сотрудничества стала совместная работа нашей киностудии и «Мосфильма» над картиной «Испытание». Завершение этой ленты, которую снимает Эдмонд Кеосаян по историческому роману Серо Ханзадяна «Мхитар Спарпет», приурочено к празднованию 150-летия вхождения Восточной Армении в состав России. Фильм, посвященный освободительной борьбе наших предков за национальную независимость в XVIII веке, расскажет об исторических корнях дружбы между армянским и русским народами. Этим же духом братства, связывающего все народы нашей страны, будет, мы уверены, пронизана и атмосфера впервые проходящего на

ЕРЕВАНСКАЯ ВЕСНА

Грант АЙРАПЕТЯН,
заместитель Председателя Совета
Министров Армянской ССР,
председатель Оргкомитета
XI Всесоюзного кинофестиваля

*Панорама столицы Армении; в
ереванском кинотеатре «Россия» бу-
дут демонстрироваться конкурсные
фильмы XI Всесоюзного кинофести-
валя, на верхних сплнжках — кино-
театр «Россия».*



армянской земле фестиваля советского киноискусства.

В Ереване, да и во всей Армении, задолго до открытия фестиваля началась большая подготовительная работа. В эти дни наш город будет празднично украшен. На центральных улицах вывешат транспаранты, приветствующие деятелей кино. Накануне в продажу поступят значки и сувениры, специально изготовленные к открытию кинофорума. Заранее будет отпечатана программа фестиваля, пригласительные билеты на различные мероприятия, выпущены красочно оформленные буклеты. Все это поможет созданию особой фестивальной атмосферы, характерной для традиционной встречи советских кинематографистов.

Гостей — 500 членов делегаций из союзных республик и социалистических стран — ожидают комфортабельные номера гостиницы «Ани», здесь же будет работать пресс-центр. Телетайпные аппараты и телефоны междугородной связи помогут журналистам, аккредитованным на фестивале, оперативно передавать в свои редакции сообщения о работе киносмотр. В дни фестиваля в недавно построенном ереванском Доме кино пройдут дискуссии об актуальных проблемах советского кино-

искусства, о взаимодействии национальных кинематографий.

Просмотры фильмов состоятся в лучших кинотеатрах столицы, таких, как «Москва», «Комитас», «Наири», «Давид Сасунский», где произведены восстановительные и реставрационные работы. Центром фестивальной программы станет кинотеатр «Россия». В его просторных залах, рассчитанных на 3000 зрителей, будут показаны киноленты всех четырех конкурсов: художественных, документальных и научно-популярных, детских и мультипликационных фильмов.

За время фестиваля зрители познакомятся с наиболее интересными работами талантливых студий. Всем нам памяты слова Л. И. Брежнева, обращенные к участникам предыдущего кинофорума. «Советские люди, — подчеркивал в своем приветствии Генеральный секретарь ЦК КПСС, — ждут новых кинофильмов, ярко отражающих нашу богатую историческими свершениями действительность, трудовые и социальные завоевания народа, красоту внутреннего мира советского человека». Надеемся, что на очередном Всесоюзном кинофестивале мы познакомимся с новыми талантливыми работами, достойными самых взыскательных за-

просов многомиллионной зрительской аудитории.

Работникам студии «Арменфильм» как хозяевам предоставлено право вынести на суд жюри две новые картины. Фильм «Наапет» Генриха Маляна с Сосом Саркисяном в главной роли рассказывает о национальном возрождении армян в годы становления Советской власти в нашей республике. Картина Дмитрия Кесаяна «Солдат и слон» познакомит зрителей с бойцом Советской Армии Арменаком, которому незадолго до окончания войны был дан приказ выполнить необычное, но ответственное задание командования. В роли Арменака выступил популярный армянский актер Мгер Мкртчян.

Как ни короток срок фестиваля, мы считаем важным познакомиться своих гостей с жизнью Армении, с ее сегодняшними достижениями и историческим прошлым. В программе фестиваля — встречи с трудящимися Еревана и других городов, сельских районов республики. Кинематографисты побывают на электротехническом заводе имени В. И. Ленина, Канакерском алюминиевом заводе и других крупных предприятиях столицы, встретятся со зрителями в Эчмиадзинском, Абовянском, Октемберянском районах, посетят Ленинакан и Кировакан.

Армению называют «музеем под открытым небом». В дни кинофорума будет организовано немало экскурсий по этому музею. Маршруты поездок приведут к замечательным памятникам армянского зодчества — древним храмам Эчмиадзина, архитектурным шедеврам Гарни и Гегарда. Гости увидят неповторимые горные пейзажи Армении.

9 мая участники фестиваля отметят исторический праздник советского народа — День Победы. Кинематографисты почтят память тех, кто отдал жизнь за свободу и счастье советских людей, встретятся с ветеранами Великой Отечественной войны.

А когда настанет время подвести итоги и жюри вынесет свои решения, мы узнаем имена победителей киносмотр. О призах и подарках позаботились работники Художественного фонда Армении и мастера хрустального завода города Арзни. В торжественной обстановке лауреатам будут вручены изделия из цветного хрусталя, ценных пород дерева, серебра и мельхиора. А в Ереване о празднике советского киноискусства отныне будет напоминать Аллея дружбы, которую заложат на новой территории «Арменфильма» кинематографисты, встретившиеся весенними днями 1978 года в нашей столице.

● СУДЬБА

По мотивам второй книги
одноименного романа
П. Проскурина,
«МОСФИЛЬМ»

Сценарий П. Проскурина,
Е. Матвеева
Постановка Е. Матвеева
Гл. операторы Г. Цека-
вый, В. Якушев
Гл. художник С. Валушок
Композитор Е. Птичкин

СУДЬБУ — ВЫБИРАЮТ!

Владимир ПОДГОРНОВ

Возможно, толчком тут послужил гоголевский «Театральный разъезд», не знаю, но сколько помню себя, выходя после киносеанса из зрительного зала, всегда жадно прислушиваюсь к тому, что говорят вокруг. Часто слышишь банальности, иногда же настолько интересное и свежее что-то мелькнет, самым тобой упущенное, что ахнешь про себя и долго потом чужие слова вспоминаешь... Но в любом случае занятие это увлекательнейшее. И, кроме вот таких открытий «задним числом», есть здесь некая постоянная полезность. В радиотехнике, если не ошибаюсь, называют подобный анализ «прослушиванием уровня шумов». Так вот, судя по этому «уровню шумов», фильм «Любовь земная» был понят и принят зрителями.

Я оглядываюсь назад потому, что на экране снова знакомые нам по «Любви земной» герои — Захар Дерюгин (Евгений Матвеев), Ефросинья (Зинаида Кириенко), Маня (Ольга Остроумова), Брюханов (Юрий Яковлев), Катерина (Валерия Заклунная) и другие, на этот раз в двухсерийном фильме «Судьба», поставленном Евгением Матвеевым по второй книге одноименного романа Петра Проскурина. Те же люди, те же недюжинные характеры, тот же необыденный, сложный лирический треугольник, но — не то время. Война...

Будто мало людям этим в мирной жизни довелось испытать... Однако судьба, она и есть судьба. Ее не выбирают. Впрочем, можно ли, правильно ли сказать так? Не выбирают событий, внешних условий, в которые попадает человек, но внутреннюю позицию по отношению к ним, свое «на том стою» выбирают, и еще как!.. Одни — тот же Захар, Кошев, Рябокляч, Брюханов, Катерина — под дулами фашистских автоматов, перед лицом неминуемой смерти остаются людьми, борются за свои убеждения или погибают достойно; другие, как Макашин (Вадим Спиридонов), кулак, движимый ненавистью к Советской власти и всему, что ее олицетворяет, служат гитлеровцам верой и правдой; а третьи, к примеру, Анисимов (Владимир Самойлов), «из бывших», сами, без принуждения и без особого желания, просто из шкурного страха идут к захватчикам с покорной головой и с предложением своих услуг, готовые предать и своих и чужих, но предавая в первую очередь самих же себя... Но таков уж он, суровый выбор судьбы. И великолепна сцена, когда охваченный животной паникой Анисимов, смертельно боящийся и партизан и фашистов, христом-богом умоляет полицая Федора Макашина (можно ли было выбрать худшую кандидатуру для такой просьбы, но Анисимов и этого не понимает, ему жутко до слепоты) сделать хороший документ, чтобы скрыться «и от тех и от этих». Тут уж ни отнять, ни прибавить.

Собственно, интересные эпизоды начинаются буквально с первых кадров фильма. Такова, например, сцена проводов новобранцев, уходящих на фронт. Толпа перед сельсоветом, обрывки раз-



В роли Захара Дерюгина — Евгений Матвеев

говоров, и женщины, гамма настроений: плачущие, растерянно улыбающиеся, сдержанно-скорбные, а то и между делом перемиывающие косточки ближним, — не вошла еще война в быт, для многих она пока за горами, где-то; и авторитетные рассуждения стариков о том, что война долго не протянется; и молодой парень, бесшабашно отплясывающий (больно уж нарочита, театральна эта бесшабашность, но это и понятно, не для души он пляшет, а из души выплясывает). Провожают Захара Ефросинья и дети, и стоят в сторонке Маня и Илюшка, сын Захара, тоже пришедшие проститься. Весь «треугольник» налицо, все на виду — вот где раздолье кумушкам!.. И в пику им, воспаряя над их пересудами («Будь я на месте Фросья, я такой бы цирк устроила... Обоим бы глаза выцарапала!..»), Ефросинья сама посылает Захара к сопернице.

Или другая сцена: приход в село оккупантов-«освободителей», этот насильственно инсценируемый «праздник», дешевая пропагандистская идиллия в геббельсовском духе, с шоколадом, шнапсом, танцами, фотографиями «для истории» — и тут же гибель Нади, спасающей сброшенное с крыши сельсовета красное знамя, и тут же откровенный, безоглядный грабеж... Все это сделано мастерски, органично, единым куском. И кусков таких в фильме много, перечислять их все я бы не взялся.

Впрочем, дело не только в их количестве. Дело в том, что от эпизода к эпизоду все четче вырисовывается характер фильма — очень эмоциональный, темпераментный, не боящийся бурного проявления чувств, предпочитающий говорить со зрителем открытым текстом, а не подтекстом. Это особая черта, особое качество фильма, и режиссер от начала и до конца верен избранной им манере.

Короче говоря, в целом «Судьба» удалась. И как раз поэтому мне хотелось бы поразмышлять об отдельных моментах, которые не то чтобы портят впечатление от фильма, но просто не

очень ему нужны и которые, надо сказать, присущи не только картине Евгения Матвеева. Попытаюсь объяснить, что я имею в виду.

В фильме односерийном, целиком укладываемом в рамки сеанса, значительная часть нужной информации остается, если можно так выразиться, «за кадром» (и тем большая, чем лучше фильм, чем «гуще» он сделан); ее домысливаешь, воспринимаешь внутренним зрением, ощущаешь, как подводную часть айсберга. (Будем заранее подразумевать, что эта часть существует; если ее нет, стоит ли фильм того, чтобы о нем говорить?)

Развернутое же и претендующее на эпичность полотно медленно и обстоятельно показывает тебе эту самую подводную часть. Это, однако, не имеет ничего общего с «разжевыванием». Это означает, что каждая деталь должна заключать в себе такой же информативный заряд «закадрового действия», как и в наиболее плотной односерийной ленте. Авторам «Судьбы» удается это далеко не всегда. В фильме есть повторы, необязательные подробности, встречаются и просто неубедительные персонажи. Таков, например, образ историка Саши Корнилова. Да, конечно же, были на войне подобные мальчишки-книжники, не умеющие ладно намотать портянку, стесняющиеся прикончить фашистского парашютиста потому, что он запутался в стропах; но не были эти мальчишки такими. И, может быть, потому, что неестествен Саша, выпященный, лишним кажется и его экскурс в прошлое. Нас слишком волнует судьба реальных персонажей — Захара Дерюгина, Ефросиньи, Мани, чтобы отвлекаться от них. На мой взгляд, не стоило так подробно цитировать в «Судьбе» кадры из первого фильма — из «Любви земной». Зритель и так достаточно хорошо их помнит.

Не растянутостью метража, порой искусственной, что, на мой взгляд, типично для некоторых двухсерийных лент, достигается ощущение эпичности, а значительностью характеров, событий,

судеб — той значительностью, которая героям нового фильма Евгения Матвеева изначально присуща. Они уже завоевали любовь и зрительское внимание к себе — любовь, не нуждающуюся ни в каких дополнительных допингах и кинематографических эффектах.



ДЛЯ ЧЕГО ПРЫГАТЬ В ВОДУ?

Станислав ТОКАРЕВ

В фильме «Спорт, спорт, спорт» есть новелла о юных пловцах. Вот выезжают они ясным летним утром на тренировку, чиркают в автобусе песенка тех времен — про соседа, который «играет на кларнете и трубе», — и ребята подпевают, и им весело. Потом — бассейн, где так красиво искрится голубая вода, а они в ней работают — плывут, плывут, плывут. Туда и обратно, километр за километром. Им отсчитывают пульс, измеряют давление... А вечером они сидят в холле, сонно откинувшись в креслах, и снисходительными взглядами усталых взрослых смотрят на того, у кого еще хватает сил поплываться под песенку про замечательного соседа. Мы видим их в спальне, у них шевелятся руки и подергиваются ноги — они плывут и во сне. Утро. Автобус. Они снова едут на тренировку.

Новелла озаглавлена «Занимайтесь физкультурой и спортом». Ирония — не по адресу, этот лозунг и еще — «Физкультура — путь к здоровью» красуются и на хоккейных бортиках, в которых прижимают друг друга, иной раз дубася, ражие молодцы в пластиковых доспехах. Но есть же разница между физкультурой (путем к здоровью) и спортом, в котором здоровые люди порой изнемогают и страдают, добиваясь максимума того, на что способны.

Ирония не по адресу, но эпизод больно задевает за живое, потому что его герои — дети. Картина вышла восемь лет назад, и нынешнее плавание — как и фигурное катание, гимнастика, прыжки в воду — еще больше помолодело, а тренировочные нагрузки еще больше выросли.

Как же рассказывать об этом в кино? Причем в кино документальном? И надо ли — о том, что спорт, похоже, обедняет детство?

Но так ли? Обедняет ли? Вспомним мысль выдающегося спортивного педагога Виктора Ильича Алексеева: «Физкультура воспитывает нормального здорового человека, спорт — человека будущего». Она нуждается в расшифровке, требует проникновения в суть, и этому проникновению помогает, в частности, картина «Три, пять, семь, десять...».

Она — о прыжках в воду, и вынесенные в название цифры — высота трамплина и вышки в метрах. Она о том, как с этой высоты учат прыгать в воду детей.

Героиня фильма — заслуженный тренер СССР Татьяна Максимовна Петрухина — вырастила плеяду чемпионов, в том числе прославленного олимпийца Владимира Васина, а потом вернулась к самому началу, к работе с маленькими.

В картине нет дикторского текста, есть только голос Петрухиной — низкий, хриловатый, надсаженный на тренировках, прелестный своей естественностью. И вначале, за кадром, этот голос проносит фразу, кажущуюся в устах тренера случайной, не обязательной для характеристики спортивных качеств, — о девочке, которая так добра, что «готова приютить всех бездомных собак и кошек».

Но сказанное о доброте — камертон.

Ребенок прыгает на батуте, учится владеть те-

лом в воздухе. Петрухина говорит: «Ты просто покачайся». Он качается, взлетает все выше, ему это нравится все больше, а тренер подзадоривает: «Тянись, тянись выше». Голос вдруг крепнет, словно выпевая: «Тяни-и-и-и!» — и он летит.

Девочка постарше (это мастер спорта Оля Миронова, одна из самых одаренных учениц Петрухиной) разучивает на том же батуте сложный элемент. Вращается, кувыркается, а тренеру все мало. «За уши руки, бедра туже!» — слышим мы. Напор, свирепость в голосе, и она тигрицей похаживает возле батута: «Мне не это надо, бедра вперед мне надо!». А Оля устала, а Петрухина неукротима и ненасытна.

Чуть раньше мы слышим сказанное ею: «Можно кричать, можно злиться на них. Они тебе даже несправедливость простят, если почувствуют, что все это — от любви».

Ирина Роднина писала в биографической повести «Негладкий лед»: «В тренерском труде неизбежны суровые секунды, когда надо заставить себя проявить силу и власть».

Вопрос в том, во имя чего.

Любовь к ученику материализуется, очевидно, в спортивной победе. Для Оли Мироновой — и для зрителей, по расчету авторов, — тренировка находит продолжение в тех сценах, когда 13-летняя Оля выступает в соревнованиях рядом с чемпионкой мира Ириной Калининой. Нам не сообщают, кто победил, поскольку ясно: до истинного соперничества с Калининой девочка не доросла, просто, мол, она к тому стремится. Но по тональности картины и без этого можно было обойтись — это азбучно, речь о другом.

Ключевой эпизод — черно-белый. Хорошо, что режиссер Григорий Чертов до работы над этим фильмом сделал учебный — о прыжках в воду с трамплина. И смог, таким образом, проследить развитие одного из характеров на довольно длительном отрезке времени. Перед нами первый в жизни маленького мальчика прыжок в воду с трамплина. Он стоит на доске — с застывшей от испуга физиономией, а труссы приспустились с круглого детского пуза... Делает шагок поближе к краю, заглядывает за край, пятится боком... Как отчаянно страшно, как тяжело заставить себя преодолеть страх! Старшие ребята смотрят и молчат, и тренер молчит, и ты ловишь себя на мыс-

ли, что хватит, черт возьми, мучить ребенка... Это и есть суровые секунды. И для мальчика и для тренера.

Прыгнул.

Летит — уже в цветном изображении, потому что превратился в того Вову Тимошинина, который подрос на год и может заносчиво заявить, что и десятиметровая вышка ему нипочем. А он не на год подрос. Может, на целую жизнь, в которой могло не случиться для него такой прекрасной и необходимой победы над собой, и остался бы он в чем-то обделенным.

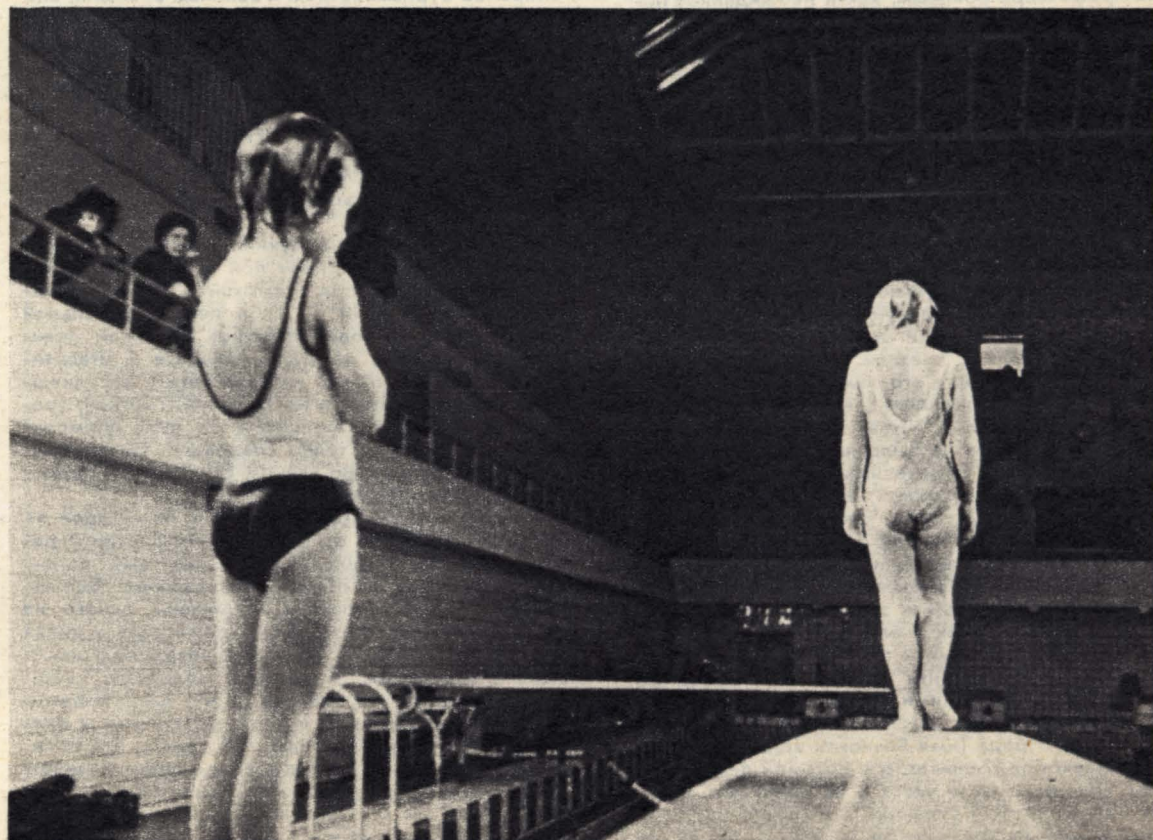
Летают перед камерой Дети с этой самой высокой вышки, играют, дрыгают ногами, размахивают руками, вовсе не чувствуя страха... Дети летают во сне, когда растут, а эти — наяву. Они счастливы.

И есть в происходящем нечто еще более серьезное. Сказанное Петрухиной. «Надо, чтобы и в жизни они смело вступали в бой, чувствуя свою правоту, как смело прыгают с десятиметровой вышки». Вот смысл фразы Алексеева о том, что спорт воспитывает человека будущего.

В новелле с пловцами из фильма «Спорт, спорт, спорт» тоже правда. И не надо закрывать на нее глаза. Прагматизм, погоня за результатами во имя результатов, применительно и к детям, все это есть. Иначе не обронила бы Татьяна Максимовна такое: «Я давно себя тренером не чувствую, на первом плане для меня борьба за человека, за то, каким он будет в дальнейшем».

И если она, столько знающая и понимающая, отрешивается в чем-то от слова «тренер», значит, оно не стало еще полностью синонимом другого — воспитатель, педагог. Не стало, но обязательно должно стать. Тем важнее для нас эта картина. Недавно, на 34-м Международном кинофестивале спортивных фильмов в Италии, фильм получил главный приз «Большой серебряный Тур» и премию за режиссуру. Специальный приз присужден герою фильма Вове Тимошинину.

Как страшно прыгать с высоты!



СМЕРТЬ В РИМЕ

Нея ЗОРКАЯ

После титров на черном фоне, сообщающих имена главных исполнителей: Берт Ланкастер... Сильвана Мангано... Хельмут Бергер... по экрану бежит лента электрокардиограммы; крупный план лупы, сквозь которую в увеличении видятся фрагменты и детали живописного холста. Герой стар, коллекционирует картины.

«Семейный портрет в интерьере»... Необычное, красивое название фильма несет в себе стиль и образ, конфликт и контрасты, переливается смыслами. Семейный портрет — жанр английской живописи XVIII века, который интересует профессора. Знатные фамилии хотели запечатлеть себя, и мастера писали их в композициях покойных и чинных. Мужчины в камзолах и дамы в кринолинах, их дети, их слуги, их комнатные собачки смотрят из тяжелых золотых рам со стен в квартире профессора, заставленной книгами, мебелью, мрамором и бронзой. Плотными шторами защищено от улицы обиталище затворника, отдавшего сердце немому, неподвижному холстам. С одного из них, редкого экземпляра, последнего пополнения коллекции, начинается действие фильма. Полотно кисти Артура Девиса оказывается для профессора роковым, как и неожиданное появление в кабинете нарядной дамы в мехах. С Бьянкой Брумонта, как зовут эту даму, нервно и беспрестанно курящую в огромном кожаном профессорском кресле, вселится сюда и перевернет судьбу профессора нечто абсолютно для него новое: люди, нелепая, чудовищная, шумная семья синьоры Бьянки.

И кинокамера, неустанно панорамируя, отъезжая и наезжая, забирая в кадр фрагменты и группы, укрупняя отдельные фигуры и приближая к нам лица, станет писать еще один «семейный портрет в интерьере» — то неприглядный и отталкивающий, то внушающий жалость и страх, но всегда живой: странную людскую общность, образовавшуюся в доме профессора из его постояльцев, которые въехали к нему, выражаясь по-русски, нахрапом, и его самого.

Этот фильм — предпоследнее создание Лукино Висконти, следующий, «Невинный», вышел уже тогда, когда автора не было на свете. Сделанный тяжелобольным и обреченным на смерть мастером, «Семейный портрет» еще раз и может быть, с небывалой ранее, какой-то молодой откровенностью и ясностью продемонстрировал удивительное художественное явление, именуемое «кинематографом Висконти» и в равной степени принадлежащее как заповедным территориям Десятой музы, так и владениям всей передовой культуры. Живыми и прочными нитями творчество Лукино Висконти связано и с наследием прошлого и с ведущими эстетическими течениями нынешнего века. Наследнику древнейшего и знатнейшего рода (имя Висконти встречается и в средневековых хрониках, и в восьмой песне Дантова «Чистилища», и часто в исторических работах Карла Маркса) суждено было стать неутомимым и вечным тружеником искусства. За 35 лет



Профессор (Берт Ланкастер) и Лиетта (Клаудиа Марзони).

он снял 18 фильмов, среди которых общепризнанные шедевры золотого фонда кино, экранизации Достоевского, Томаса Манна и Альбера Камю, одновременно поставил в театре более сорока спектаклей, среди которых Чехов и Шекспир, оперные постановки Верди и Беллини с участием Марии Каллас. Его творчество — материк классичности и высочайшей, утонченной культуры — никогда не замыкалось в себе самом. Открытое бурным ветрам и веяниям времени, оно приняло, как пишут западные биографы, «красный вирус» еще в самом начале прекрасного этого пути, когда молодой ассистент Жана Ренуара был увлечен борьбой и идеями Народного фронта, когда стал участником антифашистской кинематографической группы журнала «Чинема», когда снимал с сицилийскими рыбаками деревни Ачи Трецца фильм «Земля дрожит», ставший одним из краеугольных камней итальянского неореализма.

И позднее творение Лукино Висконти «Семейный портрет в интерьере» при всей своей глубокой личности, при открытой и звенящей исповедальности несет на себе печать актуальной злободневности, полно отзывчивости реальной политической борьбы, развертывающейся в итальянском обществе. Место интеллигента в сегодняшней западной жизни, в ее сложной, смутной, тревожной духовной ситуации — так чуть прямолинейно, но все-таки точно следовало бы определить тему фильма. Во всяком случае, так определял ее Лукино Висконти.

Человек его поколения (пусть и не «второе я» автора — от такого отождествления Висконти решительно отказывался), до конца ему понятный, воплощен в образе профессора Бертом Ланкастером, в прошлом сыгравшим одного из самых любимых персонажей режиссера — князя Салина из «Гепарда». И рядом неведомая земля нового поколения, нынешняя молодость, катастрофически не похожая на ту, что давным-давно прожита профессором в студиях, в науке, в окопах второй мировой войны. Молодость, что поселилась в доме профессора, взяла своим девизом знаменитое «все позволено». Она развлекается под лозунгами «сексуальной революции», соединяет в себе потребительство в духе «отцов» с

анафемой «ханжеству отцов» и фальшивой морали капиталистического общества.

Такова конфронтация. И не только поколений, но социальных статусов. Пришельцы явились из чуждого профессору мира преуспевающих дельцов. Бьянка Брумонта — жена заметного фашистского деятеля. Стефано — жених ее дочери, юной Лиетты — отпрыск крупного промышленника, на чьих заводах сейчас забастовка.

За спиной этих жуиров, искателей наслаждений — черные политические интриги, преступные заговоры против коммунистов и левых. Они хозяева жизни, цвет и сливки итальянского общества потребления. Они грубы и глупы, циничны, развязаны. Их манеры вульгарны, их речь — чудовищная смесь американизированного модного жаргона и языка дешевых злачных мест. Старомодную благопристойность и щепетильность профессора на каждом шагу подстерегает шок: знакомство с такой бытовой грязью, существование которой он не мог и предположить! В сумрачную тишину комнаты, в бессонные ночи профессора врывается шумная, назойливая музыка. Теперь там оргии с наркотиками, и после ремонта устроен бело-оранжево-зеленый салон. И на стене современный живописный этюд: контур уродливой человечьей и темной бычьей головы.

Противопоставление задано резко и пластически наглядно; выводы о полном падении нравов, о протесте в защиту культуры и нравственных ценностей, проверенных тысячелетиями, напрашиваются сами. Разумеется, иного и быть не может для Висконти-гуманиста. Но глубинный морализм художника рождает в «Семейном портрете» тему ответственности человека перед своим ближним. Зрелище, воссозданное скорее с болью и скорбью, нежели с пафосом обличения, зовет к более сложному анализу причин, одна из которых для Висконти — позиция невмешательства, отрешенный от мира с его страстями и страданиями эгоистический покой.

Ведь ущербно и старческое одиночество профессора. Безрадостно бытие его хмурого дома — барочного палатца в самом центре Вечного города, — где, кроме хозяина, живет лишь одна верная экономка, тоскующая по людскому шуму в просторной, сверкающей изразцами старой



ельза не удивиться несколько излишне, я думаю, пессимистичному взгляду на роль сценариста, присутствующему в диалоге Эдуарда Володарского и Виктора Мережко. Конечно, кое-какие основания для этого есть, и они указаны в беседе, опубликованной в «СЭ». И тем не менее...

В. Мережко говорит об уходе из кино известных сценаристов, и хотелось бы прежде всего по этому поводу высказать свое мнение. А именно: удивляет, что такие мастера, как Евгений Григорьев, Игнатий Дворецкий, Александр Гельман и другие, ушли из кинодраматургии в драматургию театральную, а не в уже определенно жанр — жанр киноповести (или киноромана). Потому что, начав писать в этом жанре, они входили в прозу, оставаясь в литературе для кино. Сценарий же, превратившись в киноповесть, становился «литературнее», вплотную приближаясь к настоящей прозе, но оставался и кинематографичным. Таким образом, работа сценариста оказывается объектом как зрительского, так и читательского интереса. На случай выхода посредственного фильма киноповесть остается художественным произведением, не зависящим от кинопроизводства и знакомым любителям искусства по публикации.

Но в основе беседы Володарского и Мереж-

происходящего, а во-вторых, должна своей эмоциональной конкретностью увлечь режиссера думать по-твоему, чтобы ему в его творчестве не оставалось ничего другого, как реализовать предложенное тобою...»

Если мы правильно поняли драматурга, здесь говорится о вовлечении режиссера в атмосферу твоей литературы, чтобы затем этот режиссер вместе с тобой сумел вовлечь зрителя в атмосферу в своей ленте. Следовательно, во время создания режиссером фильма не по своему сценарию должна произойти «стыковка» литератора и постановщика, призванного создать произведение киноискусства.

Но в заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть высказанную уже мысль о том, что в конечном итоге автором в кино является режиссер. «Это (режиссура.— З. А.) — совершенно другая профессия», — сказал Виктор Мережко, и его фраза мне кажется дополнительным подтверждением этой мысли. Тем более, что сценарист все же драматург, а отсюда — не происходит ли порой преувеличение им роли, например, диалога в кино?.. «...мы (кинодраматурги.— З. А.) выделяем... те качества, которыми характеризуется, к примеру, театральное зрелище или литература», — писал Мережко. А ведь кинодраматургия отличается от театральной. И это отличие (плюс киноязык) все-таки, наверное, острее чувствует режиссер.

ОСТАТЬСЯ!

КОММЕНТАРИЙ ОТДЕЛА ПУБЛИЦИСТИКИ

Читатель, внимательно следящий за развитием дискуссии на тему «Сценарий и фильм», начатой статьей Ст. Рассадина в № 22 нашего журнала за прошлый год, обратил, видимо, внимание на определенную категоричность суждений, высказанных драматургами Э. Володарским, В. Мережко, И. Метгером и режиссером Д. Асановой. За этой категоричностью явственно просматривались черты бескомпромиссности, а порой даже и нежелания встать на точку зрения противной стороны. Однако ни самый факт этой категоричности, ни тем более степень ее проявления не должны заслонять главного в разговоре на столь важную тему. Разумеется, можно свести достаточно общую проблему «сценарий и фильм» к частной проблеме «драматург и режиссер», превратив страницы журнала из трибуны для творческой полемики в ристалище для выяснения «взаимных болей, бед и обид». Кстати сказать, последнее обстоятельство было безошибочно подмечено в целом ряде читательских писем, подборку которых мы предполагаем в ближайшее время опубликовать.

На состоявшемся недавно Всесоюзном совещании работников кинематографии вновь была подчеркнута настоятельная необходимость повышения общего художественного и идейно-политического уровня фильмов, выпускаемых студиями страны. Но борьба за качество кинопродукции немаловажна без творческого подхода к решению проблем, возникающих в процессе работы над фильмом, в том числе и тех, которые вписываются в рамки нашей дискуссии. Творческая несовместимость драматурга и режиссера — не есть ли это один из камней преткновения, о который спотыкается зритель, получивший неполноценный фильм? «Уйти, чтобы вернуться...» — предполагал кинодраматург Виктор Мережко. «Вернуться, чтобы уйти?...» — вопрошал его коллега Эдуард Володарский. При этом оба они имели в виду трудности, связанные с экранным воплощением литературного материала, и, как следствие, попытку «изменить» кинематографу. «Остаться!» — настаивает тбилисский журналист Зураб Абашидзе, приводя при этом некоторые вполне конкретные рекомендации, которые могут, по его мнению, способствовать решению проблемы, ставшей предметом дискуссии.

добрый кухне и кладовой, набитой ренессансной снедью. То, что раньше играло красками жизни, теплилось родством, дружбой, человечностью, ныне стало музеем. И как немой постоянный укор — опять они, многофигурные, наивные семейные портреты давно ушедшего века.

Что же привело к распаду большую патриархальную семью, что поставило профессора лицом к лицу с мертвящим одиночеством? О прошедшей его жизни мы узнаем из нескольких реплик, обрывочных видений и снов: молодая прелестная мать возвращается из Америки с крошкой-сыном; медленно поднимает жена свадебную вуаль, на глазах слезы, она хочет в чем-то признаться, молит о помощи, просит быть рядом с нею... Что в жалобах смутных теней, в чем вина героя? Мы не слышим ответов, горе и ошибки прошлого скрываются в сухой замкнутости, привычной correctness и бесстрастном молчании.

Творчество истинного художника подобно дереву, чей единый ствол собственной личности скрепляет мощные ветви разных тем, образов, мотивов. В слиянии с жизненным материалом они обретают каждый раз новое звучание.

Словно бы в конечной точке обрыва всех человеческих связей возникает в фильме тема духовного возрождения. За торжественно накрытым к обеду столом собираются все пятеро — главные действующие лица фильма. Семейная трагедия — также один из любимых образов Висконти, ибо при внешности уюта и мира таит в себе внутренний распад. Оброненные кем-то в шутку слова «наша семья» вырывают у профессора признание, род исповеди. Он говорит, что эти люди, бывшие бесконечно чуждыми ему, стали действительно его семьей, и любимой семьей, какая она ни есть.

С общего плана «Семейного портрета в интерьере» внимание переходит на индивидуальный крупный план и сосредоточивается на одной фигуре: это Конрад Хюбель, белокурый красавец, роль которого исполняет Хельмут Бергер. Образ его темен, двусмыслен, поставлен сознательно вне четкого фокуса. Чужой, иностранец, племей, называющий сам себя «собачкой знатной дамы», он в то же время настоящий тиран своей стареющей любовницы Бьянки. Сутенер, сквернослов, лгун, исчадие ада в облике юного нордического искусствителя... Но Конрада Хюбеля преследуют подозрительные типы в черных рубашках нового покроя. Но он же будто бы, по собственным его признаниям, был арестован за участие в студенческом движении. Изумленный, себе не веря, убеждается профессор в том, что звуки Моцарта вняты и Хюбелю, что язык классической живописи родной для этого юности, то ли ангела истребления, то ли рекламы тотальной коррупции. Сложись по-иному жизнь, он мог бы быть иным.

Еще он мог быть сыном профессора. Тема чарующей молодости, тема старости, возрождающейся в любви и поклонении Красоте, тема «Смерти в Венеции», поставленной Висконти по Томасу Манну, звучит здесь суровее, скорбью несбывшегося отцовства. «Ваш сын Конрад» — подписана прощальная записка, адресованная профессору. Смерть Конрада от взрыва бомбы, в белом салоне наверху, в самом центре Рима, так и остается загадкой: фашистское убийство, ревность, месть, самоубийство? Автор утверждал, что Хюбеля убили фашисты, нанятые мужем Бьянки, но изображение не дает в том полной уверенности.

Через два года после выхода «Семейного портрета в интерьере» умер Лукино Висконти, и вскоре вышла картина «Невинный». Преступник и жертва, слитые в Конраде Хюбеле, разведены в «Невинном». В благоуханном, ясном, как притча, прозрачно чистом творении мастера, ушедшего от нас, показано саморазрушение пустой души в ее алчной погоне за наслаждением — и смерть младенца, невинного, убитого в рождественскую ночь. Таково было самое последнее слово Лукино Висконти.



ко проблема перенесения сценария на пленку. Главное в достижении наилучшего результата, говорит Мережко, — идеальное понимание друг друга» режиссера и автора литературной первоосновы, что, как он отмечает, случается крайне редко, но все же случается. Пример: Брагинский и Рязанов, единомышленники, давно работающие вместе. Здесь мы дело имеем с сотворчеством, которое вряд ли возможно в более стандартной ситуации. С другой же стороны, на определенном этапе создания фильма все равно эти два кинодраматурга, как и в обычном случае, «делаются» на сценариста и режиссера. И если б не их понимание друг друга, и здесь могли возникнуть проблемы потяжелее, чем те, что, конечно же, и так возникают.

Исключая названный и еще один-два подобных примера, драматург и режиссер в кино сходятся и расходятся, редко встречаясь в работе вторично. Так как, по утверждению В. Мережко, режиссура — «совсем другая профессия», а идеальный случай — Шукшин — не частое явление. И, возможно, это одна из причин появления посредственных картин.

Стало быть, если попытаться сделать вывод, существует два способа точного перенесения кинолитературы на экран: сценарист и режиссер в одном лице или — единомыслие писателя и постановщика.

Но кинопроизводство есть кинопроизводство, и не всегда удается длительное сотрудничество. Тогда остается духовное родство, близость образа мыслей, понимание, что называется, с «полуслова», приобретенные за короткий срок. Понимание двустороннее.

В связи с этим хотелось бы высказать небольшое замечание по поводу одного из предметов беседы, опубликованной в № 2 «СЭ». А именно: ее участники говорили лишь о стараниях режиссера проникнуть в суть «литературного праматериала». Наверное, есть основания задуматься и о большой роли самого кинодраматурга в наиболее точном понимании постановщиком его сценария. Об этом очень точно сказал на страницах журнала «Искусство кино» (1977, № 5) Семен Лунгин: «...для того, чтобы... воплощение было... с точки зрения сценариста, полноценным, адекватным твоему замыслу, необходимо предельно точная описательная часть, которая, во-первых, должна полностью, до безупречной тонкости, выявлять твое видение

ЗНАКОМЬТЕСЬ:

Елена СТИШОВА

НАТАЛЬЯ ГУНДАРОВА



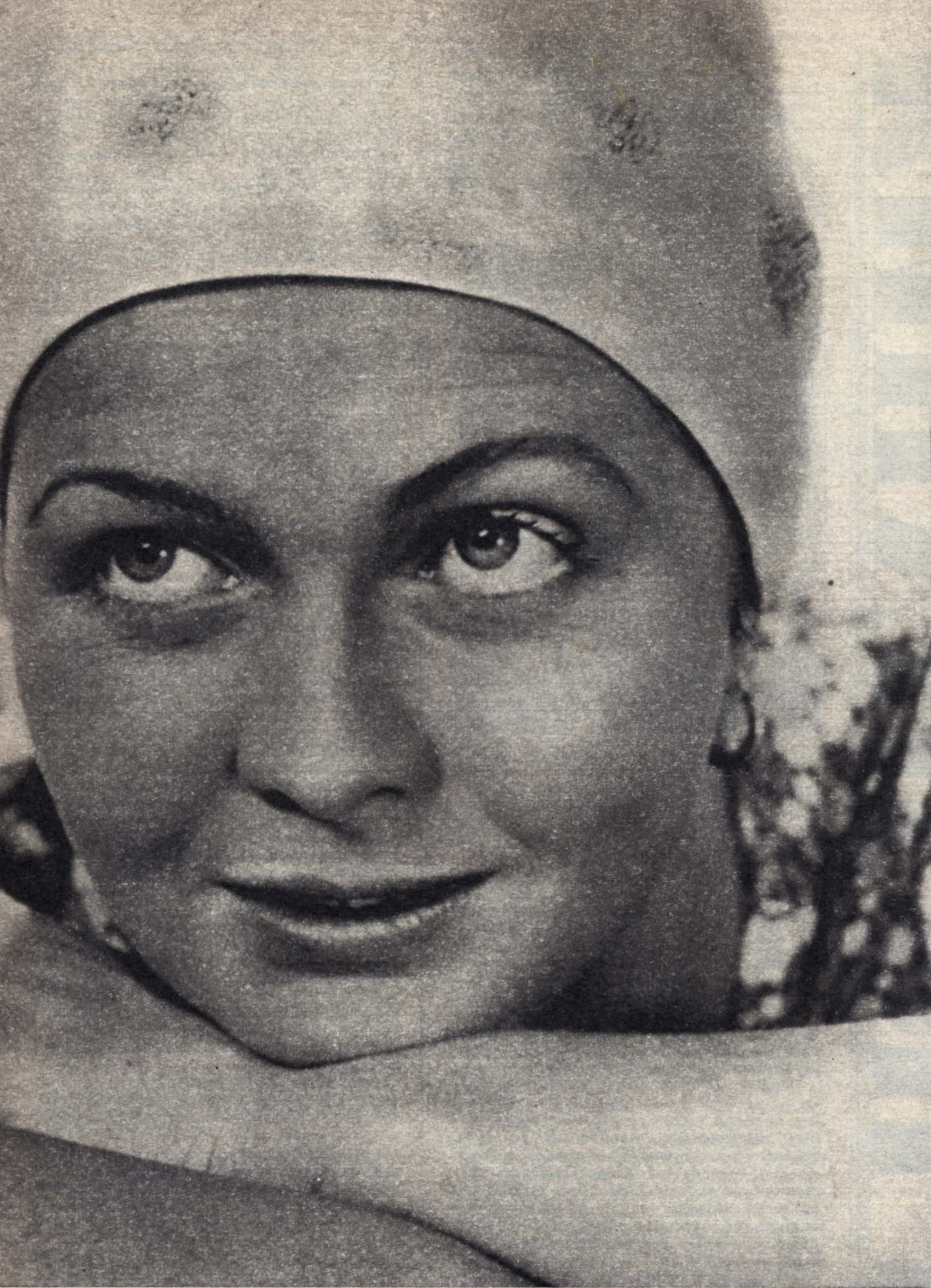
Тася («Подранки»)

*Анна Доброхотова
(«Сладкая женщина»)*

*Катя («Вас ожидает
гражданка Никанорова»)*

Жена Ребротесова («Смешные люди»)

Ольга («Гарантирую жизнь»)



Кажется, будто эта актриса знакома нам давным-давно, что у нее солидная творческая биография, множество известных ролей — так прочно поселилась в нашем сознании Наталья Гундарева. Актриса, про которую как-то странно сказать: недавняя дебютантка. В театре, в кино и на телевидении Гундарева играет первые свои роли, и все, что она сделала, — пока еще только начало. Но начало счастливое и на редкость удачливое. Гундарева, что называется, сразу состоялась: она вошла в искусство как в родной дом, место свое угадала точно. Потому, наверное, так легко и быстро обжилась. Ей не пришлось «искать себя», то есть играть, что дают: роли к ней пришли сразу, начиная с фильма «Здравствуй и прощай». И те, кто не знал, что она актриса Московского театра имени Вл. Маяковского, думали-гадали, уж не типаж ли эта исполнительница, не найдена ли она режиссером на месте съемок? Ее героиня была естественной, как дыхание, и когда в «Сладкой женщине» с первых кадров густо пошла «игра», да еще с театральным нажимом, не верилось: ужель та самая? Первое недоумение, однако, сменилось восхищением. Эффект «попадания» в роль, слияния с ролью был изумительный. Тут уж нельзя было не заметить: безыскусность образа Анны Доброхотовой достигнута тонким актерским искусством, мастерством перевоплощения. Роль-то ведь такая, что ни внешние данные, ни обаяние, ни органичность не спасут, если не найдено умение полностью отказать от себя, усвоить и воплотить чужой, а может быть, и чуждый характер.

От актрисы потребовался весь ее незаурядный профессионализм плюс то свойство ее таланта, о котором хочется сказать особо, хотя оно, это свойство, еще только намечается. Я имею в виду социальное чутье Натальи Гундаревой, интуицию на характеры — редкий дар, что называется, от бога.

Характерность героинь Гундаревой — характерность прежде всего социальная, воплощенная во множестве примет времени, точно увиденных и точно переданных. Вот откуда узнаваемость той же «сладкой женщины», вот откуда это чувство, будто давно знаешь актрису. Она первая вывела на экран тип, хорошо известный в жизни. Вывела — мало сказать. Гундарева разработала тип городской мещанки крестьянского происхождения. Она глубоко копнула — не просто очертила приметы, но показала драматизм подобного характера. Его крайний вариант Гундарева сыграла в «Подранках», в маленьком эпизоде, который стоит большой роли.

Тот, кто видел фильм, никогда не забудет эту гладкую, раскормленную бабенку в шикарном халате по моде первых послевоенных лет. В комнате, тесной от вещей, она словно тигрица в клетке. Ей остро не хватает жизненного про-



странства, но она-то его завоеует — будьте уверены! Тася молчит пока, но ее молчаливая ярость нависает над столом, как шаровая молния. Не забыть взгляда, каким она одаривает Алешу, попросившего за обедом «еще капельку». А жест! С ленивой грацией профессионалки — уж не в столовой ли работает? — придвигает она кастрюлю, не глядя, мешая в ней половником и аккуратно уронит в Алешину тарелку каплю — ровно столько, сколько просил.

Эта маленькая роль — одна из лучших актерских работ в «Подранках», в фильме, где перед актерами стояла сложнейшая задача: возратить время в разных его ипостасях, причем точное время — первые послевоенные годы. У Гундаревой — по причине возраста — нет личных, хотя бы детских воспоминаний о тех годах. Зато есть чувство стили и та самая интуиция, о которой мы говорили. Недавно в телеспектакле «Любовь Яровая» она сыграла опять-таки небольшую, но хрестоматийную роль, что прочно осела в общей памяти нарицательной репликой «пустите Дуньку в Европу!». Дунька — один из вариантов того же самого типа, который так точно и хлестко, так разнообразно и изобретательно разрабатывает Наталья Гундарева. Она смелая. Порой работает на грани гротеска и все-таки остается на грани — не отрывается от реальности.

Но работы такого плана — лишь одна из красок ее творческой палитры, пока самая яркая и самая широкодоступная, что ли. Ведь речь идет о ролях, сыгранных в кино. В театре же Гундарева осваивает — и не без успеха — школу классического репертуара, играет Островского и Чехова, Лопе де Вега и Гольдони, репетирует Булгакова: Андрей Гончаров ставит «Бег» в Московском театре имени Вл. Маяковского, и Гундаревой поручена роль Люськи, боевой подруги генерала Чарноты.

Карнавальное, игровое начало бродит в этой актрисе, ее легко представить героиней старинного водевиля или классической комедии нравов, Островский с его сочными характерами — ее стихия. Недаром первым крупным успехом Гундаревой была работа в спектакле «Свои люди — сочтемся». Но не только Островский — драматургическая классика многих народов скопила роли для таких актрис, владеющих разной техникой, но умеющих, если надо, блеснуть чистотой амшлуа.

Недавно Гундарева снялась в фильме «Обратная связь» в роли, настолько непривычной, что в первый момент она неузнаваема. Куда девалась кустодиевская яркость и насыщенность ее красок! Перед нами незаметная, простовато причесанная молодая женщина с недобрым лицом, на котором сквозь суховатые черты вдохновенной функционерки, сквозь напускную значительность еще заметна детская припухлость. Алла Алексеевна непримирима и однозначна в суждениях. Она не желает менять своего устоявшегося, привычного мнения, хотя того требуют здравый смысл и партийная совесть. И посему входит в конфликт с первым секретарем горкома Сакулиным. У Гундаревой фактически один эпизод, и нет возможности развернуть биографию, свернутую, по слову Эйнштейна, во внешность. И пусть на экране ей дано всего несколько реплик, но образ угадан актрисой и мысленно «проведен» сквозь главные биографические вехи, опять-таки сопряженные со временем.

На подходе два фильма с участием Натальи Гундаревой — белорусский «Гарантирую жизнь» и мосфильмовский «Вас ожидает гражданка Никанорова». В обоих она играет главные роли.

Актриса снимается много, работает интересно. Опасность повториться — этот вечный жуел актеров и актерства — Гундаревой не грозит, у нее острое зрение, внутри одного типа она видит разные характеры.

Но вернемся снова к тому, что Наталья Гундарева только начинает, что при всей открытости, ясности, демократичности ее таланта будущее ее все же скрыто от нас. Мы оставляем актрису в самом начале ее пути, в обманной поре первого успеха. Его трудно было завоевать. Удержать его труднее.

Продолжаем разговор
о научно-фантастическом
кинематографе,
начатый кандидатом технических
наук Анатолием Птушенко
и дважды Героем Советского Союза,
летчиком-космонавтом СССР,
кандидатом технических наук
Георгием Гречко («СЭ» № 7)



Польский писатель-фантаст
Станислав ЛЕМ
отвечает на вопросы
нашего корреспондента
Валерия БОРЦЕВА.

ИНТЕРЕС зрителей к научной фантастике сегодня высок и неоднозначен. Статья кандидата технических наук Анатолия Птушенко тому подтверждение. Анализируя дискуссию вокруг произведений этого жанра, в частности дискуссию в нашем журнале о фильме «Солярис», можно условно выделить три типа зрителей, поклонников научно-фантастического кинематографа.

Первый тип — это люди, которые ожидают от научной фантастики анализа актуальных проблем современного общества в особом, экзотических, невероятных условиях. Фантастическая условная ситуация, полагают они, способствует более свежему восприятию сегодняшних проблем. Второй тип зрителей обладает остро развитым иррациональным чувством, интересом к неразрешенным и неразрешимым загадкам жизни. В научной фантастике они видят способ прикоснуться к «тайнам бытия», «заглянуть в бездну», совершая, однако, это путешествие к «тайнам» в понятных условиях и желая увидеть «бездну» более или менее узнаваемой. Для них важнее всего в научной фантастике удовлетворение своего «иррационального интереса». И вот, наконец, третий тип кинозрителей. Их ориентацию условно можно назвать технократической. Они считают, что научная фантастика должна заниматься действительно научными проблемами будущего. При этом ими оспаривается лозунг «Человек — мера всех вещей» и что все в мире создано для удовлетворения его потребностей. Какой из названных трех типов поклонников фантастики вам ближе!

— Поскольку проблемы будущего как эмбрионы содержатся уже в настоящем, то вполне естественно, что, когда пишут о будущем, помещают под микроскоп настоящее. Такой подход к научной фантастике может быть, по моему мнению, ценным. Поэтому я могу солидаризироваться с читателями, зрителями первого типа (по вашей типологии). Что же касается тех, кто испытывает голод по иррациональному и хочет его насытить научной фантастикой, то их позиция мне чужда. Я понимаю, что очень многие люди ощущают голод по «тайне», но я, со своей стороны, считаю ра-

зум в принципе способным справиться с каждой тайной. Правда, не сразу. И задача эта нелегкая. Реальный мир, реальная вселенная содержат в себе достаточное количество неразрешенных загадок, чтобы добавлять к этому еще те, которые, исходя из иррационального подхода, разум никогда не преодолает.

Теперь о читателях и зрителях, занимающих «технократическую» позицию. Технократической я называю такую позицию, когда примат оставляется за владением вещами (процессами, явлениями) и тем самым подчиняет людей этому владению. При таком подходе люди являются слугами технологии. Думаю, что должно быть наоборот. Технология (насколько это возможно) должна быть подчинена людям.

Позиция А. Птушенко не кажется мне последовательной позицией технократа. Правда, я тоже считаю, что Андрей Тарковский в кино интерпретировал «Солярис» по-своему, не вполне согласно моему пониманию повести. Повесть, с моей точки зрения, говорит более или менее следующее: познание (разрешение загадок, здесь космических) ставит человеку препятствия, нередко настолько трудные, что как будто бы и совершенно непреодолимые. Несмотря на это, в конечном счете человек не отступает, не сходит с дороги, даже если сегодня не видит надежды на разрешение загадки, над которой бьется (поэтому, конечно, герой «Соляриса» решает остаться на этой планете, на исследовательской станции). И все же я думаю, что с такими читателями, как Птушенко, я в конце концов смог бы договориться: возможно, расхождения у нас в акцентах, которые ставятся на отдельные ценности научно-технической цивилизации. Я не считаю, что ожидание от научной фантастики проблем типично футурологических, которые в настоящем еще не проявляются или выступают в нем только эмбрионально, обязательно связано с технократической позицией. По отношению же к той технократической позиции, о которой я выше говорил, испытываю нескрываемую враждебность. Однако высоко ценю усилия, прилагаемые к обдумыванию таких проблем, которые могут быть проблемами завтрашнего дня. Следует, правда, подчеркнуть, что выбор высших ценностей цивилизации не является легким, поскольку каждый, кто участвует в такой дискуссии, считает, что он защищает интересы человека. Но ведь нет программ, которые бы в открытую провозглашали, что они нацелены на человеческое несчастье и нищету. Даже те, кто хотел бы уничтожить науку и технику, утверждают, что именно это осчастливит человека. Как известно, этот очевидный нонсенс имеет своих глашатаяев.

— Однако число людей, ищущих в научной фантастике удовлетворение иррационального интереса, велико, и большинство из них — материалисты по убеждениям. Видимо, этот факт отражает какие-то процессы.

Да, конечно, у одних — это просто интеллектуальное кокетство, у других — реакция на стремление науки к монополии в объяснении мира и человека, а третьих не удовлетворяют объяснения многих сложных явлений природы, которые дает наука, точнее, ее популяризаторы. Отсюда взрыв интереса ко всякого рода загадкам, гипотезам о космических пришельцах и т. д. Они хотят чего-то необычного, «чуда». Однако это чудо им хотелось бы видеть в понятном материально-техническом выражении. Это напоминает ситуацию из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», когда Воланд в варьете демонстрирует свои «номер», а конферансье Бенгальский спешит объяснить публике, что все это фокусы, гипноз, магнетизм и т. д. Публика не знает толком, что такое гипноз, магнетизм, но, услышав привычные понятия, успокаивается. И есть такие поклонники научной фантастики, которые хотели бы видеть в ней такое варьете с Воландом и Бенгальским одновременно, как и есть фантасты, которые, к сожалению, спешат удовлетворить этот спрос.

— Для людей, алчущих иррациональной пищи, научная фантастика может дать суррогат. А в какой степени она может эти ожидания удовлетворить, зависит от конкретного произведения. Многие авторы, особенно на Западе, проявляют нескрываемую враждебность по отношению к науке,

недоверие к техническому прогрессу, причём обычно это писатели, плохо ориентирующиеся в вопросах науки: в методе научного познания, в том, можно ли вообще возлагать на науку ответственность за злоупотребление ее результатами, в том, что является сильными, а что слабыми сторонами науки, и т. д. Я считаю их позицию ошибочной. Как уже говорилось выше, мир полон реальных загадок, которые можно решить только благодаря науке, и заслонять такие загадки иррациональными вымыслами — это в лучшем случае детская игра, в худшем — глупость.

Чтобы не быть голословным, приведу пример: недавно мне попала повесть западногерманского автора о первой экспедиции на Марс. Те реальные тайны, которые скрывает Марс, этому автору показались слишком неинтересными, и он добавил интригу. Ученых, исследующих Марс, должен сменить новый коллектив исследователей. Эти новые исследователи, однако, не ведут себя, как нормальные люди, поскольку какой-то таинственный корабль, кружащий вокруг Марса, «овладел» прибывшими учеными. Они умирают и, будучи трупами, управляемыми на расстоянии, как марионетки, начинают с жестокостью исследовать тех ученых, которые находятся на марсианской станции. Из этого исследования ничего не вытекает, кроме диагноза, что человек «не годится» для тех неведомых, таинственных целей, которые поставил перед собой экипаж «корабля Иных». Вся эта история представляется мне прежде всего глупой. Я совершенно уверен, что в этой повести автор воплотил очень старую схему сказки о злых духах, которые вселяются в людей и завладевают их телами. Этот тип мышления, который порождает такие истории, как правило, заводит нас в тупик. А на меня, как читателя, подобные истории нагоняют ужасную скуку, поскольку с самого начала я знаю, что никакого смысла из них не вытечет. И это мое убеждение я основываю на знакомстве с сотнями, а может быть, и тысячами научно-фантастических книг. Полагаю, что не стоит ничего искать там, где ничего нет.

Довольно распространенным является представление, что иррациональная позиция богаче по своим результатам позиции рациональной, хотя бы потому, что иррационализм допускает большее число возможностей, чем рационализм. Вот это попросту неправда. Конечно, загадки, которым приписывается иррациональная природа, с течением исторического времени меняются. Именно поэтому сегодня, в век науки, даже иррационализм натягивает на себя псевдонаучную кожу. Поэтому-то никто, имеющий хоть какое-нибудь образование, не поверит сегодня в полеты ведьм на метле, но зато поверит в полеты «летающих тарелок». Никто сегодня не трактует серьезно визит покойника, который в полночь встал из могилы, но зато поверит в возможность визита «космических зеленых человечков». Никто не поверит в дракона, но зато поверит в таинственное чудовище из озера Лох-Несс. Фиктивность этих новых воплощений человеческой фантазии можно узнать по тому, что все истории такого рода всегда имеют начало, но никогда не имеют продолжения. Кто-то как будто встретил зеленых космических человечков, но они сразу же испарились как камфора. Летающие тарелки не хотят как следует приземлиться, пришельцы не хотят вступать в разговор с представителями человечества и т. д.

Легко можно показать, как убог репертуар чудес, заключенный в иррациональной интерпретации всех явлений, насколько богаче в этом наука. Для меня теория развития звезд, превращающихся в черные дыры, хотя она целиком рациональна, звучит гораздо фантастичнее, чем все рассказы о тарелках, пришельцах и чудовищах. Рациональная мысль, двинувшаяся на завоевание космоса, ставит себе задачи более трудные, чем иррациональная, которая, по сути дела, вращается все в том же круге вопросов и не может из него вырваться. Говоря языком кибернетики: разнородность науки шире разнородности легенд, сказаний и сказок. Это не означает, что писателю нельзя рассказывать также и сказок. Но тогда писатели и читатели должны отдавать себе отчет в том, что речь идет именно о сказках.

— При этой разноречивости мнений о научной фантастике какова может быть роль кинематографа? В частности, ваше отношение к экранизациям литературных произведений? Не заложена ли здесь изначально опасность упрощения проблематики, ибо кинематографисты вынуждены представить «во плоти» те контурные, порою очень зыбкие представления писателя о будущем, о его героях!

— Я не знаю ни одного полнометражного серьезного научно-фантастического фильма, который бы меня полностью удовлетворил как зрителя. Такой фильм невероятно трудно создать. Почему? Если действие современного романа происходит, например, в угольной шахте, режиссеру, который хочет сделать по этой книге фильм, не нужно спрашивать автора ни о каких деталях, касающихся устройства шахты, внешнего вида горняков, отношений между ними и т. п. Он может обратиться к специалистам, а может и сам спуститься в шахту. Если делается фильм по историческому роману, например, по «Войне и миру», режиссеру не нужно придумывать внешний вид тогдашних людей, давние костюмы, мундиры, пушки, придворные обычаи и т. д. Здесь сослужат ему службу историки, он сможет реконструировать образы прошлого до последней детали.

Но если литературное произведение говорит о полете к звездам, или о встрече на чужой планете с разумными существами, не являющимися людьми, или о далеком будущем земного города, единственным источником режиссерской информации остается книга — текст. Разумеется, ни одно литературное произведение не может заменить энциклопедического знания о бесчисленных деталях тех явлений, вещей, обычаев, которые мы должны показать в фильме. А коль скоро не существует ни фотонной ракеты, способной полететь к звездам, ни сравнительной антропологии «иных цивилизаций», ни урбанистики 2800 года, все до последней детали в фильме нужно просто придумать, а это не только нелегко. Часто это представляется невозможным.

Дело еще в том, что элементы чисто технические легче обдумать, чем тип одежды, архитектуры, внешний вид «иных существ», отношения между людьми в 2800 году и так далее. Поэтому лучшие научно-фантастические фильмы, по крайней мере лучшие с технической точки зрения (например, «2001: космическая одиссея» Кубрика), наиболее совершенны в показе техники будущего, но сверх того они мало что убедительно показывают. И всякий выдуманный мужской или женский костюм будущего в фильме будет выглядеть странно, иногда просто комично, может, кроме рабочей одежды, чисто функциональной, такой, как скафандры космонавтов. Если требуется спроектировать отдельно каждый предмет обстановки, двери, окна, каждую пару туфель, даже столовые приборы, брюки (а будут ли вообще носить брюки через тысячу лет — это тоже вопрос!), становится ясно, что задача, которую нужно решить, основана на создании целой культуры, свойственной еще не существующей эпохе вместе с ее моральными позициями, ее нравственностью и даже с ее искусством. Сегодня рассуждают об искусстве, значит, через 1000 лет тоже, наверно, будут о нем говорить, но это будет искусство, которого сегодня нет.

Можно ли вообще справиться с такой задачей? Похоже на то, что тысячи разных специалистов должны были бы напрячь все силы и совещаться в течение долгих месяцев, если не лет, для того только, чтобы создать визуальный фон такого фильма. А между тем существует, я считаю, например, такой выход из этих колоссальных трудностей, состоящий в создании фильма научно-фантастического и одновременно комедийного, некий гротеск. А то, что задумано в шутку, не может быть воспринято всерьез и не может всерьез критиковаться за несхожесть с «настоящим будущим». Однако выход этот дает шанс поставить кинокомедию, но не позволяет создать фильм по научно-фантастическому произведению, богатому деталями в такой же сильной степени, как великие произведения эпической классики («Война и мир», например). Но таких произведений, с таким размахом до сих пор нет.



Пойдем в кино!

До войны, как и сейчас, кино было для ребят самым доступным и любимым видом искусства. Мальчишки с нашего двора часто пересказывали захватывающие сюжеты, увиденные ими на экране. Они смотрели «Возвращение Максима», «Путевку в жизнь», «Чапаева». Мы, девочки, завидовали им. Многие кинокартины нашего детства я посмотрела годы спустя и сейчас смотрю их с удовольствием по телевизору. Но одну «взрослую» картину я все-таки увидела в то предгрозовое время. Это был вовсе не героический фильм, а лирическая, музыкальная комедия на музыку И. О. Дунаевского. Она открыла мне, подростку, новый мир чувств и звуков. Жизнь после нее казалась прекрасной и сулила счастье.

Но счастье не пришло. Началась война, Ленинград вскоре оказался в кольце блокады и стал городом-фронтом. Как-то летом, после страшной зимы 1941/42 года, я оказалась в центре и увидела, что работает кинотеатр. Не помню уже, какой фильм я смотрела, но с тех пор зачастую была в кино. Картины шли довоенные: «Девушка с характером», «Сердца четырех», «Музыкальная история»... Я смотрела все подряд, вряд ли создавая тогда, что эти, казавшиеся верхом совершенства фильмы, с их неприятными сюжетами и красивыми героями, помогли нам, ленинградцам, жить.

Появились и военные фильмы: «Машенька», «Жди меня», «Два бойца». Последний особенно памятен мне. Впервые мы воочию увидели войну. Она не могла испугать нас: бомбежки, обстрелы, смерть — все это мы уже видели. Потрясал человек на войне, его мужество, героизм — такой будничной, — открытая и доверчивая душа русского воина. Бойцы, роли которых исполняли Борис Андреев и Марк Бернес, стали нашими любимыми героями.

Полобились и песни из фильмов. Иду как-то майским светлым вечером по пустынному проспекту, а над городом плывет из репродуктора знакомый голос Бернеса: «Темная ночь. Только пули свистят по степи...» Как сейчас помню этот вечер, и песню, и свое душевное состояние. Шел сорок третий год, в войне обошлись перелом, но до победы было еще далеко. Песня напоминала о тех, кто воевал на фронтах, грела душу задумчивой мелодией.

Военные фильмы в блокадном Ленинграде помогли нам быть стойкими — ведь тем, кто на фронте, было еще тяжелее. Благодаря кино, которому посвящались немногие свободные часы (работа, учеба), мы преодолевали голод, физическую усталость, душевное беспокойство. «Пойдем в кино», — говорил кто-нибудь, и это означало полтора часа праздника. Дело было не только в содержании фильма, в отдыхе и тепле кинозала, а во встречах с любимыми актерами. Марина Ладынина, Людмила Целиковская, Борис Андреев, Михаил Жаров, Николай Крючков, Евгений Самойлов — всех не перечислить — ведь это все были наши старые, довоенные знакомые. Актеры, игравшие в тех фильмах, создавали такие убедительные образы фронтовиков, что мы, ленинградцы, ни на минуту не сомневались — придет победа, будет и на нашей улице праздник!

Помогала нам и шутка, услышанная с экрана, и задушевная песня — все было к месту, ко времени. Теперь уже, задним числом, в полной мере понимаешь, как это было нам нужно.

...Прошли годы. Был период, когда я видеть не могла войну на экране, нужно было время, чтобы у меня снова появился интерес к теме и чтобы пришли на экран такие фильмы, как «Живые и мертвые», «Верность», «Белорусский вокзал»...

Н. ГУДИМОВА

Симферополь



Владимир Павлович (в центре) требует от актрисы точности

Югославский режиссер Владимир Павлович снимает советско - швейцарский фильм «Бархатный сезон» — об участниках гражданской войны в Испании, об испанских детях, которых фашизм лишил детства.

Эта картина о русском, американке, французе, швейцарке. Их было четверо. Николай Шухов и Лиз Бредвери, Анри и Марта. Они помогли двенадцати маленьким бездомным испанцам.

35 тысяч человек из 54 стран мира пытались спасти маленькую, безумевшую от горя Испанию. Интербригады были легендарны. Какие имена носили их батальоны! Гарибальди, Тельмана, Димитрова, Барбюса, Линкольна...

Вот как описан в сценарии фильма эпизод «Пограничный пункт»: «Колонна интербригадцев подходит

«Жорж Гринье подал прошение о помиловании президенту Франции!»

«В Мюнхене подписано соглашение о расчленении Чехословакии».

— Богатый мир гулял, а фашизм готовился,— сказал Владимир Павлович.— Я считаю, мы снимаем очень современный фильм, несмотря на то, что прошло сорок лет. У меня с фашизмом свои счеты. Мой отец был партизанским комиссаром. Его убили. Мать посадили. Я сам ушел к партизанам, вместе с Красной Армией освобождал Белград...

На «Мосфильме» был полдень. В первом павильоне дали полный свет для эпизода «Конкурс красоты». Массовка сидела в вечерних платьях за белыми столами в приморском ресторане. На сцену вышел конференсье в черном смокинге.

«Дамы и господа! Наше уважаемое

“БАРХАТНЫЕ

идут съемки...

Александр ШУМСКИЙ



Юг Франции, тревожная осень 1938 года



Бур, капитан теплохода «Орфей» (Николай Крючков)



Комиссар полиции (Ниннокентий Смоктуновский)

к шлагбауму. Впереди чернеет тоннель, ведущий через Пиренеи во Францию. Представители международного Комитета по невмешательству принимают рапорт руководителя колонны, список людей. На этом фоне, чуть в стороне, выступает женщина, одетая в простое черное платье: — Испанцы! Сегодня мы провожаем бойцов интернациональных бригад! Эти люди приехали к нам, они оставили Родину, дом, чтобы бороться и умирать за нашу свободу, они исполнили свой долг до конца! И сегодня благодарная Испания низко склоняет перед ними голову!»

Они бросали на землю автоматы, пистолеты, винтовки. Они, солдаты интербригад, сдавали оружие. То были самые горькие минуты в их жизни — осень 1938 года. Со временем история научит их никогда не сдавать оружия.

Мир был набит событиями, как воз, который катит на ярмарку. Из газет: «Премьера фильма «Чин-чин!» «Бетти Буп вновь перед зрителями!»

Марта (Татьяна Сидоренко) с испанскими детьми попадает в засаду



Марта прощается с Анри (Александр Лазарев)

Фото

Анатолия Пашвыкина

жюри выбрало «жемчужину побережья»... Номер восьмой, мадемуазель Лиз Бредвери!»

— Наш фильм — музыкально-политическая комедия, — говорил режиссер. — Жанр сложный...

— ...и редкий. Политическую комедию, наверное, снимать нелегко, — сказал я.

...«Что же вы не аплодируете! — крикнула Лиз, и ее высокий голос далеко разнесся по залу. — Двенадцать детей, прорвавшихся через обстрелы и бомбежку, не могут найти приюта — это ли не достойное завершение праздника!! Ну что же вы молчите!»

— На этом объекте работает 300 человек: актеры, электрики, костюмеры. Только сегодня нужно было сделать 100 причесок, загримировать 150 лиц... Возможности, которые у

вас в стране предоставляются постановщику, позволяют сделать все, что задумано, — сказал Павлович длинную русскую фразу и с удовольствием поставил точку.

— А кто занят в вашей картине!

— О! Пишите: Юозас Будрайтис, Александр Лазарев, Валентина Игнатьева, Татьяна Сидоренко, Иннокентий Смоктуновский, Игорь Васильев, Николай Крючков, Юрий Яковлев — это в главных ролях. А в ролях — Сергей Бондарчук, Ирина Скобцева, Владимир Басов... С такими актерами в кино можно делать многое.

В сентябре прошлого года они снимали натуру в Швейцарии — в Цюрихе и Женеве.

— Это первая совместная работа «Мосфильма» и студии «Про Дисфильм» (Цюрих). Два очень разных мира сошлись на одной съемочной

площадке. Такая большая кинематографическая держава, как ваша, и страна с не очень крупным кинематографом — Швейцария, осуществляют очень сложную постановку и доказывают, что сотрудничать в искусстве можно и нужно, если в основе сотрудничества лежат добрые желания. Я понятно говорю! — спросил Павлович.

В октябре они прилетели в Сухуми. Снимали объект «Морской вокзал». Драки, выстрелы, трюки. Но пошел дождь. Пошел и не остановился: кончился бархатный сезон.

К середине лета эта картина — результат труда сценаристов, режиссера, актеров, а кроме того, оператора Анатолия Кузнецова, композитора Мурада Кажлаева, художника Георгия Турылева и еще многих десятков людей — будет завершена.



Лиз Бредвери (Валентина Игнатьева) — героиня «жемчужины побережья», Парадисе (Игорь Васильев)

и сезон



ПРОФЕССИИ «СО-ЧУВСТВИЯ»

Инна ЛЕВШИНА



Чуткость, внимание, терпение сестры милосердия исцеляют...

На улицах нередко стали попадаться плакаты: «Водитель автобуса — интересная профессия» или «Продавец — интересная профессия...». Нервозность объявлений «Срочно требуется машинистка», выставленных в окнах каждого второго учреждения, заменяется вроде бы спокойной информацией о том, как привлекательна та или иная специальность и как будет хорошо, если у молодых людей появится желание посвятить себя именно этим занятиям. Однако не станем верить спокойствию рекламно-информационных стенов. За их повествовательным тоном скрывается большая общественная проблема. Она выходит за пределы разговора об обеспечении рабочими руками того или иного участка хозяйственной жизни.

Конечно, для юношеского представления о своем будущем естественно увлечение такими «романтическими» профессиями, как геолог, космонавт, физик... Конечно, для нашего первого в мире государства рабочих и крестьян всегда были и будут первостепенны профессии производственного и сельскохозяйственного труженика. И к ним, этим корневым для жизни общества специальностям, мы будем постоянно привлекать внимание вступающих в жизнь, на их овладение ориентировать молодежь.

В любом труде нельзя обойтись без любви к своему делу, способности к нему, добросовестности, мастерства. Между тем надо бы сегодня сделать достоянием широкого общественного интереса тот факт, что среди сотен и сотен специальностей есть такие, где главным признаком является душевная отзывчивость, способность к сочувствию.

Сегодня не хватает машинисток и уборщиц, продавцов и санитарок, медсестер и вагоновожатых. Но не стоит сваливать все эти нехватки в одну кучу. Потребность в машинописном труде, к примеру, существует потому, что не изобрели механизм, печатающий с голоса, или еще что-то более фантастичное, освобождающее человека от технического, нетворческого труда.

Подумаем о профессиях, потребность в которых не исчерпывается

достижениями НТР. Они связаны с обязательностью живого человеческого общения, непосредственностью душевного контакта. Ведь есть даже такая классификация профессий, объединяемых по типу своих внутренних связей: занятия, в которых человек связан с техникой — «человек — машина», или с природой — «человек — природа», или же с себе подобным, то есть «человек — человек».

Можно оснастить по самым высоким техническим стандартам труд школьного учителя. Пусть он пользуется магнитофоном, лингафоном, телеустановкой, обратной связью с каждым учеником. Но его профессия все равно остается профессией класса «человек — человек».

И если преподаватель не станет для детей человеком, чей духовный мир притягателен и глубок, чьи нравственные принципы вызывают уважение, если он не станет человеком, относящимся к своим питомцам с сочувствием и со-пониманием, то мы вправе считать его не владеющим своей профессией.

Можно внедрить в торговые предприятия самые остроумные механические приспособления. Но учитель и продавец, как это на первый взгляд ни удивительно, есть занятия однотипные, класса «человек — человек». Готова поспорить с каждым, что в универсаме завтрашнего дня на фоне самой разнообразной машинерии наибольшей ценностью станет продавец. Живой человек — проницательный психолог, тактичный педагог, многотерпеливый и отзывчивый, человек с манерами дипломата и родственной заботливостью о каждом покупателе...

Скажите, журналистские байки? Отнюдь. Чем выше и совершеннее технизация жизни, тем большую ценность представляют собой все способы и формы человеческих контактов. Это одна из закономерностей развития мира профессий в эпоху НТР.

В десятиминутном фильме Ростовской студии кинохроники «Стаж милосердия» (сценарист Яков Айзенберг, режиссер-оператор Юрий Щербаков) мы встречаемся с начинающими медсестрами. Конечно, ле-

чат врачи, лечат медикаменты. Но внимание, забота, бессонное терпение улыбчивой девочки (больные шутят, что в медицинское училище ее приняли за улыбку) тоже целительны. Одна попала сюда случайно (собиралась в институт сельскохозяйственной техники), другую, мечтающую о профессии врача, привела мама, сказала: «Так надо, дочка».

Действительно, так надо. Надо, чтобы молодой человек, думающий о медицине (наиболее человеко-контактной профессии), прошел эту школу со-страдания. То есть вздумайтесь: «совместного страдания» с человеком, на которого направлен твой труд.

Можно «запороть» ценное оборудование, можно ошибиться в расчетах, а можно «просто» не оправдать доверия людей, с которыми тыходишь в предписанное профессиональной общине. Разумеется, все эти нарушения свидетельствуют о недостаточной профессиональной пригодности, все они безнравственны. Вместе с тем ни один трудовой проступок не измеряется так непосредственно в человеко-душах, как неумение со-чувствовать в профессиональных человеческих контактах.

Строгий и лаконичный фильм ростовских документалистов — одна из первых и удачных работ, заставляющих нас задуматься о судьбе «со-страдающих» профессий. О той непреходящей нравственной ценности, которые они имеют как для людей, в них работающих, так и для нравственного климата общественной жизни в целом. Ведь среди многих и разных занятий этого «человеческого» направления работа сестры милосердия, пожалуй, самая старая, самая традиционно уважаемая в истории русского общества и, увы, дефицитная на сегодняшнем рынке профессий.

Что же делать, когда не хватает сестер, продавцов, санитаров, воспитательниц в детских садах?.. Видимо, среди прочих мер — подумать всем миром о реальной значимости и гуманистической ценности таких специальностей. Именно этим и занялись весьма вовремя ростовские кинопублицисты.

ХРОНИКА

ВСЕСОЮЗНАЯ ТВОРЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ по военно-патриотическим фильмам, организованная Союзом кинематографистов СССР, Госкино СССР, Главным политическим управлением Советской Армии и Военно-Морского Флота и посвященная 60-летию Вооруженных Сил СССР, проходила в Москве.

С докладом «Военно-патриотическая тема в современном советском киноискусстве», проанализировавшим кинопроизведения, созданные за по-



следние три года — время, прошедшее после предыдущей творческой конференции на эту же тему, — выступил директор Научно-исследовательского института теории и истории кино В. Баскаков. В конференции приняли участие известные писатели, кинодраматурги, режиссеры, актеры, кинокритики, политработники Советских Вооруженных Сил.

На снимке — открытие конференции.

МЕДАЛЯМИ ИМЕНИ А. П. ДОВЖЕНКО за создание лучших кинопроизведений на героико-патриотическую тему награждены:

золотыми медалями — Центральная студия документальных фильмов — за вклад фронтовых операторов в отражении героического подвига Советской Армии и Военно-Морского Флота в годы Великой Отечественной войны; творческий коллектив создателей фильма «Судьба» — автор сценария П. Проскурин, режиссер Е. Матвеев, операторы Г. Цекавый [посмертно] и В. Якушев, художник С. Валюшок, актеры З. Кириенко, Ю. Яковлев, В. Заклунная, О. Остроумова;

серебряными медалями — творческие коллективы создателей фильмов: «В зоне особого внимания» — автор сценария Е. Месяцев, режиссер А. Малюков, оператор И. Богданов, актеры Б. Галкин и М. Волонтир; «Строгая мужская жизнь» — автор повести А. Сметанин, автор сценария М. Кураев, режиссер А. Граник, операторы Н. Строганов и Л. Колганов, актеры Ю. Каюров, Р. Громадский, В. Кузнецов, А. Пустошкин, А. Матешко.

ФЕСТИВАЛЬ СОВЕТСКОГО КИНО, посвященный 60-летию Вооруженных Сил СССР, проходил в Забайкальском военном округе. Организован он был Главным политическим управлением Советской Армии и Военно-Морского Флота и Бюро пропаганды советского киноискусства СК СССР. Кинематографисты Москвы и Ленинграда встретились с войнами, поделились своими творческими планами, показали новые фильмы «Строгая мужская жизнь», «Четвертая высота», а также программу документальных лент. В группу кинематографистов, возглавленную артистом

И. Переверзевым, вошли режиссеры А. Граник и И. Вознесенский, актеры Н. Рыбников, Е. Драпеко, Е. Санько, О. Белов, О. Агеева. Специально для фестиваля кинематографисты подготовили музыкально-литературные композиции «Поэзия военных лет», «Зори войны», «Родины солдат».

ТВОРЧЕСКИЙ ВЕЧЕР, посвященный 85-летию Виктора Борисовича Шкловского, состоялся в Центральном Доме кино. С именем этого писателя связаны яркие страницы истории советского кинематографа. Историк и теоретик литературы, критик, прозаик, сценарист, публицист, В. Шкловский — автор десятков книг и сценариев, сотен статей.

АКТЕРЫ И РОЛИ

НАТАЛЬЮ АРИНБАСАРОВУ в роли Шафак увидят зрители в новой картине Свердловской киностудии «В ночь лунного затмения», съемки которой закончены режиссером Барсом Халзановым.

Сценарий фильма написан Владимиром Валуцким по одноименной трагедии народного поэта Башкирии Мустая Карима. События развиваются в конце XVIII века, но идея произведения — борьба за подлинную свободу духа в человеке — глубоко современна.



В фильме также снимались **ГУЛЯ МУБАРЯКОВА**, **ДИЛОРОМ КАМБАРОВА**, **БАКЕН КЫДЫКЕЕВА**, **СОВЕТБЕК ДЖУМАДЫЛОВ** и другие актеры.

На снимке — Н. Аринбасарова в фильме «В ночь лунного затмения».

Стоят в огороде два пугала. Со всем обыкновенные. Но вот подул ве-



терок сильнее, встряхнули они соломенными головами, взмахнули длинными руками, заговорили человеческими голосами и стали Пугалом и Пугалицей. А скоро им придется бежать с морковных грядок, скитаться в лесах, познакомиться с красавицей Василисой и кузнецом Иваном. Все это происходит в сказке «Подарок черного колдуна», которую поставил на киностудии имени М. Горького режиссер Борис Рыцарев по сценарию Владимира Федосеева.

Сыграли Пугало и Пугалицу **ВИКТОР СЕРГАЧЕВ** и **ЛИЯ АХЕДЖАКОВА**. В фильме снимались также **ЛАРИСА ДАНИЛИНА**, **ЕЛЕНА КОНДРАТЬЕВА**, **ЛЕВ КРУГЛЫЙ**, **СВЕТЛАНА ОРЛОВА**, **БОРИС ЩЕРБАКОВ**.

На снимке — один из эпизодов фильма «Подарок черного колдуна».

ВНИМАНИЕ, МОТОР!



ЕЩЕ ПЯТЬ ДНЕЙ

Режиссер **Армен Манарян** сказал: «Будем снимать сцену расставания героев. После двух лет знакомства Анаит разочаровалась в своем парне — ереванском журналисте Овике Маркаряне и решает оставить его...». Для молодых актеров **Ашота Адамяна** и **Люсины Барсегян** это первая встреча на съемочной площадке. Люсине уже утверждена на роль Анаит. Студенту-третьекурснику факультета режиссуры и актерского мастерства **Армянского педагогического института Адамяну** только предстоит кинопробы. Если Ашот выдержит этот экзамен, он сыграет главную роль в фильме «Еще пять дней», который **Армен Манарян** ставит на «Арменфильме» по сценарию **Вагана Григоряна**.

— Я не случайно предложил Адамяну попробовать выступить в роли Овика, — говорит режиссер. — Мне казалось, что между ним и Люсиной есть определенное человеческое сходство, а это крайне важно для совместной работы. Овик — человек сложного, противоречивого характера. Беда его в том, что он позволил сломить себя жизненными обстоятельствами, примирился с ними. После нескольких конфликтов с заведующим отделом в редакции своей газеты Овик решил, что отстаивать собственное мнение бесполезно. Отсюда то равнодушие, которое оттолкнуло от него Анаит...

Остается добавить, что кинопробы прошли удачно, и сейчас Ашот Адамян играет роль Овика.

На снимке — А. Адамян в фильме «Еще пять дней».

КИНОГРАМА



БЕЗБИЛЕТНАЯ ПАССАЖИРКА

«Интрига», «Коварство...», «Рабыня» — названия глав сценария предвещали встречу с кознями заговорщиков и таинственными похищениями. Однако в павильоне студии имени М. Горького царил вполне мирная атмосфера. По коридору «мужского общежития строителей» носился бойкий черный котенок, на кухне у газовой плиты хозяйничал паренек лет семнадцати. Он жарил яичницу по-венгерски. Но приготовить это блюдо почему-то никак не удавалось: оператор **Борис Середин** попросил третий дубль. Автор сценария **Владимир Сухоребров** с нетерпением ожидал следующего кадра и, предвзято события, рассказывал: — Снимается очень важный момент. Сейчас здесь, в общежитии, должна появиться девушка с большой спортивной сумкой через плечо. Она окликнет **Антон**, и они познакомятся...

— «Безбилетная пассажирка» — лирическая комедия о семнадцатилетних, — объяснил режиссер **Юрий Победоносцев**. — То, что происходит с нашими героями **Ниней** и **Антоном**, не любовь, а скорее ее предчувствие, ожидание. Перенести на экран это состояние души предстоит актерам-дебютантам. **Татьяна Догилева** заканчивает **ГИТИС**, на сцене учебного театра сыграла **Беатриче** в «Много шума из ничего». И вот теперь — выросшая в интернате **Нина** с ее юношеским максимализмом и непосредственностью. **Константин Кровинский** — исполнитель роли **Антон** — еще учится в школе.

На снимке — режиссер **Ю. Победоносцев** (справа), **К. Кровинский** и **Т. Догилева** перед съемкой.

ЗАМЫСЛЫ

ВОЗВРАЩЕНИЕ ПОЛКОВНИКА ЗОРИНА

Недавно по экранам прошел фильм «Победитель» — первая полнометражная лента режиссера **Андрея Ладнынина**, снятая им совместно с **Эдгаром Ходжикяном**. Сейчас **А. Ладнынин** на «Мосфильме» приступает к съемкам следующей картины — «Дилетант» по сценарию **В. Кузнецова**, заключительной части кинотрилогии о полковнике милиции **Зорине**, герое «Черного принца» и «Возвращения Святого Луки». Роль полковника и на этот раз сыграет **Всеволод Санаев**.

Вряд ли есть смысл раскрывать заранее сюжет, достаточно сказать,

что речь пойдет об убийстве и ограблении, что преступник отнюдь не рецидивист (отсюда и название фильма) и что наиболее сложным для **Зорина** будет поиск не самого преступника, а доказательств его вины.

В ПЛАСТМАССОВОМ ГОРОДЕ

«Путешествие с капитаном Врунгелем по воспоминаниям о книгах, прочитанных в детстве...» — так предполагают назвать свой фильм сценарист **Александр Хмелик** и режиссер **Геннадий Васильев**.

— Мы стремимся сделать сказочную комедию, — говорит режиссер **Г. Васильев**, — но вместе с тем хочется, чтобы зритель почувствовал в ней нашу веру в бессмертие вечно юной романтики, прикоснулся к благородным поискам истины, увидел, на что способна настоящая дружба.

Много неожиданностей подстерегает главных героев — ученика школы № 12 **Василия Лопотухина**, капитана **Врунгеля** и боцмана **Лома**. Они попадут в фантастический город, где не осталось ни одного пешехода, а трава и деревья сделаны из пластмассы, побывают в доме с мемориальной табличкой «Здесь жила и работала **Шехерезада**» и даже исчезнут в загадочном **Бермудском треугольнике**... А потом **Лопотухин** правдиво расскажет о своих приключениях в сочинении «Как я провел лето», первые строчки которого гласят: «Море смеялось».

БИОГРАФИЯ ВЕЛИКОЙ ИДЕИ

Двадцать лет назад о **Константине Эдуардовиче Циолковском** был снят фильм «Человек с планеты Земля», теперь начинаются съемки ленты «Взлет». О фильме и его герое рассказывает режиссер **Савва Кулиш**:

— О **Циолковском** создано много легенд. Четыре его биографии, написанные разными людьми, вышли в свет еще при жизни **Константина Эдуардовича**, и потому он вынужден был сам написать автобиографию, где можно прочесть примерно такие слова: «Хорошая у меня биография или плохая — оставьте мне ее такой, какая она есть, потому что это моя жизнь, моя биография».

Наш фильм не будет биографическим в привычном понимании слова, это скорее биография идеи, сформировавшей личность **Циолковского**. **Сергей Павлович Королев** сказал как-то: «Этот человек жил на 150 лет вперед, и сегодня он далеко ушел от нас».

Снимать картину мы будем в **Калуге** и **Боровске**, а также в **Москве**, **Ленинграде**, **Малом Ярославце**. Сценарий написан **Олегос Осетинским**, оператор **Владимир Климов**, художник **Владимир Аронин**.

Кинораму готовили: **Анна КАГАРЛИЦКАЯ**, **Евгений КОЗЛОВСКИЙ**, **Ефим ЛЕВИН**, **Наталья ОРЛОВА**, **Марина РУБАНЦЕВА**, **Василий СИТНИКОВ**, **Наталья ТУРЕНКО**, **Валентин ЮРОВ**.



Дмитрий КЕСАЯН

Я никогда не поверил бы в подлинность подобной истории, если бы однажды мне не пришлось увидеть документы, ясно свидетельствовавшие, что в этом невероятном на первый взгляд сюжете все — правда.

В 1942 году из Москвы в Ереван был отправлен слон. Зоопарк в столице Армении еще не было. Его лишь предполагалось создать. Создать, несмотря на то, что шла война. Вопреки войне.

Однако необычный по тому времени «груз» к месту назначения доставлен не был. Под Ростовом железнодорожный состав был разбомблен, и долгое время о судьбе слона ничего не знали. Его обнаружили лишь три года спустя, под Берлином, куда его угнали фашисты... Но все это предыстория нашего сюжета. Действие картины, по сути, начинается в тот момент, когда советские войска, продвигаясь с боями по земле третьего рейха, отбили нашего слона. Но что было делать с ним в такой ситуации? И тогда одному из солдат, армянину по национальности, был дан приказ — доставить слона в Ереван теперь уже из Германии.

Нам со сценаристом Эдуардом Акоповым захотелось рассказать эту историю — такую удивительную, бесхитростную и поучительную. Главную роль в картине сыграл Мгер Мкртчян. Его герой не производит впечатления эдакого бывалого и воинственного человека, которому все нипочем. Вместе с тем в его исполнении рядовой Арменак Гаспарян обладает мужеством, отзывчивостью, готовностью прийти на помощь. Словом, это настоящий человек и настоящий солдат.

Изобразительное решение, над которым мы работали вместе с художником Микаэлом Антоняном и оператором Левонем Атоянцем, и музы-

режиссер

представляет фильм



“СОЛДАТ И СЛОН”

АНОНС



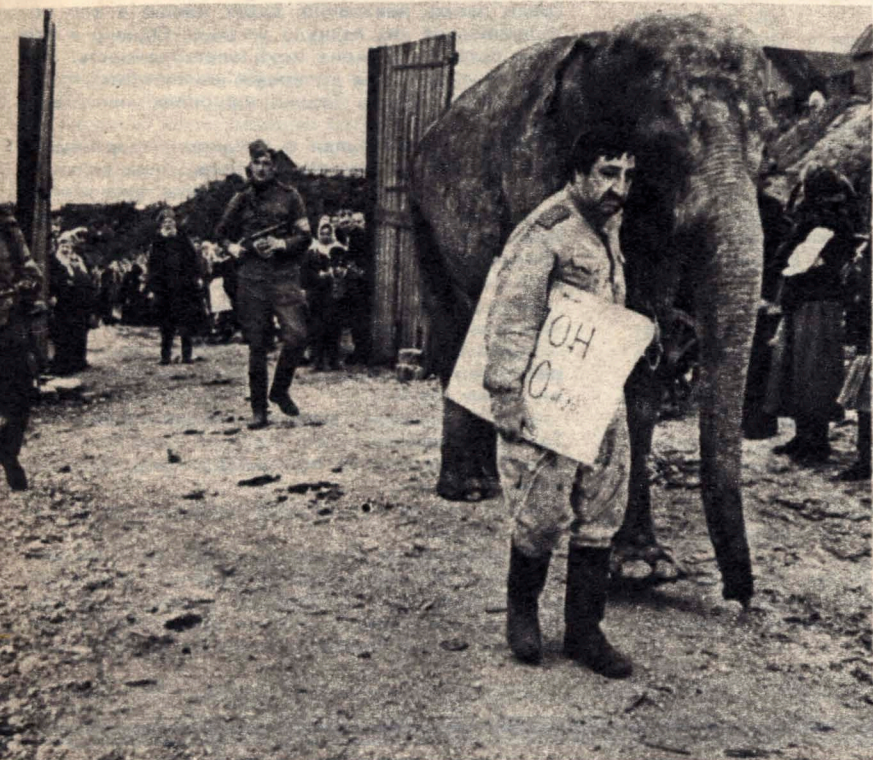
Эти фильмы выходят на экраны



ка композитора Юрия Арутюняна помогли нам в поисках образа прошедшей над миром беды. Но последствия войны не в одних лишь руинах, исковерканных пейзажах городов и сел. Война оставила след и в душах людей. Я благодарен актерам, снявшимся у нас в больших и малых ролях — Лайме Штримайтите, Владимиру Пицеку, Вячеславу Рындицу, Стасасу Коспаускасу, Валентине Давтян, Игорю Медведеву и другим за их верность общему замыслу фильма. В столкновении с их персонажами раскрывается характер Арменака, обнажаются движения его души.

И, конечно же, все члены съемочной группы признательны замечательным артистам цирка — семье Корниловых, чье искусство мы смогли вполне оценить, когда работали с их подопечным. Слон, «сыгравший» Габуша — так зовут второго главного героя картины, — оказался трудолюбивым, смелым исполнителем, хотя и с непростым характером...

Долгое путешествие Арменака и Габуша к экрану окончено. Но впереди у них — новый и трудный путь: их ждут встречи со зрителями. С волнением отправляем мы наших героев в эту дорогу, с надеждой и грустью смотрим им вслед.



*Прощание на границе.
В роли немецкой женщины —
Лайма Штримайтите*

Арменак (Мгер Мкртчян) и слон Габуша вошли в опустевший город

Бой на подступах к Берлину

Арменака не поймали — он арестован за спекуляцию слоном

И снова неприятности из-за Габуша

Фото Гагика Маргаряна



«ЖУРАВЛЬ В НЕБЕ...»
«МОСФИЛЬМ»

Сценарий В. Мережко. Режиссер С. Самсонов. Оператор Е. Гуслинский. В ролях: А. Демьяненко, Л. Зайцева, Л. Ахеджакова, И. Рыжов и др.

В бесхитроном сюжете авторы раскрывают человеческие характеры, приводят зрителя к серьезным жизненным раздумьям. Замысел картины вновь подтверждает приверженность ее сценариста В. Мережко к анекдотическим происшествиям («Здравствуй и прощай», «Одиноким один», «Трын-трава»), где чередование смешного и грустного непременно приводит к серьезным размышлениям.



«ЖЕНИТЬБА»
«Ленфильм»

Автор сценария и режиссер В. Мельников. Оператор Ю. Векслер. В ролях: С. Крючкова, А. Петренко, В. Стрельчик, О. Ворисов, Б. Брондуков и др.

Не любовная интрига, не психология отдельных персонажей интересовали авторов этой экранизации комедии Н. В. Гоголя в первую очередь, а социальные типические явления русской действительности. Кинопутешествие в гоголевский Петербург со всей беспощадностью раскрывает духовное убожество чиновничьего и купеческого мира.



«БУДЬТЕ МОЕЙ ТЕЩЕЙ!»
Рижская киностудия

Сценарий Г. Рябкина. Режиссер К. Марсон. Оператор З. Витол. В ролях: Е. Иванычев, С. Линде, В. Мелнбарде, М. Мартинсон и др.

Лирическая комедия режиссера-дебютанта К. Марсона знакомит нас с интересными, добрыми, чистыми людьми. И хотя в картине немало забавных приключений и трюков, истинный ее юморизм в ироничном, лукавом и всегда доброжелательном подтексте происходящего. Особенно привлекателен главный герой фильма, не утративший в себе счастливой способности удивляться миру.



«УБИЙСТВО В ВОСТОЧНОМ ЭКСПРЕССЕ»

«Г. В. Фильмс ЛТД», Англия

Сценарий П. Дена. Режиссер С. Люмет. Оператор Д. Ансворт. В ролях: А. Финни, И. Бергман, М. Йорк, Д. Гилгуд и др.

Много лет писательница Агата Кристи не давала согласия на экранизацию романа «Убийство в Восточном экспрессе». Лишь в 1974 году американский режиссер Сидней Люмет осуществил эту постановку. Успеху картины во многом способствовало участие в ней звезд мирового кино. Итак, вновь перед постоянным героем писательницы сыщиком Эркюлем Пуаро поставлена сложная задача. Раскрыть преступление ему, как и всегда, помогут пронзительность и интуиция.

В репертуаре также советские художественные фильмы:
«Дервиш взрывает Париж»
[«Азербайджанфильм»],
«Подика разберись» [«Грузия-фильм»],
«Осада» [«Таджикфильм»]
и «Великолепный мечтатель»
[«Узбекфильм»].

К

ак-то одна студия предложила мне снять фильм о великом Революционере. Меня взволновал сценарий, и я принялся за дело.

Я искал актера на главную роль. Фильм был сложный. Личность конкретная, отмеченная исто-

шли кинопробы. Из разных городов ассистенты вызывали актеров. Но крылатые фразы Революции звучали в устах молодых людей недостаточно ярко. Тридцать актеров прошли пробы, скоро надо было снимать, и вот однажды я увидел героя, каким себе его представлял. Мне сказал ассистент:

— Взгляните на одну фотографию.

Я посмотрел и узрел абсолютное сходство с героем фильма. Это были два одинаковых лица. Высокий шишковатый лоб, глубоко посаженные глаза, острые скулы. Каменные складки в углах губ. Человек лет тридцати смотрел с фотографии прямо перед собой, и становилось как-то не по

Актер обвел глазами стены.

— У вас двойной номер,— сказал он, решительно ставя чемодан на пол.— Мне здесь нравится. Может быть, я поселюсь с вами? Это лучше для дела!

* * *

Вечером мы ужинали в ресторане, говорили о роли. В основном я. А он много ел, выпил пять бутылок минеральной воды, заказал второй бифштекс.

Актер рассказывал, смеясь, как его жена Милуха отлично готовит пельмени и что он от природы обжора.

ШЛИ КИНОПРОБЫ.

рией на золотых ее страницах. Великий мистификатор: шулер, монах, сумасшедший, художник, антиквар, уличный певец, глухонемой, слепой, видящий лучше зрячих,—таков был облик подпольщика-революционера в описаниях царской охранки.

В 1905 году в южном городе он поднял вооруженное восстание. Под его руководством вспыхнула крупнейшая забастовка, предвестник этого восстания. Зачинщиков забастовки уволили. Рабочие обвинили агитаторов в смутянстве. Чтобы поднять авторитет большевиков, он пошел с делегацией рабочих к генерал-губернатору просить о восстановлении уволенных. Губернатор рассмеялся в лицо посланцам завода. Тогда Революционер сказал:

— Мы не уйдем, пока вы не вернете к станкам наших товарищей. Если вы нас арестуете — завод поднимет вооруженное восстание.

Губернатор сказал:

— Оставайтесь в моем кабинете сколько вам будет угодно.

Делегация пробыла в фешенебельных покоях, голодая, семнадцать дней. Избегая вспышки народных волнений, губернатор подписал прошение.

Из таких эпизодов, мужественных и благородных, состояла жизнь Революционера. Ради идеи увидеть мир справедливым двадцать восемь лет в общей сложности провел на каторжных работах. Это был человек железной выдержки.

себе от его пристального, пытливого взгляда.

— Актер?— спросил я.

— Да,— сказал ассистент.

— Сколько лет?

— Тридцать.

— Вызывайте.

Мы послали телеграмму. И вот к нам на пробы ехал актер с внешностью Революционера. Я не спал ночь в ожидании столь трепетного свидания. Мы сидели утром с ассистентом в гостинице, пили кофе и глядели со второго этажа на пяточок перед входом. Жаркий день высинил небо. Вот, наконец, из аэропорта примчалась студийная машина, остановилась с лихим шиком, и оттуда долгое время никто не появлялся. Прошла минута, вторая, третья.

— Не приехал?— взволнованно спросил я.

Ожидание захлестнуло меня. Ассистент побежал вниз. Я увидел его фигуру у машины. Он зачем-то забрался внутрь «рафика».

— Все в порядке!— наконец крикнул ассистент, вытирая со лба испарину.— Проснулся.

Актер, высоченный малый, вошел ко мне в номер, приветливо улыбаясь крепкими крупными зубами.

— Он,— подумал я.— Вылитый он.

Актер держал в руке чемодан и кожаное пальто под локтем.

— Я приехал надолго,— сказал он.— Пока не утвердите! Давно мечтал играть именно этого человека. Я прочел сценарий, и у меня ощущение, что мы с ним родственники.

* * *

Утром были кинопробы. Актер выдержал их успешно, и те куски, которые другие уже отыграли плохо, невзрачно, вдруг ожили в его исполнении, от них пахнуло жизнью. Однако и его игра оставила у меня неудовлетворенность. Ассистент сказал мне во время кинопробы:

— Силен малый. Только уж очень «инициативен».

Ночью я размышлял о трудностях картины, о тех, кто мог бы сыграть эту роль. Лица возникали разные, но, к сожалению, актеры, уже бывшие пору молодости, или те, кого нет в живых. Идеально подходил Урбанский, таящий в себе обаяние мужской силы и удивительной юношеской нежности.

Актер храпел так, что позванивали на стеклянном подносе стаканы.

Через два дня я вежливо сообщил ему, что о результатах кинопробы мы уведомим его, а пока он может уезжать.

— Ну как я на экране?— заволновался он.— Только честно!

— Если честно, то получился сытый, благополучный человек.

Актер сел на стул и озадаченно смотрел на себя в зеркало.

Я позвонил на студию и просил заказать мне билеты в Москву на поезд. Конечно, самолетом лететь удобнее — быстрее, но надежда выспаться была заманчива. В Москве предстояло встретиться с женой Революционера. Ей было 83 года.



пресс-клуб

ФИЛМОВИ
НОВИНИ



«ЖДУ БОЛЬШУЮ
СОВРЕМЕННУЮ
РОЛЬ...»

Мы перепечатаваем интервью корреспондента журнала «Фильмови новини» Лиляны Стоевой, взятое у известной болгарской киноактрисы Эмилии Рагевой.

Как случилось, что любовь к актерской профессии одержала верх? Ведь если мне не изменяет память, на страницах газеты «Народная культура» вы писали, что в детские годы мечтали не только о театре, но и о медицине и о живописи.

— В детстве я жила в Радомире — маленьком городке, где не было театра. Но был кинотеатр, и я регулярно в него ходила. Глядела одни и те же фильмы по несколько раз, делала альбомы с фотографиями артистов, старательно записывала названия картин и имена главных исполнителей. Очень любила фотографироваться. В городском ателье «Даддер» снимались в различных костюмах — мужских, женских. Первая моя встреча со сценой состоялась в самодеятельной постановке «Женитьбы» Гоголя. От тех первых контактов с искусством осталось праздничное настроение и волнующее ощущение. Мечтала, что когда-нибудь я буду такой, как люди, выступающие на сцене и на экране. Мысленно даже видела себя

на их месте. Это влечение оказалось очень сильным, и я подала документы в театральное училище. К экзаменам готовилась под руководством Н. О. Массалитинова; знакомство с этим большим актером и режиссером еще больше разожгло мое желание стать актрисой. Явилась на экзамены и успешно сдала их.

— Когда вы поступали в институт, то мечтали стать киноартисткой или же видели свое будущее на театральных подмостках?

— Вначале мои желания были связаны лишь с овладением азбукой выбранной профессии — техникой речи, пластикой... Кино или театр казались мне тогда далекими и непостижимыми. И все же случилось так, что я снялась в фильмах «Песнь о человеке», «Пункт первый» и «Ребро Адамово» прежде, чем стала профессиональной актрисой.

— Какие роли хотелось вам играть в те, первые годы?

— Близкие мне по характеру, по возрасту. Не каждая предложенная

Встреча с ней могла обогатить и расширить сценарий. Был жив сын, генерал. Он как две капли воды, судя по фотографиям, походил на отца. Говорили, что и в жизни у него были те же манеры и склад мышления. Я с грустью подумал, насколько полезна была бы встреча исполнителя главной роли с сыном Революционера. Но такового пока в реальности не существовало, и пришлось ехать одному.

* * *

Соседи по купе оказались молодожены. Они уже сидели и целовались в суете отходящего поезда.

— Вы один?— спросили они с надеждой.
— Да,— сказал я.
— Вот и хорошо,— сказала девушка.— Будем ехать вдвоем, это лучше, чем вчетвером.

За окномплыли лица провожающих— каскад печали и радости. Я уперся лицом в стекло, чтобы не мешать соседям, их поцелуйным разговорам. Вдруг полоса коридорного света врезалась в купе. С треском раскрылась дверь. На пороге стоял актер и широко улыбался, вытирая кулачком пот.

— Я тоже еду,— сказал он.— Давно не был в Москве. Когда услышал, что вы едете, решил составить компанию. Одному вам ведь скучно?!

Ночью он опять храпел, молодожены прикрывали на одной полке, хихикали, я лежал с закрытыми глазами и вынужден был изображать спящего, так как ничего другого не оставалось.

Я ненавидел актера.

* * *

Утром в вокзальной толчее я шел быстро, почти бежал. Актер догнал меня и сказал:

— Вы как олень бегае! Сейчас идем в метро или на стоянку такси?

— А вам куда?— спросил я, зная, что помчусь в любом, прямо противоположном направлении.

— Мне можно и на такси и на метро,— сказал актер.— Вы ведь тут живете, а мне надо искать пристанище.

Он вопросительно взглянул на меня. Я вспомнил свою квартиру, густо заселенную женой, детьми, тещей, тестем, и с облегчением подумал, что не могу пригласить актера к себе. При этой светлой мысли я перевел дух и улыбнулся. Эта улыбка ободрила актера.

— Едем к вам?— сказал он, беря мой портфель.— Я ведь человек неизбалованный. Могу спать на полу. В Москве с гостиницами туго.

* * *

Дома у меня ныло сердце. Я лежал на тахте и делал вид, что смотрю телевизор. Из соседней комнаты доносился смачный бас актера. Он хва-

лил детей за отличные оценки, полученные в школе, рекомендовал жене и теще бегать кроссы и есть как можно больше.

— Главное — сало,— говорил он.— Остальное приложится.

Я засыпал под рокошующий напев:

— Я встретил вас, и все былое...

Актер пел и играл на гитаре моего старшего сына. Голос у него был приятный, но не для засыпающего человека.

* * *

В Москве актер ходил за мной по пятам. По ночам, уместая каким-то образом свое гигантское тело в кухне, он читал книги о Революционере. Ими был забит его чемодан. Как-то ночью он явился в самый неподходящий момент в спальню и спросил:

— Неужели в двадцать лет люди того времени знали пять языков? Это — вранье.

Я объяснил ему, что вера делает человека великим. Он уселся в подштанниках на кровать и стал допытываться, чем вера отличается от фанатизма. Беседа продолжалась до утра.

* * *

Пребывание в Москве затянулось, так как жена Революционера болела и день встречи с ней откладывался уже на третью неделю. Наконец, позвонил сын, сказал, что она сможет меня принять. Актер, естественно, поехал на эту встречу вместе со мной. Старая женщина сначала держалась замкнуто, рассказывала эпизоды, уже известные. Актер почему-то отказывался от угощений и даже от чая.

— Я обедал и поужинал,— сказал он.

— Ну, а когда вы с ним в первый раз поцеловались?— спросил актер с присущей ему бесцеремонностью.

Сын в генеральском мундире смущенно наклонил голову, сядя женщина зарделась.

— Это было не сразу,— сказала она.— Я к нему всегда относилась, как к мифическому герою. Однажды мы шли по улице, ее обстреливали. Он шагал, не оглядываясь. У него была такая прищипка. А я пристроилась сзади. Думала, если попадут, то в меня. Прикрыла его спину своей головой. Я ему была по плечо. Он оглянулся, понял, что я его защищаю, обнял меня за плечи и поцеловал.

Я записал эти подробности к себе в блокнот.

— А вы познакомились, когда вас били анархисты?— спросил актер, проявляя осведомленность в материале.

— Да... Я выступала... Меня схватили и затаскали во двор. Я испугалась. И знаете, чего испугалась? Двор был какой-то грязный, как помойка. Страшно стало, что умру вот в таком свинарнике, а не под выстрелами в борьбе. Ну, он вбежал. Крикнул: «Бросай оружие! Будем драться». Тут свои подоспели.

психологии, какая отличает их один от другого.

— Какие из киноперевплощений последнего времени вы сами оцениваете как самые удачные и почему?

— Вопрос скорее относится к кинокритикам. Мне было бы интересно знать их мнение, хотя они и не могут быть абсолютно объективны, поскольку это вопрос предпочтения, вкуса и так далее. И тем не менее Асенка из «Воспоминаний о двойняшке» получилась как будто более сильным образом, философски более сложным. А Желда из «Матриархата» дала мне возможность пунктирно показать на экране мои другие внешние и внутренние профессиональные качества, которые могут стать основой для создания новых персонажей, интересных не только для меня самой, но и для зрителей.

— Во время съемок интересуетесь ли вы, какой снимается план — общий, средний или крупный, и имеет ли это для вас какое-либо значение?

— Да, интересуюсь, потому что

вся моя психотехника бессознательна и иногда я ее специально приспособляю к общему, в среднем или крупному плану. В общем плане можешь себе позволить свободное, резкое физическое движение, в среднем движения становятся ограниченными, а в крупном — сведены до минимума, что заставляет рассчитывать в основном на усиление «внутреннего движения».

— Работа в кино помогает вам чем-то в театральной практике?

— Считаю, что помогает. Быстрее ориентируюсь в роли, в сценическом пространстве, во времени действия. Могу репетировать сцены пьесы в непоследовательном порядке. Легче сосредоточиваюсь, на репетиции и в спектакле работаю без напряжения.

— Какие новые предложения в кино и телевидении вы имеете?

— Только что завершили съемки фильма «Талисман». Игру эпизодическую роль матери. Вероятно, скоро начнется работа над телевизионным фильмом, но пока это только проект.

— Бросай оружие!— в восторге крикнул актер могучим басом, так что сын, генерал-майор, вздрогнул. Женщина рассмеялась, всем стало веселее. Разговор благодаря актеру состоялся «по душам».

* * *

Обратно мы летели самолетом. Актер спросил меня:

— У вас есть настроение утвердить меня?

Я пожал плечами. Правду человеку говорить в глаза неудобно. Я был настроен против него.

— Почему вы «против»?— спросил он, прямо взглянув мне в глаза.

— Понимаете,— начал я.— Тут есть много «но». Ну, например, интеллект человека-актера во многом влияет...

— А если честно,— нетерпеливо прервал актер,— что вам во мне не нравится?

Я сделал паузу, затем произнес громко:

— Нельзя стать тем, чем вы не являетесь хотя бы частично.

Я выговорил все это одним духом и откинулся в кресле. Я старался не смотреть на собеседника, зная силу его пристального, немигающего взгляда. Актер вскочил, насколько мог это сделать в самолете. Глаза его зажглись. Лицо помутнело от пятен. Губы дрожали:

— Это потому что я вам надоедаю и поступаю так, как лучше для дела! Вместе жить в номере! Вместе ехать! Вместе встречаться с людьми истории! Вместе искать! Когда я узнал, что есть такой сценарий, я забыл про все! Я бросил театр. Я почувствовал себя сыном Революционера, его внуком, им самим!

Актер отдышался, сел. Я ждал истерики, всплеска гнева, дальнейшего яростного монолога.

Он вдруг улыбнулся и сказал спокойно:

— Я буду сниматься. Вы еще раз посмотрите пробы и утвердите меня.

В тот момент я вдруг подумал, что по самообладанию, большой напористости и многим другим качествам он похож на героя из того давнего, великого времени. Я хотел сказать это актеру, примирительно тронул его за рукав. Он молчал. Я заглянул ему в глаза. Они были открыты, но не излучали мысли, а тускло, неподвижно стояли в пространстве.

— Что с вами?— спросил я.

— Мне плохо,— сказал он.

Вызванная стюардесса констатировала потерю пульса.

К трапу пришла «Скорая помощь». Актера в обморочном состоянии отвезли в больницу. Он провалялся там месяц. Происшествие объяснилось просто: актер голодал, как и герой сценария...

Он был утвержден на главную роль и отлично сыграл ее.

— Начиная с 1969 года вы играете роли женщины-крестьянок. Не кажется ли вам, однако, что если режиссеры будут и дальше использовать вас в этом амплуа, вы начнете вращаться как бы в замкнутом круге? Вспоминается ваше блестящее исполнение роли инженера Нуневой в пьесе Асенова «Золотое покрытие». Думается, вы можете с успехом создать подобный образ и в кино — умной, сильной женщины, с чувством юмора. Снова — болгарский характер, но на сей раз в городском варианте. Ждете ли вы такую роль?

— Очень своевременный вопрос! Не только ко мне, но и к режиссерам, которые не хотят видеть меня в другом амплуа. Как я уже говорила, это остается моим самым большим творческим желанием — создать образ современной женщины. Для этого, мне кажется, я имею как житейский, так и профессиональный опыт. Жду большую современную роль...

Перевод с болгарского
Геннадия Фролова

Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ

Французская кинокомедия переживает довольно тяжелые времена. Смерть унесла двух популярнейших комиков — Феррандела и Бурвиля. Образовавшаяся брешь так и остается незаполненной. Луи де Фюнес — единственный оставшийся в живых представитель «великого трио», но и его имя, еще недавно бывшее абсолютной гарантией коммерческого успеха, сильно поблекло. В период наивысшего взлета Фюнес был самым дорогим актером французского кино. За участие в фильме ему платили 2,5 миллиона франков (следом шел Ален Делон — 2 миллиона). Но теперь картины с участием этого комика стремительно теряют популярность. Два самых знаменитых его фильма — «Разиня» и «Большая прогулка» — были истинными чемпионами кассового сбора. В одном только Париже «Большую прогулку» посмотрело миллион триста тысяч зрителей, а «Разиню» — 915 тысяч — цифры, совершенно необычные для Франции с ее низким коэффициентом посещаемости. Но начиная с 1967 года посещаемость лент с Луи де Фюнесом начала падать. Приведем несколько цифр по Парижу: «Оскар» (1967 г.) — 479 тысяч зрителей, «Татуированный» (1968 г.) — 362 тысячи, «Человек-оркестр» (1969 г.) — 270 тысяч, «На дерево взгромоздись» (1971 г.) — 135 тысяч.

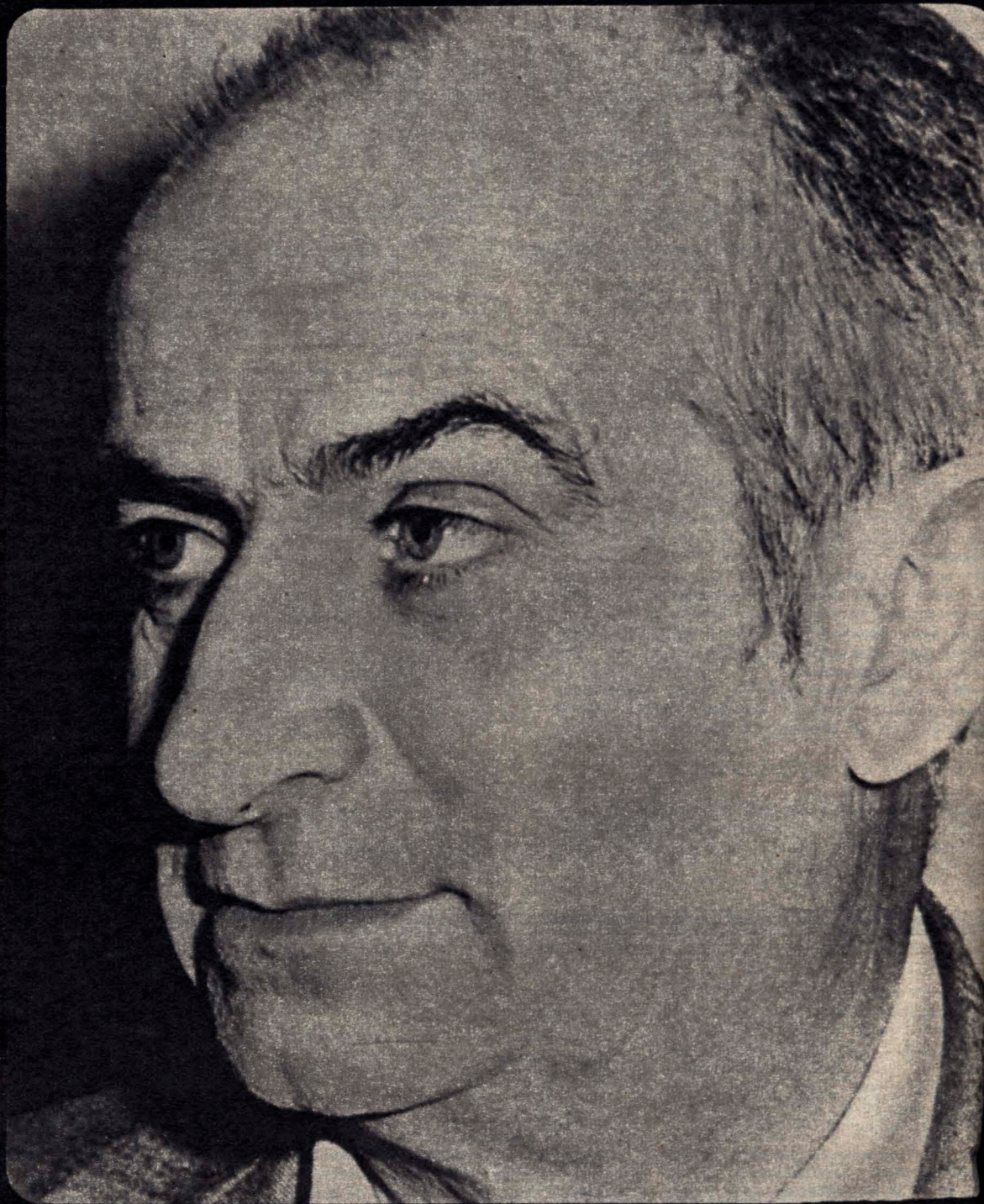
И все-таки Фюнес остается самым популярным комическим актером французского кино.

...Он родился в 1914 году в пригороде Парижа Курбева. В молодости сменил множество профессий: был счетоводом, декоратором, оформителем витрин... Потом судьба привела его на сцену. Фюнес прошел школу кабаре и мюзик-холла. В 1945 году состоялся его дебют в кино. Но до 1958 года он был почти неизвестен. Актер сыграл около 75 эпизодических ролей, и только после того, как режиссер Ив Робер доверил ему исполнение главной роли в комедии «Не пойман — не вор», для Фюнеса начались хорошие времена. Роль Блеро, плута, браконьера, хитреца, была сыграна им с неподдельным блеском, пластичностью, лукавством. Казалось, Луи де Фюнес будет французским аналогом итальянского комика Тото, создавшего маску плута, у которого не совсем добропорядочные отношения с законом, но который всегда привлекал симпатии публики. Однако близость Блеро героям Тото была скорее внешней. Если Тото («Полицейские и воры», «Закон есть закон») — это маленький, несчастный анархист, ненавидящий тупую тираннию закона и противопоставляющий ей свой глубокий жизненный оптимизм, собственные представления о добре и зле, то Блеро в комедии Робера — персонаж совершенно иного типа. Он не столько конфликтует с чиновничьим миропорядком, сколько удачно сосуществует с ним. Более того, будучи заключенным, он пользуется известной свободой и даже по-своему обслуживает туповатых стражей закона. Сатирический смысл фильма и возник именно из почти дружеских отношений между браконьером и преследующей его чиновничьей бюрократией.

Существова как бы вне общества, герой Фюнеса был его типичным порождением, плотью от плоти провинциального французского городка Монпаньяра, в котором разворачивалось действие фильма.

Успех, завоеванный в картине «Не пойман — не вор», был закреплен Фюнесом в последующих работах — «Прекрасной американке»

Маски Луи де Фюнеса



ДОРОГИ, СВЯЗАВШИЕ СТОЛЕТИЯ

Сергей ДАРДЫКИН

Дороги Афганистана... Посягнув на неприступность гор, они дерзко карабкаются к облакам, без устали — виток за витком — штурмуют снежные перевалы. Потом неожиданно срываются вниз, кружась в отчаянном «серпантине» по кромке отвесной каменной стены. И, кажется, асфальт уходит из-под колес. Дороги намазывают на спидометр монотонные километры пустынь, пробиваются сквозь гомон и толчею восточных базаров, невольно замедляя свой бег у придорожных чайхан. Такой предстала страна в фильме «Афганистан, километры и века». (сценарист и режиссер Георгий Хольный. «Центрнаучфильм»).

Да, Афганистану еще предстоит построить свою первую железнодорожную магистраль. Воздушные линии связали только несколько главных городов страны. И основное средство передвижения здесь — автомобиль. Поэтому шофер в Афганистане — всеми уважаемый человек.

Без дорог нет жизни, и человека тянет к ним так же неудержимо, как к воде. Про афганцев можно сказать, что они живут у дороги. У обочины шоссе возводят жилье, раскладывают для продажи товары. Под шелест автомобильных шин занимают ремеслом и преклоняют колени для молитвы. Путник, решивший передохнуть, не будет искать уединенный уголок — устроится тут же, у дороги.

Наверное, это идет от тех времен, когда страну пересекали караванные тропы. Время стерло следы караванов, шедших по Великому «шелковому» пути, как стерло следы, оставленные на этой земле колесницами Александра Македонского и конницей Чингисхана. Однако время донесло до наших дней поразительные памятники древности, такие, как высеченную в скале пятидесятипятиметровую статую Будды в Бамиане или башню Тахти Рустам, с которой связана прекрасная легенда о Рустаме, воспетом Фирдоуси в «Шахнаме». За считанные мгновения сказочный богатырь строит неприступную башню, чтобы укрыть в ней влюбленных.

Веками складывался неписанный кодекс чести этого народа. От война, раненного в спину, отворачивались все, даже мать. Для афганцев мужество не абстрактное достоинство, а черта характера, воспитанная в многолетней борьбе за независимость. Народ Афганистана вправе гордиться своим прошлым. Выдержавшая три кровопролитных войны с «владычицей морей» страна так и не стала британской колонией.

Все дороги Афганистана ведут в Кабул. Под сенью голубых вершин Гиндукуша — он стал главным перекрестком страны. Сюда свозятся для продажи расшитые шелком халаты Газни, глиняная посуда Чарикара, величественные ковры Герата и Мазари-Шерифа. Есть в Кабуле целая улица, устланная коврами. Прямо на мостовой лежат пестрые «бухары», строгие красно-черные «даулятабады», миниатюрные «балючи». С утра до вечера их беззастенчиво топчут прохожие, а ковры от этого только выигрывают: становятся еще ярче, еще наряднее. Афганские ковры не ткнут, а вяжут. Отсюда их прочность, удивительная четкость рисунка. Такой ковер служит несколько сотен лет.

Путешественник, приехавший в Афганистан в поисках экзотики, не останется разочарованным. Но экзотика не сможет заслонить в глазах внимательного наблюдателя перемен, происходящих в жизни страны. И фильм интересно рассказывает об этом: сегодняшний Афганистан борется с неграмотностью и готовит специалистов, так необходимых национальной экономике, строит электростанции и магистральные газопроводы, на месте занесенных песком караванных троп уже выросли буровые вышки. В создании независимой экономики Афганистан встречает всестороннюю поддержку нашей страны.

На 4-й странице обложки — кадры из фильма «Афганистан, километры и века».

лаем удачи герою Тото, несмотря на его чванливость, мы чувствуем в маске Фернандела доброту, несмотря на его инфантильность, мы радуемся проделкам мистера Питкина (Норман Уиздом), мы всегда жалеем простака Бурвиля. Фюнес здесь, пожалуй, исключение. Его герой — маленький, антипатичный, недобрый, глупый, порой жестокий. Пластика актера подчеркнута карикатурна. Такой персонаж вовсе не стремится вызвать даже тень сочувствия. Из всех комических масок он больше всего напоминает Панталоне из итальянской народной комедии — самодовольного богатого старика, скупого, злого, беспринципного и всегда оказывающегося в дураках.

В более поздней театральной традиции у Фюнеса тоже есть своеобразный предшественник: герой французского писателя начала XX века Альфреда Жарри — Король Юбю. Во Франции он исключительно популярен. Его непомерные претензии, гротескная злоба, жадность, глупость, обжорство вошли в поговорку. Появилось даже новое слово «юбюэкс», что значит «юбюподобный». Это определение в полной мере приложимо к героям Фюнеса.

Фюнес внес в кинематограф и надолго закрепил в нем «одномерную» по своей конфигурации комическую маску. Смех, вызываемый актером, — это смех над гротескным самомнением и его постоянным фиаско. Сама маска Фюнеса, ее односторонность требовали появления рядом с ним другого актера, оттеняющего комизм партнера, дополняющего его.

Эта потребность была реализована в двух фильмах начинающего в то время режиссера, а сейчас наиболее популярного комедиографа Франции Жерара Ури. Именно он поставил в своих самых знаменитых картинах рядом с Фюнесом Бурвиля. Сделано это было скорее всего в целях рекламы. На Западе часто соединяют в одной ленте целые актерские созвездия. Но результат превзошел все ожидания. «Разиня» и «Большая прогулка», несомненно, самые удачные, самые смешные фильмы с Фюнесом.

В «Разиня», хотя актеры почти никогда не оказывались одновременно в кадре, внутренний конфликт между «зловещим» мафиозо Фюнесом и простаком Бурвилем оказался конфликтом простодушной человечности и фюнесовского «юбюподобия». То, что издавна соединялось в фигуре одного комика, разделено здесь надвое.

В «Большой прогулке» Ури создал подлинный дуэт. Малар — Бурвиль и дирижер — Фюнес теперь уже неразлучны. А сама ситуация, уравновешивающая перед лицом опасности малара и дирижера, делает особенно комичными претензии Фюнеса.

«Разиня» и «Большая прогулка» — звездный час в творчестве этого знаменитого актера. Вскоре дуэт распался, а потом умер Бурвиль.

Отныне фильмы Фюнеса оказываются все неудачнее и неудачнее. Болгарский киновед Петр Гылыбов в своем исследовании о Фюнесе отмечает один интересный факт. Непомерные гонимы Фюнеса сделали фактически невозможным приглашение в фильмы с его участием других крупных актеров, что привело к обезличиванию второго плана. Фюнес постепенно превратился в единственный стержень фильмов, в которых он участвует. Действительно, в его новых лентах чувствуется, как актер стремится постоянно комиковать, заполнять собой пустоты. Его мимика, как, например, в «Оскар» режиссера Эдуарда Молиаро, становится все более карикатурной, активность все менее адекватной и подчеркнута взрывной. Однако из-за особенностей самой маски актера всего этого оказывается недостаточным. Феноменальное профессиональное мастерство актера не может восполнить отсутствия достойного партнера. Из фильмов с его участием исчезает всякая теплота, человечность, его роли становятся все более буффонными, превращаются в поток безудержного самовоспевания. Необаятельный, претенциозный персонаж бесконечно мельтешит на экране, старается натужно смешить. Характерно, что в последних фильмах Фюнеса почти полностью истощается тот запас сатирического смеха, который вызывал образ этого самовлюбленного буржуа. Внешний, эксцентричный комизм заслоняет то социальное содержание, которое было отчасти присуще творчеству этого актера раньше.

Художественная судьба Луи де Фюнеса интересна и поучительна. Необычная маска, созданная этим великодушным мастером, безусловно, внесла свой вклад в арсенал мировой кинокомедии. Но изначальная ограниченность созданного актером образа содержала в себе и истоки его неудач.



«Не пойман — не вор»,
«Большая прогулка», «Фантомас»,
«Ресторан господина Септима»

(1961 г.), «Дьявол и десять заповедей» (1962 г.), «Жандарме из Сан-Тропеа» (1963 г.) и особенно в знаменитой серии о Фантомасе, которую с 1964 года начал ставить режиссер Андре Юннебель.

Как известно, «Фантомас» Юннебеля был переломкой некогда нашумевшей серии фильмов, поставленных режиссером Луи Фейядом по романам М. Алена и П. Сувестра. На сей раз была задумана смесь из авантюрного и комедийного жанров. Но если в первой серии авантюристость еще преобладала и основная роль отводилась Фантомасу (Жан Марс), то по мере продолжения работы становилось все очевиднее, что своим успехом фильм обязан прежде всего образу комиссара Жюва в исполнении Луи де Фюнеса. Постепенно происходит перестановка акцентов. В фильме «Фантомас разбушевался» Луи де Фюнес выдвигается на первый план, а в следующей серии «Фантомас против Скотланд Ярда» комиссар Жюв уже безраздельно царит на экране.

В «Фантомасе» мы видим, сколь далеко ушел Фюнес от образа Блерио. Из плутоватого «врага» закона он постепенно превращается в его неудачливого слугу, из лукавого обманщика в обманутого, но крайне самодовольного субъекта, из парии в столп общества. Жюв самовлюблен, беспринципен, считает себя умнее всех, но постоянно оказывается жертвой чужих проделок. С тех пор, как бы ни назывался герой Фюнеса, маска, окончательно найденная им в «Фантомасе», уже не сходит с его лица. Если вдуматься в созданный актером образ, то становится очевидным, что он стоит особняком в галерее комических масок, созданных великими комиками. Со времен Чаплина лучшие комики обычно строили свои маски на противоречивом сочетании светлых и темных сторон. Несмотря на весь его аморализм, мы же-

те, кто за кадром

Евгений КОЗЛОВСКИЙ

— Стоп! — закричал оператор и обернулся к парню, который катил его тележку. — Мы же договаривались! Здесь выход на крупный план! Крупный, а не средний!..

— У меня все точно по отметке, — пробурчал парень.

— Ну, а если актер не дошел до своей отметки? У него-то, наверное, задача посложней, чем у тебя?..

Актеру стало не по себе. Он отошел на несколько шагов и отвернул

— Ну вот, дождался, — сказал оператор.

Режиссер, еще надеясь на что-то, объявил перерыв, хотя было ясно: съемки сегодня уже не будет. А утром актер улетал...

— Я вот помню, — сказал оператор, закурился, — снимали мы одну совместную картину в Японии. Там, знаете, порядки жесткие, экономят каждую иену, снимают по одному дублю. Считают, что случайностей быть не может. Три минуты простоя — ЧП. И вот сидим как-то в павильоне, все давно готовы — актеры, режиссер, оператор, свет, ну, словом, все, а съемку не начинают. Ждут чего-то.

Пять минут проходит, десять... Наконец, открывается дверь. Входит такой маленький человечек, подходит к камере. Оператор что-то ему говорит. Тот кивает. Потом снимает ботинки, ставит их рядом и берется за тележку. «Мотор!» Безо всяких

отметок и репетиций человек провозит тележку, обустраивается и уходит. Оказывается, он был занят в соседнем павильоне на съемке, ждали, пока освободится. А сейчас пошел в следующий павильон.

Вот что такое профессионал! — закончил оператор и искоса взглянул на парня, болтающего о чем-то с гримершей.

— Ну, знаешь, — возразил ему второй оператор. — У нас тоже есть профессионалы. Я знал одного «супера», может, ты слышал, Мусатов, со студии имени М. Горького. Он тележку катает тоже без разметки, как сказал однажды Герасимов, «железной мусатовской рукой». А какой у него глаз! Иной раз на съемках бывало: садится Сергей Аполлинаруевич за камеру, начинает репетировать. Говорит Мусатову: «Актеры сыграют, а мы посмотрим. Как снимать, я еще сам не знаю, ты так пока примерно, на глаз, проводи тележку...» Репетируют. Потом Герасимов встает и говорит: «Ну, что ж, прекрасно. Вот так и будем двигаться».

Профессионал? Профессионал!

Речь шла о профессии «супертехника». Официально она называется «механик по эксплуатации киносъемочной аппаратуры», но еще с тридцатых годов, когда снимали французскими камерами «Суперпарво», на студиях этих людей именуют «суперами».

Работа на первый взгляд несложная: поставить объектив, кассету, очистить फिल्मный канал от нагара, посмотреть рамку — нет ли где волоска, выложить рельсы, прокатить тележку, загрузить кран противовесом... Но вообразите, как несво-

бодно, нетворчески чувствует себя оператор, решающий задачи куда более сложные, если не уверен, что у него не будет брака из-за паралича на эмульсии или прыгающей в кадре соринки? И как чувствует себя вся съемочная группа в экспедиции где-нибудь в тайге, когда камера вдруг выходит из строя, когда ждут механика из Москвы, а тот, наконец прилетев, выясняет, что эту поломку можно устранить только на студии?

Конечно, от случайностей никто не застрахован, но у хороших «суперов» таких случайностей почему-то не бывает. Хороший «супер» знает свою камеру наизубок, на слух. Он сам всегда проведет мелкий ее ремонт, да еще так, что никто и не заметит, — после смены или в обеденный перерыв. А если все же приходится вызывать мастера по ремонту, то хороший «супер» укажет точно и вовремя, что сломалось, что надо менять.

И, наконец, самое главное. Часто бывает необходимо снимать движущейся камерой. А движущаяся синхронная камера, весящая порой за сто килограммов, — это тележка или площадка крана. И тележку и кран водит все тот же «супертехник». Хороший «супер» ведет тележку или кран без всяких отметок. И потому что их порою бывает больше двадцати — вперед, назад, еще немного назад, теперь немного вперед, — и в них кто угодно запутается, если не будет следить за логикой происходящего перед объективом. И потому, что киносъемка — процесс живой, дышащий, и его в общем-то никакими метками на кусочки не разобьешь.

Без отметок

ся. А парень, катавший операторскую тележку, смотрел в землю и бубнил:

— Я тут ни при чем. У меня все точно по отметке.

— Ладно, — сказал режиссер и посмотрел на небо. — Давайте репетировать.

Пока репетировали, начался дождь.



две страницы

после сеанса

ЕГО ВЕЛИЧЕСТВО МЕНЯЕТ АДРЕС...

Вера ШИТОВА

В основу короткого фильма «Прелюдия» — десять минут экранного времени — легло событие, по сути своей чрезвычайное: орган, который не называют иначе, чем царь инструментов, покинул свое привычное место и после нескольких тысячекилометровых путешествий прочно обосновался в Армении, в высокогорном и труднодоступном Зангезуре, в городе Кафана. Там нет консерватории и оперного театра, а есть рудники и металлургический комбинат. Орган прибыл сюда из Ленинграда, из стен театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Старик, он должен был уступить свое место молодому преемнику, а попросту говоря, его списали по ветхости. Но нашлись в Армении люди, которые про то узнали, всполошились, начали хлопотать, добиваться, чтобы этот орган был бы с почетом приглашен на новое царство — перевезен, восстановлен, задышал во всю свою грудь в Кафана.

Почему именно тут? А потому, что в Зангезуре, в древних стенах университетов Татева и Гладзора, когда-то не только почитали, но и изучали музыку. И потому, что гигантские каменные кручи, ущелья, потоки, руины древних твердынь словно ждали того дня, чтобы услышать о себе в этом согласном торжественном хоре сотен и сотен органных труб. И потому, что тут живут люди, которым орган нужен.

Его тут ждали. Встречали тяжелые неповоротливые трейлеры, на которых ленинградские водители везли его через всю страну от Балтики до южной нашей границы (дух захватывает, когда с высоты птичьего полета видишь эти зангезурские серпантины, их кручи, осыпи, сумасшедшие повороты). Тревожились и огорчались, когда он поначалу не хотел ехать. Звали и ждали мастеров из Чехословакии. Провожали орган в другой, еще более далекий и трудный

путь — теперь уже в самый центр Европы. И опять ждали, когда закончится сборка. И волновались — зазвучит ли? Зазвучал! И нет теперь такого органа, советского или зарубежного, который, приезжая на гастроли в Армению, не хотел бы играть на кафанском органе.

Режиссер Паргев Малаян жалеет, что не смог захватить эту историю при ее начале и проследить всю — шаг за шагом. Должно быть, это было бы очень интересно — увидеть и запечатлеть тут все: и прощание с Ленинградом (о, этот голубой с серебром зал театра, хранящий память о Шаляпине, Нижинском, Улановой!), и долгий первый путь, и драму начальной неудачи, и усилия чешских мастеров, и торжественный вечер новоселья... Должно быть, тогда можно было бы построить картину, к примеру, как рассказ от первого лица — от лица самого органа. Сейчас дикторский текст

Когда потом мы восхищаемся сверхпанорамой маститого оператора, вряд ли вспоминаем, а порой и просто не знаем о том, сколько в эту панораму вложил мастерства и вдохновения «механик по эксплуатации...» А если нужно снять эпизод с коня на всем скаку? С крыла грузовика, несущегося без дороги по степи? Из-под фюзеляжа летящего сверхзвукового истребителя? Кто будет крепить камеру? Без хорошего «супера» тут не обойтись.

Оператор Евгений Николаевич Давыдов рассказал мне об одном эпизоде на съемках фильма «Там, за горизонтом». Девять самолетов. В бомбовом люке одного из них закреплен каплевидный обтекаемый бокс с кинокамерой. Старт. Сложные фигуры высшего пилотажа. Идет съемка...

Все с нетерпением ждут из проявки материал — шестьдесят метров снятой пленки. Наконец, материал приходит. На экране — кусок серого бетона, две ноги в сапогах. Полторы минуты ноги переминаются. Потом на бетон падает окурок. Одна из ног растаптывает его. Все. Пленка кончилась. Вероятно, кто-то из летчиков, проверяя самолет перед вылетом, нажал случайно кнопку бомбосбрасывателя, к которой был подключен спуск камеры. Досадное недоразумение? Евгений Николаевич печально отвечает: «Был бы там Боря Соболев, такого бы не случилось. Он бы все предусмотрел».

Борис Николаевич Соболев — старейший и, пожалуй, лучший «супертехник» студии имени М. Горь-

кого. Он пришел сюда в 1958 году, сразу после школы. Что привело его на студию? Да, пожалуй, случай — жил близко.

Первая его лента — «Фома Гордеев», потом «Рыжик», «Гиперболоид инженера Гарина», «Зося»... Он работал в группе Сергея Герасимова на картинах «Журналист», «У озера», «Любить человека», «Красное и черное»... Сейчас участвует в съемках фильма «Карл Маркс».

Всю съемочную аппаратуру, которой располагает его студия, Борис Николаевич знает прекрасно. Тележку катает без отметок, «железной соболевской рукой». Ему пришлось спасать камеру из-под воды и из-под колес идущего паровоза. Евгений Николаевич недавно работал с ним на картине «Запасной аэродром». Предстояло снять на берегу Енисея один из важных кадров. Капитан катера пристает к одному из немногих возможных для этого мест — тут не до «выбора природы», берег почти отвесный. Неворуженным глазом видно, что аппаратуру туда не втащишь — придется снимать ручной несинхронной камерой. А как же сложнейшая панорама с проездом, с выходом на крупный план актеров и уходом вдаль, на Енисей? Неужели отказываться от нее?..

Пока оператор с режиссером огорчались, Соболев уже распорядился бригадой рабочих. Один из них стоит внизу, остальные втаскивают на косогор веревками всю аппаратуру — и синхронную камеру, и тележку, и рельсы. Строго говоря, Соболев вовсе не обязан знать тонкости такелажных работ и руководить этой сложнейшей разгрузкой. Но он — «супер». И вот кадр снят так, как задуман.

С Борей очень легко работать, — рассказывает Евгений Николаевич. — Он порой экономил нам много бесценного на съемках времени. Бывает, мы с режиссером обсуждаем, как снимать следующий кадр, а Соболев стоит где-нибудь в сторонке и слушает. Не успеваю я распорядиться, что нужно к съемке, а все уже готово.

И еще интересно, что даже после самых тяжелых перевозов, трясущихся вездеходов, сложнейших выгрузов и погрузов техника ни разу не отказала. И ни метра брака. А когда вернулись в Москву, стали работать в павильоне, я вынужден был «отдать» Борю на «Карла Маркса» — съемки очень ответственные, — и взять себе другого «супера». Тут-то у нас и пошел брак. В пределах нормы, но пошел. Да, когда в группе работает настоящий «супертехник», мы все себя чувствуем, как за каменной стеной.

...Так что же такое «супер»? «Супер» — значит лучший.

ных восклицаний: суровость и масштаб тысячелетий без человека и столетий уже с ним. Дивная древнеармянская музыка — гимны, которым века и века.

И — что еще важнее — верность в понимании значения и цены факта при всей его эффектности: да нет же, не каждый кафанский мальчишка захочет теперь стать органистом (к слову сказать, инструмент нашел свое место в скромном зале музыкальной школы) и не каждый вечер жители города будут приходить сюда слушать Баха, Генделя, Комитаса, Шостаковича. Но несомненно, что к здешней жизни прибавилось нечто очень и очень значительное, соответствующее этим местам и этим людям. Город всегда жил без органа, но попробуйте теперь его отнять — ведь не допустят этого кафанцы, ведь ответят на это горы своим гулким, несогласным эхом...

(автор сценария Эварт Паязат) неназойлив, но разве не интересно попытаться уйти от стереотипа хотя бы потому, что кризис дикторского текста в документальном кино стал totally привычным? Впрочем, есть тут и предостережение: «Не должен царский голос на воздухе теряться по-пустому» (А. С. Пушкин. «Борис Годунов»), и его величество мог бы в многословии потерять свое высокое достоинство... Но так или иначе, жаль, что документалисты упустили момент. Впрочем, вернемся к тому, что есть.

Авторы сняли свою картину серьезно и точно.

Ничего лишнего. Тонкий и выверенный монтаж, в котором присутствует затаянная, но уловимая музыкальность. Плавная череда лиц, всегда характерных. Строгость в том, как увидены эти потрясающие своей фантастичностью камни, руины, дали — никаких восторжен-



СТИХИ

РИММЫ

КАЗАКОВОЙ

МУЗЫКА

ЕВГЕНИЯ

ДОГИ

Отчего

Из кинофильма «Стажер»

Отчего...
Отчего это сердце забилось
Непонятно в груди?
Отчего...
Отчего все плохое забылось,
А хорошее все впереди? (2 р.)

И запахла летом трава.
И кружится, кружится, кружится
голова.

Каждый миг...
Каждый миг стал светлей и чудесней
В нашей общей судьбе.
И пускай...
И пускай так проста эта песня,
Но она обо мне и тебе. (2 р.)

Припев:

Рука к руке прикоснулась,
А земля под солнцем проснулась,

Припев.

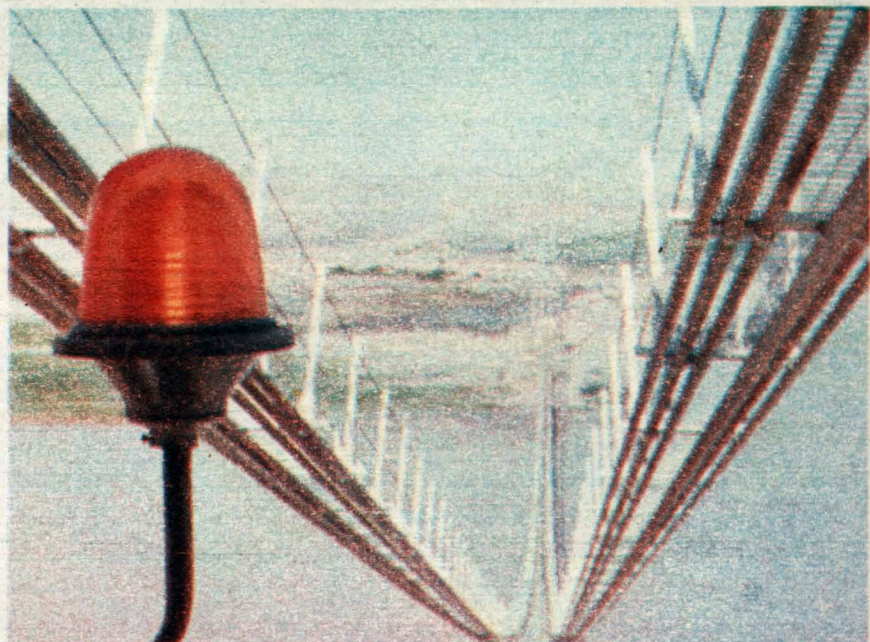
Allegretto

Музыкальный текст с нотами и гармоническими обозначениями (Fm, B7, Es, G7, Cm).

ОТ-ЧЕ-ГО, ОТ-ЧЕ-ГО, ОТ-ЧЕ-ГО,
ГО, ОТ-ЧЕ-ГО, ОТ-ЧЕ-ГО, Э-ТО СЕР-ДЦЕ ЗА-БИ-ЛОСЬ, НЕ-ПО-НЯТ-НО, НЕ-ПО-НЯТ-НО В ГРУ-
ДИ,
ОТ-ЧЕ-ГО, ОТ-ЧЕ-ГО, ОТ-ЧЕ-ГО, ОТ-ЧЕ-ГО, ОТ-ЧЕ-ГО ВСЕ ПЛОХОЕ ЗА-
БЫ-ЛОСЬ, А ХО-РО-ШЕ-Е ВСЕ ВВЕ-РЕ-ДИ, А ХО-
РО-ШЕ-Е ВСЕ ВВЕ-РЕ-ДИ. ПРИПЕВ: Ру-КА К РУ-КЕ ПРИ-КОС-НУ-ЛАСЬ, А ЗЕМ-
ЛЯ ПОД СОЛНЦЕМ ПРОС-НУ-ЛАСЬ, И ЗА-ПАХ-ЛА ЛЕ-ТОМ ТРА-ВА. И
КРУ-ЖИТ-СЯ, КРУ-ЖИТ-СЯ, КРУ-ЖИТ-СЯ ГО-ЛО-ВА. Ру-ВА. Каждый

Для окончание Cm

ДОРОГИ, СВЯЗАВШИЕ СТОЛЕТΙΑ



О фильме «Афганистан, километры и века» читайте на стр. 19.

Автомобили «не отменили» верблюжьих караванов

Вантовый переход через Аму-Дарью

Мечеть в Мазари-Шерифе

Река Кабу.

Восточный базар

