

СОВЕТСКИЙ

5

Экран



СОВМЕСТНЫМ ПРОИЗВОДСТВОМ «Мосфильма» и «Казахфильма» станет киноповесть об освоении целинных земель Казахстана «Вкус хлеба». Режиссер А. Сахаров, сценарий В. Трунина. Фильм расскажет о героях целины, чьим трудом создавалась богатейшая житница страны.

ВТОРОЙ ФИЛЬМ кинодилогии «ТАМ, ЗА ГОРИЗОНТОМ» (студия имени М. Горького, режиссер Ю. Егоров, сценарий Ю. Принцева и Ю. Егорова) продолжит рассказ о советских самолетостроителях, героях фильма «За облаками небо». В основе сюжета — история рождения трудового почва рабочих, инженеров и техников крупного авиационного завода. Оператор Е. Давыдов.

РОДИОН НАХАПЕТОВ поставит на «Мосфильме» по сценарию В. Розова картину «Ты знаешь край...» — о молодом человеке, который слишком высоко оценивает собственную самостоятельность и знание жизни. Под воздействием рабочего коллектива и близких ему людей герой проходит путь гражданского взросления. Операторы К. Супоницкий и В. Климов.

В ЦЕНТРЕ КАРТИНЫ «Мой друг — человек несерьезный» (Рижская студия, режиссер Я. Стрейч) образ молодого бригадира ремонтников городской теплотрассы, который нетерпимо относится к стяжательству, равнодушию, потребительскому подходу к жизни. Сценарий, написанный А. Гороховым, был премирован на Всесоюзном конкурсе киносценариев о рабочем классе. Оператор М. Звирбулис.

ИЗ ТРЕХ КИНОНЕВЕЛЛ о спорте (боксе, хоккее, футболе) состоит картина «В конце сезона», посвященная морально-этическим проблемам спортивного мира. Ее снимает на киностудии имени М. Горького режиссер Я. Базелян по сценарию Ю. Трифонова. Оператор М. Гойхберг.

РОМАНТИЧЕСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ фильм «Арап Петра Великого» — об удивительной судьбе и приключениях Ибрагима Ганнибала поставит на «Мосфильме» А. Митта по сценарию, написанному им с Ю. Дунским и В. Фридом.

КИНОКОМЕДИЯ «Вы Петю видели?» расскажет о приключениях сельского мальчика, неугомонного фантазера-изобретателя, о том, как он становится колхозным механизатором (Киевская киностудия имени А. П. Довженко, режиссер В. Попов, сценарий В. Тишкова). Оператор Н. Кульчицкий.

БАЛЕТ АРАМА ХАЧАТУРЯНА «Спартак» экранизируют на «Мосфильме» режиссеры Ю. Григорович и В. Дербенев. Оператор В. Дербенев.

ОТАР ИОСЕЛИАНИ ставит на студии «Грузия-фильм» картину «Лето в деревне» — лирическую кинокомедию о любви сельской девушки и городского парня, приехавшего в село с музыкальным ансамблем, о новом укладе жизни современной грузинской деревни. Сценарий О. Мехришвили. Оператор А. Майсурадзе.

ОСНОВОЙ КУРСОВОЙ РАБОТЫ для студента режиссерского факультета Ленинградского института театра, музыки и кинематографии В. Родченко и студента-заочника операторского факультета ВГИКа К. Тихомирова стал рассказ В. Шушнина «Экзамен», который они экранизируют на студии «Ленфильм». В одной из ролей занят старейший актер студии Ф. М. Игитин, снимающийся в кино уже более 50 лет.

РОМАНТИЧЕСКУЮ ДРАМУ, посвященную летчице-таджичке, героине Великой Отечественной войны, — «Краткие встречи на долгой войне» ставят на «Таджикфильме» режиссеры А. Рахимов и С. Чаплин по сценарию М. Миршакара и А. Инина. Оператор В. Ильин.

СОВЕТСКО-БОЛГАРСКИЙ фильм «Шел солдат к фронту» расскажет о первых днях освобождения Болгарии Советской Армией в сентябре 1944 года. Картину ставит на «Беларусьфильме» И. Добролюбов по сценарию С. Дудова, А. Ценева и А. Леонтьева. Оператор Г. Массальский.

ПО МОТИВАМ ПОВЕСТИ М. КОРШУНОВА «Бульвар под ливнем» — о судьбах выпускников музыкальной школы, их дружбе с молодежью завода, о становлении характера талантливого музыканта — режиссер Е. Сташевский поставит «Концерт для двух скрипок». Сценарий написали автор повести и В. Валучкий.

«О ЦВЕТАХ, ТРАВЕ И ГЕРБИЦАХ» — так называется пропагандистский фильм, выпущенный «Центрнаучфильмом» (автор сценария Н. Добровольский, режиссер А. Морозова, консультант Л. Стонов). Картина рассказывает о борьбе с сорняками, которые «крадут» каждый год более 10 процентов урожая.

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

© Издательство «Правда». «Советский экран» 1975 г.



Советский кинодокументалист
Роман Кармен (справа) и
американский —
Эйб Ошероф поделили
«Серебряного голубя»
на Лейпцигском фестивале,
проходившем под традиционным
девизом
«Фильмы мира в борьбе за мир».
Стр. 16—17

Лидия Андреевна
Овчаренко —
учительница из Донецка.
А 30 лет назад она была
«хозяйкой
Бранденбургских ворот».
Стр. 7



Эта фотография сделана
осенью 1958 года после съемки
первого кадра фильма
«Сверстницы».
Вы видите режиссера
В. Ордынского, оператора
И. Слабневича и актрис
М. Кошелеву, Л. Федосееву,
Л. Крылову.
В этом фильме Л. Федосеева
дебютировала на экране.
Стр. 8—9



Почти все действие фильма
«Опознание» происходит в участковом
суде одного из городов ФРГ.
Здесь обвиняют
прогрессивную
журналистку Ингрид Кюн,
выступившую против
бывшего
пособника Гитлера...
Стр. 4—5



На первой странице обложки — актриса **ЛИДИЯ ФЕДОСЕЕВА**.

Фото В. Кузина

Главный редактор А. Д. ГОЛУБЕВ

Редакционная коллегия: Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ,
А. А. ЕГОРОВ (отв. секретарь), Г. Д. КРЕМЛЕВ, А. С. ЛЕВАДА, Г. Л. РОШАЛЬ, В. П. ТРОШКИН,
М. А. УЛЬЯНОВ, А. Г. ФИЛИППОВ, Ю. М. ХАНЮТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ, Т. М. ХЛОПЛЯН-
КИНА, Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ.

Главный художник К. А. Сошинская. Оформление О. А. Виноградова.

Художественный редактор Т. Н. Трофимова.

ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: 125319, Москва, А-319, ул. Часовая, 56. Телефон редакции 152-88-21.
№ 5 (437) — 1975 г. Сдано в набор 16/1 — 1975 г. А 04554. Подписано к печати 3/II — 1975 г.
Формат 70 × 108¹/₂. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 1 950 000 экз. Изд. № 490. Заказ № 95.
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина.
125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.

Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.

кинопреьера

БЕСПОЩАДНОЕ АВТОРСКОЕ СОЧУВСТВИЕ

Б. РУНИН



Автор
сценария
Александр
Володин



Режиссер
Сергей
Герасимов



Оператор
Владимир
Рапопорт



Художник
Петр
Пашкевич



Композитор
Святослав
Чекин

Большее всего хочу понять, почему мне жаль всех этих людей. Жаль? Всех? Да, пожалуй, так. Хотя у каждого из них, кроме Оли Васильевой, жизнь в общем-то сложилась благополучно. Значит, они счастливы? В том-то и дело, что нет.

Одни из них прямо сетуют на судьбу, как Вадим Антонович. Другие, как его жена Елена Алексеевна, стараются не отдавать себе отчета в своих горестях. Что же касается их молоденьких дочерей, то Аню и Галю уже не признаем счастливыми мы, пусть даже они с твердой убежденностью и непреложностью своего беспечального существования. Не признаем потому, что с понятием «счастье» у нас, очевидно, связаны какие-то другие представления.

Что же, перед нами чисто семейная проблематика? Да, на первых порах приходишь именно к такому выводу. Более того, в отличие от всех прежних постановок С. Герасимова «Дочки-матери» поначалу воспринимается как фильм едва ли не камерный и откровенно театральный по драматургии. Слово здесь преобладает над действием, разговоры — над поступками, а павильон почти начисто вытеснил природу. Но, с другой стороны, какая же это камерность, если фильм — ни много ни мало — выхвачен из потока повседневной жизни и четко обозначил два различных культурно-бытовых уклада, два типа общественного самочувствия. Тот, что представлен в картине Аней, Галей, их родителями и их окружением, и тот, что присущ юной газорезнице Оле Васильевой, заканчивающей ПТУ на «Уралмаше».

Всего-то неделю пробыла Оля в Москве, тщетно пытаясь найти свою давно сгинувшую, беспутную мать. Но как полно проявились все восемнадцать лет Олиного «коллективного одиночества» за эту неделю! И как искусно вместились эта неделя в полчаса экранного времени! Мы столько узнали и о самой детдомовке Оле и о жизни столичной семьи ее однофамильцев Васильевых, а через них и о некоторых сторонах нашей собственной жизни, что даже не верится: одна серия!

Кроме того, как-то так получается, что в этом «театральном» фильме каждый эпизод выразителен именно своей кинематографичностью. Мы чувствуем современную киноспецифику в самой манере актерского общения с нами — целомудренно сдержанной, чуждой всякой аффектации. Если кто здесь и «играет», то разве лишь И. Смоктуновский, да и то потому, наверно, что его Вадиму Антоновичу тоже ведь свойственно поактерствовать. Правда, тут, может быть, сказывается и другое обстоятельство, которое как бы смещает этот образ: волею постановщиков Вадим Антонович вынужден жить, так сказать, не в своих стенах.



Квартира Васильевых — очень важный компонент образной системы фильма. Особенно если учесть, что для Оли эта сфера бытия — почти тайна. У нее еще никогда не было дома. Ее характер складывался среди казенных вещей, под властью житейского регламента и общепринятой эстетики.

И вот интернатская Оля «Уралмаша» попадает в столичную интеллигентную частную квартиру. Для Оли здесь столько маняще интимного, неведомо семейного, непонятно домашнего... И обитают в этой квартире странные люди, для которых слово «коллектив» если и привычно,

то именно потому, что хозяйка дома Елена Алексеевна руководит самодеятельным хореографическим коллективом, а ее дочери Аня и Галя, так же, как Анин приятель Резо, в этом коллективе танцуют.

Интерьер этой квартиры не мог не смутить на первых порах даже невозмутимую Олю. Но боюсь, что он несколько смущает и самих актеров, особенно И. Смоктуновского, ибо квартира Васильевых получилась в фильме не столько обжитой, сколько богатой. Тут ложный акцент не на уют, а на достаток. Перед нами фешенебельная, я бы сказал, «профессорская» квартира, а то время как

Вадим Антонович всего только скромный преподаватель. Он так и не сделал научной карьеры. Видно, не достало воли, настойчивости. Отсюда его раздражительность, капризы, депотические замашки. Так ведь? Но на экране этот человек с уязвленным самолюбием неудачника помещен в обстановку, которая на каждом шагу свидетельствует о его полном пренебрежении, материальном, во всяком случае. Откуда?... Как-то это и недостаточно верно и нелогично.

Правда, как мне кажется, «комплекс неполноценности» Вадима Антоновича порожден не только не оправдавшимися надеждами. Наверно, не случайно его домашнее высокомерие обнаруживает с приходом Оли также нотки высокомерия общественного. А ведь подобное самознание обычно чревато духовной ущербностью. С другой стороны, Вадим Антонович достаточно умен и порядочен, чтобы его самого не огорчала эта нравственная недостаточность его природы. Вот он и пытается компенсировать ее спасительной, как ему кажется, иронией.

Тут-то и понимаешь, насколько Аня и Галя — его дочери. Только для них ирония уже не средство самоутверждения, а важнейшее орудие ориентации в мире. И, конечно, источник радости. Ах, какое счастье, что все на свете можно вывернуть наизнанку! Иначе мир был бы так скучен! Обратите внимание на выразительную психологическую тонкость: при всем том у Вадима Антоновича ирония настойчива, даже агрессивна, а



Вверху —
Галя
(Л. Удовиченко),
Аня
(С. Снежнова),
Резо
(З. Кипшидзе),
Ольга
Васильева
(Л. Полехина)

Елена
Алексеевна
(Т. Макарова)

НАЙТИ ГЛАВНОЕ

Как часто приходится слышать выражения «выбор жизненного пути», «стремление найти свое место»... Но всегда смысл этих фраз ограничен размышлениями о выборе профессии. Что же касается любви, то о ней предпочитают говорить как о... занятии в свободное от работы время. А она первостепенна. Тебе может во всем сопутствовать удача, в работе и в друзьях, но если не повезет в любви, станешь желчной старушкой, тебя не спасут ни устроенность в жизни, ни уважение знакомых и сослуживцев.

И бывает, что под влиянием фраз типа «кем быть?» мы сознательно жертвуем личной жизнью.

Л. Шерстнева, официантка, 25 лет
Таллин

СИМПТОМЫ

«ФЕМИНИЗАЦИИ»

Наверное, хорошо быть возлюбленной такого мужчины, как Сергей. Он живет любимой женщиной. И все-таки ему не хватает очень важного, что должно быть, на мой взгляд, присуще мужчине. Помните, мать Тани говорит: «Мужчин не знаешь — у них свои заботы: друзья, работа, политика, война, будь проклята, — на то они мужчины». Так вот, работа, по-моему, Сергея не очень беспокоит. К сожалению, такую метаморфозу я наблюдаю и среди некоторых моих знакомых. Может, это действительно «феминизация» мужчин?

Я сама замужем. Мы часто жалуемся подругам: вот муж пришел с работы домой какой-то угрюмый, невнимательный. Но мне он именно в такие минуты особенно... ну, интересен. Я знаю, что через час он успокоится и расскажет о своих делах, как он спорил, доказывал, отстаивал. И я тогда переживаю за него, горжусь им. Ведь в такой борьбе за свои принципы и проявляется мужина.

Л. Соколова, экономист, 22 года
Москва

ГДЕ ТОЧКА ОПОРЫ?

Одни утверждают: Сергей — это сильный, волевой, мужественный человек, что называется, настоящий мужчина. Другие возражают: какой же он настоящий мужчина? Для него основание в жизни — это женщина: любит она его — все хорошо, нет — приходит отчаяние. А мужчина должен иметь более надежную почву (работа, общественная деятельность).

Не раз видел, как губительно действует на мужчину отсутствие любимого дела. Он погрязает в быту, беднеет духовно, его воля парализуется. Но наблюдал и иные примеры.

Ему 23, он слесарь-сборщик, энергичен, не без способностей, однако о собственном престиже на заводе особенно не беспокоится и считает центром своей жизни семью.

— На большом заводе, — объяснил он, — от меня немного зависит, я тут мало что могу изменить. Таланта же общественного деятеля у меня, увы, нет. А дома чувствую свой вес. У нас особые отношения, не как у других. Я хочу их сохранить, и от меня тут многое зависит. И потом мне ничего

вочка», — определяет сразу Елена Алексеевна. «Даже чересчур», — иронизирует Вадим Антонович, для которого Оля «либо дура, либо авантюристка». Что касается Резо, то его не случайно бесит именно Олина общительность.

Словом, испытание по-настоящему выдерживает только хозяйка дома. Ведь ее сердечное участие в Олиной судьбе не что иное, как проявление гражданской отзывчивости. А рядом — и в этом один из трудных парадоксов нашего времени — сонная социальная безмятежность ее дочерей. Так самое название «Дочки-матери» вдруг становится здесь перифразом давней формулы — «отцы и дети».

Я думаю, что Елена Алексеевна — едва ли не лучшая роль Т. Макаровой за последние годы. Есть в ее красивой, хотя уже молодой хозяйке дома редкостная врожденная душевность. Ее проникновенный, чуть глу-

ВЫБОР, КОТОРЫЙ ДЕЛАЕТ КАЖДЫЙ

О фильме «Романс о влюбленных» не утихают споры.

Зрители не только разбирают достоинства и недостатки картины, они проецируют жизнь ее героев, проблемы, поднятые ею, на собственную жизнь, решают, а как бы они поступили на их месте. Сегодня мы публикуем мнения нескольких зрителей. Они, может быть, слишком противоречивы, со многим, высказанным ими, нельзя согласиться, но зато мнения эти искренни и показывают, как заинтересованно, сопереживая с героями, смотрит зритель на экран.



Сергей
(Е. Кикдинов),
Люда (И. Купченко)

у Ани и Гали — внешне смиренна и небрежна. Да и у Резо тоже. Иное поколение, иной стиль...

И славная Оля, эта простая душа, Оля, твердо усвоившая какой-то свой минимум житейских прописей, вроде того, что и с плохим мужем можно прожить, лишь бы не пил и не скандалил, такая Оля, конечно, не может найти общего языка ни с девочками, ни с их отцом, ни с Резо. В ее душевном и культурном обиходе ирония просто отсутствует. Мир ее представлений неизмеримо социальнее, но и неизмеримо наивнее. В нем нет места ни для иносказаний, ни для подтекста.

И вот что важно для понимания внутренней темы картины, ее скрытого идейного нерва: видимо, именно такая Оля только и могла стать для всех обитателей и посетителей дома Васильевых точнейшей пробой на демократизм. Характерен весь спектр здешних отзывов о ней. «Хорошая де-

вой голос, ее терпеливая доброта, отзывчивость ее взгляда, легкость движений, благородство осанки, спокойная приветливость жестов — кто скажет, что здесь от героини и что от человеческого обаяния самой актрисы? Если бы к тому же Елена Алексеевна еще не была столь демонстративно нарядна! Если бы режиссер и в этом случае вспомнил о материальных возможностях супругов Васильевых, об их весьма скромных преподавательских окладах!..

Но, даже несмотря на излишества гардероба, Елену Алексеевну мне и, как я понимаю, авторам тоже жаль. Мужа жаль потому, что он не осуществил себя. Дочек жаль потому, что они духовно все еще не пробудились для встречи с жизнью, не стряхнули с себя запоздалого детского эгоизма. А ее, Елену Алексеевну, жаль потому, что, озабоченная капризами мужа, она не замечает, как к ее дочерям подкрадывается сытая пусто-

та. Но еще больше нас трогает в ней давняя, затаенная печаль, та кроткая решимость, с какой она исключила из своей жизни Воробьева, хотя забыть его, как мы догадываемся, ей так и не дано.

Да и его, милейшего Петра Никаноровича Воробьева (увлеченно и не без озорства сыгранного самим постановщиком), человека блестящего, удачливого, тоже ведь стоит пожалеть. Ведь и он не может забыть... Не ради же хозяина дома заскочил он сюда от самолета до самолета.

Ну, а Олю, не знающую ни отца, ни матери, такую одинокую на земле... Ведь, казалось бы, ее мы должны уже не просто жалеть, а неустанно проливать из-за нее слезы. Но этого-то и не происходит. Слишком Оля — жизнестойкое существо, чтобы нам ее оплакивать. И гордое существо. Она и мать-то стала разыскивать только теперь, когда, зарабатывая свои сто три «рз», сама могла

не страшно и не нужно, и ни от какого заводского начальника я внутренне не завишу.

Наверно, можно найти полное самовыражение в любви, в семье, чувствовать себя уверенно, свободно. Но надолго ли?

В. Мовшович, плавильщик, 35 лет

Загоржье

ПРОСТО — ЖЕНЩИНА

Хочу защитить Таню. Вокруг слышу суровые обвинения: дескать, какая она безразличная, небрежная, так быстро забыла своего возлюбленного. Те, кто постарше, прибавляют при этом: «Какая пошла молодежь, ничего святого нет».

Ну, во-первых, молодежь здесь ни при чем. А защита Сергея и жить призывает Таню ее мать.

А во-вторых, поступок Тани, если учесть ее характер, естествен. У нас утвердился, и кинематограф тому немало способствовал, односторонний взгляд на женщину. Она обычно выступает в роли друга, соратника мужчины, а влюбляется в него только на почве совместной деятельности при общности взглядов. При этом как несомненное достоинство подчеркиваются ее успехи в работе, учебе, определенное самостоятельное положение в обществе. Всячески приветствуется ее независимость, автономность от мужчины.

Иногда, утверждая эмансипацию, авторы фильмов переходят все границы. Вот недавно смотрела фильм «Небо со мной». Героиня, испытатель реактивных самолетов, после того, как ее самолет упал на аэродром, а она чудом осталась жива, требует, чтобы ее вновь допустили к полетам. «У меня ничего, кроме этого, нет». И авторы всецело на ее стороне. А муж, который возражает против ее полетов, изображен как отсталый элемент. Простите, чем мы умиляемся? Молодая женщина, имеющая любящего и любимого мужа, пренебрегает семьей, рискует потерять любовь мужа (он в конце концов может устать от такой жизни), рискует остаться без детей. Она ломает свою природу женщины. Плакать надо, а не умиляться.

А вот Таня иная. Она живет любовью, а не профессиональной деятельностью, отдавая себя всецело любимому человеку. И любит она независимо от того, талантлив ли Сергей, каков он как работник. Она любит мужчину. Помните: «Какой красивый он и сильный! Какой он благородный... милый... нежный... Он целовал меня... Как!» Любит всей своей женской натурой. Видимо, Сергей у нее первый мужчина, с ним она почувствовала себя по-настоящему женщиной, и это еще более притягивает ее к нему. И я благодарна авторам фильма, что они так показали любовь, а не стали ее ханжески иллюстрировать только совместным чтением книг и спорами о выборе профессии.

Да, Таня всецело отдает себя любимому человеку, для него он вторая половина собственного «я». Потому-то она чувствует себя настолько опустошенной после известия о смерти Сергея, потому-то она не может вновь обрести себя в себе. Ей нужна вторая половина, вот она и потянулась к Игорю. Ей непосильно одиночество. Да, она женщина и не мыслит своего существования без мужчины. Вы что, с таким в жизни не встречались?

А. Галченко, лаборантка, 24 года

Москва

БЫТЬ ЛИЧНОСТЬЮ

Не могу принять Таню: прошло немного времени, и она, забыв о прежней любви, обрела новую. Помните чеховскую Душечку? Ведь дело не в том, что она начинала жить интересами нового супруга, а в том, что совершенно забывала о прежнем. Есть в этом, по-моему, какая-то душевная неполноценность. А каждый человек должен иметь собственный внутренний мир, который всегда дает ему жизненные силы.

Я никоим образом не предлагаю Тане вести монашеский образ жизни. Отнюдь. Но поспешное ее замужество — это не только боязнь одиночества. Да и разве боятся одиночества в 18 лет?

Но в последнее время мне приходилось слышать, как девушки в 18 лет озабоченно твердили, что хотят замуж. Разумеется, выйти замуж за любимого человека мечтает каждая женщина, но быть замужем вообще — это нечто другое.

Было время, когда некоторые женщины, боясь остаться без мужа, держались за него, даже если терпеть его уже не могли. Помните, в фильме «Председатель» о таких говорилось, что они ходят в различные организации с заявлением: «Мой муж — подлец, верните мне мужа». Давно уже сказано о том, насколько все это унижительно. Впрочем, доказывалось это непросто.

А после фильма я подумала, может, наступает какой-то новый этап, когда понятие «быть замужем» (как таковое) приобретает острое значение уже и среди 20-летних. Может быть, это желание стабильности, может, соображения материального порядка, а может, причиной, как утверждают многие, — акселерация? Не знаю. Это пусть изучают ученые, писатели. Но выбор Тани меня беспокоит. За короткий срок убить в себе все, что связано с таким ярким, значительным периодом жизни (она говорит: та умерла, я — другая), — это слишком дорогая плата за замужество, потому что ее как личности нет, а есть только приложение к чему-то и к кому-то.

А может быть, я слишком строга и действительно быть не замужем непосильно тяжело?

Татьяна Ш., инженер, 28 лет

Ворошиловград

ТАК ТРЕБУЕТ ВЕК

Сила Никитина не только приятна для глаз. Она имеет принципиальное значение, это своего рода жизненная установка. Мы не должны, не имеем права быть слабыми, пассивными, наш долг — активно вмешиваться в жизнь, бороться, драться — за дело, за свое настоящее место в жизни, за свою любовь. И нужно быть очень сильным человеком. Не все из армии приходят такими. Кто не хотел получить от службы пользу, кто всегда тянулся назад, хныкал от переутомления, тот пропадет. Такой никогда не совершит подвиг. И в мирной жизни, на «гражданке» такой вечно будет плестись в хвосте, мешая сильным. Даже будь он семи пядей во лбу, у него не хватит силы и духа подраться за себя. А от современного человека вдвойне требуется сила, чтоб шагнуть в ногу с нашим скоростным веком.

В. Шляпников, 21 год, военнослужащий

НЕ ЛЮБЛЮ СУПЕРМЕНОВ

Все вокруг восхищаются Сергеем, какой он сильный, уверенный в себе, настоящий мужчина. А я не люблю таких людей. Они тогда подают свою руку помощи, выглядят благородными, когда признается их власть и делается так, как они хотят. А если кто возразит им... Я видел достаточно таких дворовых королей. Сергей из них.

Основа его мироощущения, способа жизни проста: сильному принадлежит все по праву силы. И он благодушен, когда имеет, что хочет, девушка, в которую он влюблен, принадлежит ему. И завоевал он ее силой, не глубоким же интеллектом и не тонкостью души — таких качеств я в нем не заметил. И вдруг неуязвка: девушка его разлюбила. То есть как это, возмущен он, отдайте мое, и лезет драться. Но, увы, даже очень сильный человек не все может. И надо помнить об этом.

В последних фильмах стали чаще появляться герои, которые утверждают свою правоту не умом, не логикой, а силой. Вот хотя бы недавно вышедший фильм «Свой среди чужих, чужой среди своих». Мне многие говорят: когда начинаешь рассуждать, то труднее действовать. А главное — действие. Впрочем, и девушкам нравятся, когда их завоевывают, даже если они вначале того не желают. Но я действительно не понимаю, как можно испытать приятного оттого, что над тобой сила, что ты побежден. Уверен, отношения в любви, основанные на принципе «кто — кого», непрочные. Это не любовь. Честолюбие, эгоизм, самоутверждение, все что угодно, но не любовь.

Но трагедия с Таней Сергея не изменила. Он придумывает, что любит Людю, верит, что заставит себя полюбить ее и у нее вызовет взаимность. А ничего не получается, кроме самообмана. Нет, самоутверждение силой — это очень хрупкое основание в жизни.

Ю. Духанин, электрослесарь, 25 лет
Таганрог

Итак, спор продолжается. Первые высказывания зрителей обозначили некоторые вопросы дискуссии. Знакомясь с их мнением, мы видели, что в понятие «настоящий мужчина» вкладывается разный смысл, что одни и те же качества женщины расцениваются и как достоинство и как недостаток.

— Каков ваш идеал современного мужчины, современной женщины? Каким вы его встречаете в жизни и на экране? Кто из артистов кино, на ваш взгляд, ярче всего выражает его?

У каждого человека есть свои «жизненные центры»: семья, работа, общественная деятельность, книги, путешествия и т. д.

— Что для вас составляет главное в жизни и как это главное сочетается с другими интересами (дополняет, мешает...)?

Идут споры об эмансипации женщин и «феминизации» мужчин.

— А что вы думаете о современных взаимоотношениях между мужчиной и женщиной? К каким фильмам вы обращались за аргументом в этом споре?

— Современная молодая семья. Чем она характерна?

Этим проблемам посвящено немало фильмов. И мы приглашаем читателей, отталкиваясь от ситуаций, с которыми вы встречались сами и видели в фильмах, принять участие в дискуссии о жизненном выборе молодого человека.

бы ей помочь. Феномен Оли долго еще, наверно, будет предметом наших споров. Ибо этот противоречивый характер — истинное открытие авторов фильма и редкостная удача молодой актрисы Л. Полежиной, чей дебют, в свою очередь, стал открытием для нашего кинематографа (как это уже не раз бывало у С. Герасимова).

Из всех действующих лиц Оля, быть может, самый сильный и уверенный в себе человек. Такого душевного здоровья, такой искренности оценок — поискать. Но почему же эти сами по себе прекрасные качества способны вызвать у нас печальную улыбку?

Дело, видимо, в огорчающей жесткости ее суждений, в ее эмоциональном догматизме. Это цельность без нюансов и оттенков, цельность однозначности. Отсюда прямота и бескомпромиссность ее мнений по самым разным поводам. Отсюда же способ-

ная хоть кого смутить неизменно ровная, бесстрастная интонация и невольное настораживающая манера четко и раздельно произносить каждое слово. Так отвечают хорошо выстроенный урок. Ох, не очень-то она располагает к Оле, эта отчетливая артикуляция при полном отсутствии мимики — режиссерская находка удивительной психологической и портретной выразительности.

Только однажды Оля делает таинственное лицо и многозначительно возвращает зрачками. Это единственный случай, когда она врет. Вернее, Оля фантазирует, ей вдруг стало это необходимо. Вернувшись из Москвы, она вдохновенно живописует в родном детдоме перед заворуженными нянечками и воспитательницами свою мнимую встречу с матерью. И сразу — куда девалась газетная сухость ее речи! Но вымышленная эта история тем не менее чем-то нас трогает. Чем же? По-видимому, самой потреб-

ностью теперешней Оли в такой выдумке. Тоска одиночества властно потребовала от нее «творческой» компенсации.

Если подумать, из этой фабулы легко могла получиться слезливая мелодрама — горестная история современной сиротки, ну, и всякое такое... И у нее был бы свой благодарный зритель. Но в том-то и дело, что «Дочки-матери» — фильм прежде всего антисентиментальный, даже в чем-то безжалостный.

Перед нами социальная драма, не лишенная комедийного элемента. Она тем более серьезна, что смех в данном случае делает нас максимально выискательными по отношению ко всем персонажам. Особенно к Оле, чье поведение, чья этика и эстетика вызывают и наше живейшее сочувствие и нашу искреннюю досаду. Однако суть рассказанной нам истории заключается не в том, чтобы Олю по-

хвалить или оправдать, а в том, чтобы ее понять.

Да, все доброе и честное в Оле — от биографии рабочего человека. Но что же делать, если столь ценное нами чувство общественного долга еще не подкреплено в ней чувством общественного такта? Что делать, если Оля с самого рождения была лишена того, что не может заменить человеку ни коллектив, ни даже самые умные педагогические рекомендации, — материнской заботы?

Кстати, а смогут они все-таки найти когда-нибудь общий язык — Оля и ее сверстницы-однофамилицы сестры Васильевы? Думаю, что да. Вспомните блестящий по режиссуре эпизод ночного импровизированного танца, в котором участвуют все трое.

Так или иначе, «Дочки-матери» — фильм с открытым нравственным итогом. Тут есть над чем поразмышлять зрителю, есть что думать каждому, исходя из своего личного опыта.

критический дневник

Героиня фильма «Опознание», западногерманская журналистка Ингрид Кюн, выступила с важными разоблачениями. Она установила, что один из крупнейших промышленных магнатов страны, Карл Остер, был связан с Гитлером, способствовал захвату власти нацистами, непосредственно стоял у колыбели «третьего рейха», словом, совершил все то, что давало ей, Ингрид Кюн, достаточные основания выпустить об Остере книгу под убийственным, хотя и коротким названием: «Он нанял Гитлера».

Впрочем, Остер не только «нанял» Гитлера: глава солиднейшей, существующей уже целое столетие фирмы, уважаемый промышленник, человек дела или, если хотите, бесстрастный, но практически мыслящий «технократ», оказывается, имел прямое отношение и к гитлеровским узникам, и к гитлеровским лагерям смерти, и к тем самым «печечкам», о которых в фильме не без содрогания вспоминает осужденный преступник Штропп: в годы войны, будучи начальником лагеря уничтожения, он эти остеровские «печечки» использовал на полную мощность.

Так книга Кюн неожиданно швырнула Остера из его нынешнего благополучия на тридцать лет назад, в неудобные времена нюрнбергских процессов, в «преодоленное», но никем не забытое прошлое, когда приходилось отбиваться, оправдываться, лихорадочно искать связей, чтобы в последнюю минуту успеть вытащить голову из петли...

Все начинается заново: перед нами материал для нового судебного процесса. Его перипетии, собственно, составляют содержание всего фильма. Однако на скамье подсудимых оказывается не Карл Остер, а Ингрид Кюн, обвиненная в клевете и оскорблении личности...

Эта ситуация, придуманная авторами фильма, может показаться несколько натянутой, нарочито заостренной. Однако в июле 1974 года, когда фильм уже находился в производстве, в городе Кельне стояла перед судом молодая женщина Беата Кларсфельд, приговоренная к двум месяцам тюрьмы за попытку передать органам юстиции бывшего оберштурмфюрера СС, бывшего шефа гестапо в Париже К. Лишки. И об этом писали в те дни все газеты мира.

Конечно, не следует думать, что фильм «Опознание» повторяет уже много раз сказанное, вновь возвращается к теме поощрения и реабилитации гитлеровских преступников некоторыми судебными инстанциями ФРГ. В этом смысле фильм гораздо шире, потому что рассматривает сущность классового суда как такового и останавливается на особой роли с у д ь и.

ОПОЗНАНИЕ

«ЛЕНФИЛЬМ»

Сценарий А. Полторака, Е. Зайцева, Л. Менакера
Постановка Л. Менакера
Гл. оператор В. Ковзель
Гл. художник Ю. Пугач
Композитор Я. Вайсбург

ПОСЛЕДНИЙ СВИДЕТЕЛЬ

ТВОРЧЕСКИЙ КОЛЛЕКТИВ
«НИКЕ», Польша

Сценарий Я. Ковальского
Постановка Я. Баторий
Оператор А. Вуйтович
Художник З. Келановский
Композитор А. Курылевич

СЕГОДНЯ И ТРИДЦАТЬ ЛЕТ НАЗАД

Лев ГИНЗБУРГ

Ингрид Кюн
(А. Кайриша)



Молодой судья Штаден мало похож на тех ба-нальных «зубров», которые, тайно или явно со-чувствуя нацистским «борцам», с легкостью вы-носят гитлеровским злодеям оправдательные приговоры. Нет, судья Штадена коснулись «новые веяния», он преисполнен внутреннего отвраще-ния к Остеру и сочувствия к Кюн, и, кажется, ни-какой нажим не способен помешать ему вынести единственно справедливое решение. Следя за его поведением, зритель чуть ли не до финала относится к нему с симпатией, разделяя мнение, высказанное его секретаршей Эльзой: «Вы моло-дец, судья!»

И все же под самый «занавес» судья Штаден изменяет себе, своим если не убеждениям, то побуждениям, своей профессиональной чести. Ингрид Кюн осуждена: может быть, почти «сим-волически» — денежный штраф или, как в случае с Беатой Кларсфельд, пара месяцев заключения. Но Остер из-под удара выведен, Остер в та-ком обществе находится под защитой суда по-тому, что ему, Остеру, в конечном счете принад-лежит власть. При этом фильм не скрывает, что кое-что все же изменилось, прежняя убе-жденность в своей незыблемости и безнаказанно-сти сменяется у остеров неуверенностью, стра-хом перед завтрашним днем. А такие, как Ин-грид Кюн и ее друзья, одерживают моральную победу, поддержанную лучшими молодыми, све-

жими общественными силами, которые в Федера-тивной Республике Германии играют все более существенную роль. В этой связи надо сказать, что фильм с достоверностью передает нынеш-нюю нравственную атмосферу в Западной Герма-нии, обстановку, при которой остеры неизбежно теряют свою железобетонную или стальную не-зыблемость, а люди, продолжающие лучшие тра-диции антифашистской борьбы, обретают все больший моральный вес и признание сограждан.

Схватка между этими полярно противопо-ложными силами носит чрезвычайно острый ха-рактер и так или иначе определяет поведение каждого человека. Настало время выбора пози-ции, выбора между вчерашним и сегодняшним днем, и всякая нерешительность или неопре-деленность может обернуться моральным крахом, как это случилось с судьей Штаденом. Напрасно авторы фильма подвергли его дополнительным «эффектным» испытаниям, вроде инсценирован-ного Остером покушения: на полном ходу с включенными фарами летит прямо на Штадена автомобиль. Также излишне испытывать стойкость Ингрид Кюн, введя в фильм похищение ее ре-бенка. Нет, гораздо чаще люди подвергаются иным испытаниям, иным проверкам.

Года два назад я оказался в зале одного из за-падногерманских судов, где весь антураж удиви-тельно совпадал с тем, что я потом увидел в

ПОДДАВКИ С ПРИПРАВОЙ

Ян БЕРЕЗНИЦКИЙ



доктор Ольшак ведет себя в ней, однако, по-ино-му. Выслеживая своих противников, он словно бы играет с ними в поддавки и трижды на протяже-нии картины ставит себя в такое положение, когда по нормальной житейской логике гибель его неми-нуема. Выйти же целехоньким из тех ловушек, ку-да он по нерасторопности и неосмотрительности попадает, доктору Ольшаку удается не благодаря ловкости, сметке, уму, но исключительно в силу чудесного стечения обстоятельств. Какое стече-ние, в свою очередь, обусловлено нерасторопно-стью и неосмотрительностью его противников.

Неуязвимость доктора Ольшака сродни неуязви-мости не Клосса из «Ставки», а героев многочис-ленных телевизионно-кинематографических лент. «Классическая» для этих фильмов ситуация тако-ва: совершивший промаху герой стоит под наве-денным на него дулом пистолета, а противник медлит — жертве все равно некуда деться, так почему же не пролить удовольствие? Удовольствие продлевается до тех пор, пока ге-рою не удастся, улучив момент, то ли обезору-жить противника, то ли выпрыгнуть из окна, то ли совершить какой-нибудь иной подвиг.

В роли врача Ольшака — известный польский актер Станислав Микулский

Станислав Микулский, чей облик вот уже пять с лишним лет неотделим для миллионов зрителей от облика легендарного капитана Клосса из «Ставки больше, чем жизнь», снова на экране. Он ничуть не изменился за эти годы, не постарел. Не только потому, что легенды не подвластны времени, но и потому, что режиссер Ян Баторий снимал картину «По-следний свидетель», только сейчас выходящую на наши экраны, в том же 1969 году, когда докручи-вались последние серии телевизионной «Ставки».

Не стареет Микулский и в самом фильме. Двадцать пять лет, которые по логике сюжета от-деляют начальные эпизоды картины от эпизодов последующих, не отразились на внешности док-тора Ольшака, бывшего узника одного из гитле-ровских концлагерей, чудом уцелевшего в 1944 го-ду при расстреле, а ныне, четверть века спустя, распознавшего в приехавших из-за рубежа тури-стах своих бывших палачей.

Стараниями сценариста Яна Ковальского Ми-кулский-Ольшак поставлен в «Последнем свиде-теле» примерно в ту же ситуацию, что и Микул-ский-Клосс: один среди чужих. Сконструировать подобную ситуацию в фильме, действие которого происходит не в логове врага, а на территории на-родной Польши, было, разумеется, нелегко.

Поставленный в ту же ситуацию, что и Клосс,



ДЕВЯТЫЙ МОСКОВСКИЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ

Рассказывает председатель Оргкомитета
IX Международного кинофестиваля в Москве,
председатель Госкино СССР Ф. Т. ЕРМАШ

в фильме «Опознание»: и зал был похож, и публика, и судья был почти такой же — молодой, долговязый, немного застенчивый. Да и дело было в чем-то похожее. Судили старого антифашиста, человека, потерявшего руку, судили за то, что он встал поперек шествия неонацистских подстрекателей, направлявшихся на свой митинг в пивную с лозунгами, требующими физической расправы над руководящими, правительственными деятелями Федеративной Республики Германии. Формально, однако, митинг этот был «конституционно дозволен» и подсудимый должен был нести ответ за самоуправство, за нарушение соответствующего параграфа закона... Помню, с какой брезгливостью слушал молодой судья показания доносчиков-полицейских, с каким еле скрытым одобрением внимал показаниям свидетелей защиты и самого подсудимого, а потом вынес... обвинительный приговор: штраф!

На следующий день я навесил судью в его кабинете, чтобы поговорить о вчерашнем деле, и он, пунцовый от смущения, оправдывался, ежилась, доставал с полки какие-то книги, какие-то инструкции, какие-то законы, и все это звучало жалко, неубедительно, и неловко за него мне было... Чувствовалось, что человек этот спасовал перед теми, кто сильнее его, перед теми, кто «над ним». А чего, собственно, было бояться? Ведь не расстреляли бы его, не отправили бы на гильотину или в газовую камеру, не арестовали бы... Ну, замечание, ну, тень недовольства могла бы лечь на карьеру. Ну, даже уволили бы его в конце концов! Неужели это хуже, чем вынести заведомо неправильный, нечестный приговор, осудить невиновного? Неужели маленький, тайно леденящий душу страх за карьеру важнее правды, совести? Ведь в фильме «Опознание» судья Штаден готов отказаться даже от любимой...

О многом заставляет задуматься этот серьезный в общем-то фильм, которому, повторю, вредит несколько легкомысленная погоня за эффектными полудетективными эпизодами, во имя лучшего интереса. Хорошо играют актеры Юрис Стренга (Штаден), Астрида Кайриша (Кюн). Напомню в заключение, что консультировали фильм такие знатоки и специалисты, как доктор исторических наук В. Д. Ежов (главный консультант) и доктор юридических наук Н. С. Алексеев, а одним из сценаристов является Аркадий Полторак, бывший участник Нюрнбергского процесса над главными военными преступниками, автор широко известной книги «Нюрнбергский эпизод».

Мне кажется, что «Опознание», один из немногих, к сожалению, опытов отечественной художественной кинопублицистики, привлечет к себе внимание зрителей.

В кульминационной сцене «Последнего свидетеля» ситуация эта процитирована почти дословно: бывший комендант концлагеря держит на мушке своего бывшего узника, но, поскольку времени у него, как он заявляет, достаточно, он ради забавы оттягивает миг расправы.

Оттягивает ровно настолько, чтобы подоспели те, кому следует подоспеть, и те, кто, как выясняется в финале, зорко следил с самого начала за разворотом событий.

Картина Батория заслуживала бы, вероятно, более снисходительного отношения, будь она по своей установке чисто развлекательной, вроде, скажем, «Фантомаса», где сюжетная несуразица тоже может послужить элементом развлекательности.

Тогда нечего было бы и вести разговор об отступлении от житейской логики, бездейственном герое и тому подобных серьезных вещах. Авторы, однако, уснастили картину таким количеством серьезнейших проблем, что судить ее с позиции «чистой» развлекательности значило бы проявить неуважение к самим этим проблемам. Среди них и прозрение молодой немки, впервые узнавшей на польской земле о преступлениях фашизма, и социальные преобразования за годы народной власти, и многое другое, что вполне достойно воплощения на экране само по себе, а не в качестве приправы.

За шестнадцать лет своего существования Московский международный кинофестиваль стал одним из крупнейших международных форумов, в котором принимает участие все большее количество стран, все большее число кинематографистов. Если в Первом фестивале в Москве участвовали 42 страны и около 400 зарубежных гостей, то предыдущий, VIII фестиваль собрал около тысячи гостей — режиссеров и актеров, критиков и журналистов, продюсеров и прокатчиков из 86 стран. На суд жюри, общественности и зрителей было вынесено свыше 500 художественных, детских, документальных и других лент, присланных из 66 стран Европы, Америки, Азии, Африки и Австралии, а также от ООН и ЮНЕСКО.

Девятым Международным кинофестивалем в Москве, организуемый Госкино СССР и Союзом кинематографистов СССР, пройдет под традиционным девизом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами».

Главная цель фестиваля — выявить и поддержать лучшие произведения мирового киноискусства, способствовать развитию сотрудничества между кинодеятелями разных стран, укреплению дружбы между народами.

Фестиваль будет проведен с 10 по 23 июля 1975 года.

Как и на предыдущих киносмотров в Москве, на нынешнем проводятся два конкурса — полнометражных художественных фильмов, который будет проходить в концертном зале гостиницы «Россия», и короткометражных фильмов — в кинотеатре «Зарядье». В соответствии с регламентом каждая страна может представить на конкурс не более одного полнометражного художественного фильма и программу короткометражных фильмов общей продолжительностью до 60 минут. Заявленные фильмы должны быть закончены производством не ранее 1 августа 1973 года и не демонстрироваться прежде в конкурсе ни на одном международном кинофестивале.

На IX кинофестивале будет организован и конкурс фильмов для детей, который по традиции проводится в Московском Дворце пионеров. К участию в фестивале детских фильмов допускаются полнометражные и короткометражные фильмы для детей школьного и дошкольного возраста независимо от их участия в других фестивалях.

Подготовка к проведению фестиваля в Москве идет полным ходом. Создан Организационный комитет, в состав которого вошли представители Госкино СССР, Союза кинематографистов СССР, Исполкома Моссовета и ряда других государственных и общественных организаций СССР и города Москвы. Заместителями председателя Организационного комитета являются первый секретарь Союза кинематографистов СССР Л. А. Кулиджанов и заместитель председателя Госкино СССР М. В. Александров, который назначен Генеральным директором IX кинофестиваля. Дирекция разослала приглашения на фестиваль в страны, национальные и международные организации и видным кинодеятелям мира.

На фестивале будут работать три международных жюри, которые присудят победителям следующие награды.

На конкурсе полнометражных художественных фильмов: три золотых приза, три серебряных, два приза за лучшее исполнение женских ролей, два приза за лучшее исполнение мужских ролей.

На конкурсе короткометражных фильмов: два золотых приза и три серебряных приза.

На фестивале детских фильмов: один золотой приз и три серебряных. Кроме того, ряд призов и дипломов учредили для участников фестиваля советские общественные организации, в том числе Комитет защиты мира, творческие союзы, редакция журнала «Советский экран».

Создан Пресс-центр фестиваля, при котором будут аккредитованы советские и зарубежные журналисты и кинокритики. Готовится издание газеты «Спутник кинофестиваля» на русском, английском и французском языках.

Во время фестиваля зарубежные гости сумеют познакомиться не только с советским многонациональным киноискусством, но и с достопримечательностями и памятными местами столицы, с жизнью и достижениями советского народа.

Будут организованы экскурсии и встречи зарубежных кинодеятелей на предприятиях столицы и в подмосковных колхозах и совхозах.

Демократический регламент нашего фестиваля, равноправное участие стран в конкурсных и информационных показах фильмов создали ему широкую популярность и достойный авторитет у мировой кинематографической общественности. Он привлекает к себе не только страны с развитой кинематографией, но и молодые кинематографии развивающихся стран, прогрессивных деятелей кино разных континентов. Его экран широко отражает происходящие в мире изменения, борьбу народов против колониализма и империализма, за мир, социальный прогресс и свободу народов. Эти традиции фестиваль будет сохранять и впредь, поддерживая прогрессивные и реалистические тенденции в киноискусстве, открывая дорогу на международный экран произведениям социально значимым, пронизанным духом интернационализма и гуманизма.

Фестиваль в Москве проводится в год, когда народы отмечают тридцатилетие Победы над гитлеровским фашизмом, и это обстоятельство, несомненно, найдет отражение в его программе. Он проводится в дни, когда ЦК КПСС и Советское правительство, лично Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев продолжают последовательно и целеустремленно претворять в жизнь Программу мира, принятую XXIV съездом КПСС, что в решающей степени способствует благоприятным переменам в международных отношениях. Приветствуя участников предыдущего Московского фестиваля, Л. И. Брежнев писал: «Кинематограф может внести значительный вклад в упрочение мира на земном шаре, взаимопонимания и доверия между людьми разных стран». Нет сомнения в том, что Девятый фестиваль послужит делу дальнейшего укрепления международных кинематографических контактов, прогрессу киноискусства и будет еще одним шагом вперед в борьбе за гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами.

● СЕМЬЯ ТИБО (Франция)

По одноименному роману
Роже Мартена Дю Гара

Сценарий Луи Гийю
Режиссеры Андре Мишель
и Ален Бюде
Операторы Морис Венье,
Марсъяль Тюри, Клод Бютто
Композитор Анри Соге

С каждым годом ТВ все уверенней и бесстрашней вторгается на библиотечные полки. Оно экранизирует все — и сегодняшнее и классику. Книжки одна за другой попадают в поле зрения кинокамеры, они беззащитны перед ней: ни сложность их художественной структуры, ни ее чрезмерная простота, ни количество страниц, ни границы популярности — ничто не может охладить всепроникающее любопытство телевизионных режиссеров. Они методично ведут разработку литературных пластов, не слишком беспокоясь, что «сырьевые ресурсы» могут иссякнуть. В отличие от запасов природных богатств литературные обладают счастливой способностью оставаться как бы нетронутыми при самой беспощадной их эксплуатации. Возникнув на экране сегодня, литературный шедевр не отрезает себе пути в будущее. Придут новые режиссеры и на его же основе будут решать иные общественные и эстетические проблемы. Потому и сама проблема экранизации не сводится к одной лишь полноте передачи особенностей произведения. Непременен это еще и проблема установления связей с сегодняшним временем, а значит — сегодняшним зрителем. Эту диалектичность подхода к первоисточнику мы ощущаем при любой встрече с экранизацией, если позиция ее авторов была не копиистски послушной, но активной и самостоятельно творческой.

Французский телевизионный фильм «Семья Тибо» по известному роману Роже Мартена Дю Гара состоит из пяти серий. Само по себе это серьезное экранное время. Но если сопоставить его с бесконечной чередой романских страниц, то пять серий — это всего лишь пять серий, и для того, чтобы в них уложилось не все, нет, но существенное и актуальное из романа Дю Гара, надо найти прежде всего принцип отбора. Решить, от чего можно отказываться и чем нельзя пренебречь. Надо сразу сказать, что создатели фильма отказались от многого. Их купюры были жесткими, порой и жестокими. Ушли десятки страниц, унес с собой широту авторского охвата общественной ситуации, плотность интеллектуальной жизни героев. Степенную неторопливость повествования сменила неизбежная фрагментарность.

И все же, вечер за вечером погружаясь в атмосферу этого фильма, невольно ловишь себя на мысли о какой-то новой его полноте. И создается

ПОСЛЕДСТВИЯ ВЫБОРА

Р. КРЕЧЕТОВА

невольное ощущение, что фильм передает главное, важное в романе Дю Гара, опираясь не только на сам его текст, но и на что-то еще, лежащее за его пределами. Это что-то — пласт времени, отделивший нашу действительность от той, о которой писал Дю Гар.

В фильме существует зримая временная граница, очень важная граница между эпохами. Она подчеркивается туалетами, ритмами быта, типами человеческих лиц. Но время в фильме обладает эстетической активностью не потому только, что благодаря ему возникает явный контраст между жизнью семьи Тибо и жизнью сегодняшней. Главная его активность в другом. Авторы как бы учитывают наш исторический опыт, наше знание изображенной эпохи, неизбежно влияющие на восприятие фильма. Не связывая с оттенками политической борьбы жизнь героев Дю Гара, сохраняя лишь контуры социальных движений, авторы фильма проигрывают в полноте, но зато герои сквозь время приближаются к нам, теряют свою историческую замкнутость. И в их судьбах отчетливо видится начало процессов, которые разворачиваются сегодня, в их жизнях — повод для размышлений о жизни вообще.

Фильм подчеркивает человеческую конкретность героев, своего рода их уникальность, и в то же время он стремится к тому, чтобы в своем частном, индивидуальном течении судьбы этих героев, отразил конкретное время, отразили бы след за романом проблемы непреходящие, тревожащие нас и сегодня. Этим и определяется выбор материала, попавшего в поле зрения фильма. Не случайно экран сосредоточивает столько

внимания на детстве Жака Тибо, видя в нем и начало его характера и истоки его будущей социальной позиции. Сцены детства, особенно в исправительном заведении, где так остроумно жесткое давление действительности на стремящуюся защитить себя личность ребенка, заставляют нас уловить сегодняшнюю остроту проблем воспитания, вспомнить волнующий, жгучий «молодежный вопрос». И из меняющейся, сложной судьбы Антуана фильм выбирает те эпизоды, в которых с особенной ясностью проступает и его человеческая доброта и его общественный инфантилизм. И этот аспект тоже актуален сегодня, тоже поддержан историческим опытом, который включает и страшные годы фашизма и сегодняшнюю позицию части буржуазной интеллигенции Запада.

Важны для создателей фильма и проблемы, которые принято называть вечными: смерть, любовь. Потому так подробно, внимательно фиксирует фильм торжественный ритуал похорон Оскара Тибо, так следит за зарождающимся чувством Женни и Жака... Жизнь героев неизбежно сжата по сравнению с их жизнью в романе, но она сжата до сути, до обнажения ее сокровенного смысла. Итог как бы вынесен на поверхность, он воспринимается нами и через череду вполне реальных событий, в которые погружены герои, и через детали, выхваченные из этой череды, увиденные камерой как бы отдельно и потому становящиеся деталями-символами, вбирающими в себя гораздо больше того, что содержится в них с точки зрения бытовой реальности. Эти детали как бы включают внутри фильма ассоциативную цепь. И кружатся белые листовки, которые Жак не успел бросить в окопы, кружатся, падают на его останки, заставляя нас думать о жизни Жака, о тех возможностях, которые были заложены в ней, и о том, как мало из этих возможностей ему удалось превратить в реальность.

Отсекая как будто многие психологические и интеллектуальные мотивировки поступков, заменяя описательную медлительность прозы энергией сменяющих друг друга зримых событий, фильм тем не менее стремится не только ввести нас в сюжетный мир романа, не только раскрыть основные черты характеров, в нем существующих. Тут ощутима попытка передать и что-то от манеры повествования Дю Гара: с этой целью замедляется на какое-то время движение действия, насыщается подробностями, деталями, ускользающими нюансами. И если мы ничего не узнаем, например, о действительных обстоятельствах гибели Жака, зато обстоятельства, попавшие в поле зрения создателей фильма, излагаются с большой тщательностью. Такой подход позволяет сохранить в фильме структуру романа.

Когда экранизируется произведение известное, обычно у зрителей возникает сложное чувство конфликта между теми героями, которые жили в их воображении, и теми, которых предлагает экран. Такой конфликт неизбежен. Однако во власти создателей фильма приглушить его или сделать более ощутимым и острым. В данном случае фильм пошел по пути приглушения, находя всякий раз тот актерский типаж, в котором с наибольшей полнотой проступало бы не внешнее, но внутреннее, личностное соответствие героям Дю Гара. Экранные Жак (Франсуа Дюнауйе), Антуан (Филип Рулэ), Оскар Тибо (Шарль Ванель), Женни (Ан Делёз) и другие — они соответствуют не столько крайнему, предельно индивидуализированному в героях, сколько их человеческому типу.

Фильм кончается, как и начался, бегством. Сын Жака Тибо, маленький Жан, бежит из привычного мира Мезон-Лафит в большой, манящий, неведомый мир. Это бегство не так серьезно, как принципиальное бегство Жака, оно еще только детский каприз. В романе эпизод этот почти незаметен. Но в фильме он превращен в развернутую метафору, он замыкает сюжет, заставляя нас снова ощутить движение времени. И мы воспринимаем пустяковое бегство Жака с особенной остротой и серьезностью потому, что знаем, в какой мир он бежит, знаем, через какие события ему придется пройти.

Антуан (Филип Рулэ)



Грузовики с боеприпасами в кузове, бронемашины, «капюши», танки, «виллисы», легковые автомобили — «эмки» или трофейные уже в сорок третьем году «БМВ», «хорьки», вновь грузовики, грузовики... Руки, сжимающие баранку, сосредоточенные лица шоферов, хмурые, веселые, усталые, молодые, разные. Гудки, свисты, клаксоны. Вот кто-то выскочил из окна кабины, размахивает кулаком, орет...

Но кричать совершенно бесполезно: уже образовалась пробка на дороге. Вынужденный перекур. А потом пробка рассасывается, заводятся моторы, прогазовка, и пошло — скрежет, лязг гусениц, гудки — шум дороги. Утром. Днем. Вечером. Ночью. Ночью и вечером — фары, они слепят, а если дорога близко к фронту, то свет выбивается сквозь узкие щелки маскировочных бленд. «По военной дороге...»

На столбе прибит плакат: «Сигнал регулировщика — приказ». Только не регулировщика, а регулировщицы, она стоит с флажками, манипулирует ими, сжимая древко ладонями в огромных рукавицах. Регулировщица молодая, симпатичная. Она смешная чуть-чуть: в бесформенных ватных галифе, направленных в разношнковые сапоги сорок второго размера. Регулировщица улыбается, она всегда улыбается. Это инструкция замполита части ВАД-15.

Лидия Андреевна Овчаренко, учительница из Донецка, преподает русский язык и литературу... В годы войны, а точнее, с сорок третьего года, когда исполнилось ей 18 лет, регулировщица. Ефрейтор, служила в части ВАД-15. ВАД — это военные автомобильные дороги. Часть ВАД-15 обслуживает дороги. Сюда входит все: обеспечение бесперебойного движения транспорта, медицинская помощь, баня, столовые, продпункт, где выдается сухой паек, заправка бензином, многое еще...

Регулировщица Сливач служит по-сменному. То две, то три смены за сутки. Смена началась — это означает встать с флажками на перекрестке и делать очень много дел. Во-первых, не допустить пробок. Если машина стала, неполадки, — на обочину ее, живо, скорей, скорей... На иных машинах наклеены эмблемы.

Лидия Андреевна Сливач (Овчаренко). Берлин, 1945 г.



ХОЗЯЙКА БРАНДЕНБУРГСКИХ ВОРОТ

С такой-то эмблемой машину регулировщице предписано направить налево, с другой — прямо. Эмблемы — это значит секретный маршрут. Дорога шумит, в дороге сменяются лица шоферов, выражения их лиц. Регулировщица улыбается.

— Тут дело не только в инструкции, — говорит Лидия Андреевна. — Просто по-человечески: улыбнуться. Ведь война. И едет мимо тебя шофер, оторванный от дома, работающий свое трудное задание, редко получающий письма из дома. Сколько он улыбок за войну видел? Он их по пальцам пересчитает...

Разное бывало на военных дорогах, бывала и шутка грубая. Но старались мы, регулировщицы, не сердиться, лучше ответить шуткой или не заметить ничего. Потому что разные люди бывают, но война, и у всех радости немного. Так что ж ругаться? А всех нас, девушек с флажками, звали по-доброму: хозяйка, или сестричка, или по имени звали...

Есть такое выражение: видел войну. Это о солдате, который со своим взводом шел по России и по Европе после и воевал: наступал, отступал, стрелял, кидал гранаты... Мимо

нее, военной регулировщицы, прошла вся армия.

— Все время заметно было: меняется армия. В сорок третьем, ближе к сорок четвертому году, стала армия по одежде меняться. Обмотки пропали почти, сапоги повыдавали.

Вообще новое обмундирование. Нам, регулировщицам, тоже выдали новые сапоги — по размеру, и еще полшубки отличные.

Здорово заметно было, и как настроение менялось у армии. Когда по нашей территории шли, уже гляли немцев, сплошное наступление, — а все ж боль в лицах. А перешагнули через границу — думаете, победное выражение? Ну, конечно, и победное... Но в основном одно вида в лицах — нетерпение. Ведь оказалось: войне есть предел. И будет мир. Кончается! Как всем тогда невтерпех было!

Лидия Андреевна вынимает из сумочки несколько фотографий. Она



долго вглядывается в одну, глаза серьезные, хмурые.

— И мы, регулировщицы, были армией. И у нас была война. Мы стояли на перекрестках, когда бомбили, было страшно, но мы привыкли. А совсем жутко бывало, когда ночью бомбежка. Наташа Нагина, младший сержант, подруга. Она погибла ночью с тринадцатого на четырнадцатое апреля сорок четвертого года на своем посту, на перекрестке центральных улиц Севастополя.

Лидия Андреевна молчит, ей трудно ее память. А я думаю: наверное, когда погибла Наташа Нагина, на дороге образовалась пробка. Шоферы ругались, курили, кричали. А возможно, ничего этого не было. Не знаю. Но как, в сущности, много зависело от нее, этой юной регулировщицы!

Мы разговариваем с Лидией Андреевной, и вдруг она становится очень похожей на себя молодую, тогдашнюю, смеющуюся Лиду Сливач, регулировщицу, какой она запечатлена в кадрах картины «Хозяйка Бранденбургских ворот». Вспомнила.

— Регулировщица ценной добычей была для противника: много знала. Все маршруты, все секретные передвижения транспорта. И было несколько случаев нападений на пост. Вот и у меня был случай. В Белоруссии, в сорок четвертом. Пост мой — на мосту, ночь, тихо, движения никакого. Но стою. Вдруг слышу шаги, крадется кто-то. Я: «Стой, кто идет?» Молчание. Я еще раз — шаги затихли, потом снова слышу: кто-то мягко так, тихо ступает. «Стой! Стрелять буду!» Ни ответа, ни привета. Я очередь из автомата вдоль перил. А потом уже тихо было. Наутро с подругой-сменщицей посмотрела — и смешно стало: следы волчьих на мосту, я, значит, в волка, как в диверсанта, стреляла... А вот еще такой случай...

Лидия Андреевна рассказывает. Вот так было. Вот так. По-разному. В ее рассказе нет сюжета, он разорван на эпизоды. «А вот еще случай...» А какой сюжет может быть? Служба. Трех — шестичасовая смена на перекрестке. Шли с армией в Берлин, к Победе. Туда, где кончалась война и начиналось будущее, и в нем — филфак в Донецке, школа, где долгие годы потом преподавала. Мирное время...

Я видел кадры фильмов «Берлин», «Голоса войны» и, конечно же, «Хозяйка Бранденбургских ворот», где юная Лидя Сливач стоит на перекрестке с флажками, уверенная, знающая до тонкости свое дело, осознающая его важность. Приветливая, улыбающаяся. И ее улыбка — это радость Победы. Улыбка хозяйки Бранденбургских ворот.

Фотографии молодой регулировщицы печатали и перепечатывали многие газеты и журналы. Выпускались открытки. Эта регулировщица стала символом Победы.

А. Буравский

«МЕЗОЗОЙСКАЯ ИСТОРИЯ»

На студии «Азербайджанфильм» принят к постановке новый сценарий писателя и драматурга Максуда Ибрагимбекова (по его сценариям были поставлены фильмы «Последняя ночь детства», «Я помню тебя, учитель», «Пусть он останется с нами», «За все хорошее — смерть»).

В беседе с нашим корреспондентом М. Ибрагимбеков рассказал о своей работе:

— Сценарий называется «Мезозойская история». Название в известной степени парадоксальное, ибо речь идет о наших днях. Это современная история. Ее герои — молодые люди, те самые, которые сегодня выходят в жизнь и завтра будут определять лицо науки, искусства, труда, — будущие общественные и политические деятели, будущие ученые и художники. Мне хотелось рассказать историю становления личности, историю человека, который, формируя себя, создает общественно значимые ценности: чем полнее его жизнь, тем полнее и результативнее его общественная деятельность.

Мы не всегда задумываемся над смыслом слов «гармоническое существование».

Суровая и трудная жизнь отцов встает перед нами как упрек. Мы принимаем как должное превратности жизни, не отдавая себе отчета в том, что часто жизненные неурядицы мешают нам по-настоящему отдаваться своему делу, идти по своей дороге. «Человек рожден для счастья» — эти слова, знакомые каждому со школьных лет, большинство из нас воспринимает, к сожалению, отвлеченно, умозрительно.

Герою сценария инженеру-нефтянику Зауру, как, наверное, и всем нам, хочется быть счастливым — жить и работать с полной отдачей, в полную меру своих сил и способностей, — но счастливым он себя не чувствует. Вместо того чтобы заниматься по-настоящему интересующим его делом — поисками мезозойской нефти, — проблемой, очень интересной для истинного ученого, он вынужден из практических соображений работать на участке, где его вполне мог бы заменить кто-то другой. Работа давно уже перестала удовлетворять его. Но — «жизнь есть жизнь» — практические соображения диктуют, что ему необходимо довести до конца свою надежную тему, защитить диссертацию и приобрести какой-то вес, а потом уже заниматься поисками жар-птицы — мезозойской нефти, делом, с точки зрения многих людей, весьма сомнительным. Но чем убедительнее и тверже звучит в душе Заура «голос рассудка», тем тоскливее тянутся его дни.

Нет у Заура и личного счастья. Те же самые «здоровые соображения» диктуют ему, что он должен поступить так же, как его друг Рауф, выбрать подругу по расчету.

И все-таки мой герой найдет в себе силы покончить с мелочным «здравомыслием» и сделать шаг навстречу своей любви, навстречу своему призванию — с этого, по существу, и начинается его настоящая жизнь — жизнь «всерьез».

Я не буду подробно пересказывать сюжет. Скажу только главное. Человеческое стремление к счастью неистребимо. Как бы ни обманывали мы себя, как бы ни старались найти утешение в житейском благополучии, недостаток счастья ощутим, как недостаток кислорода. Человек, если только он настоящий, мыслящий человек, не может ощутить полноценности своего существования, если он лишен возможности выразить себя, свою сущность, свои чаяния.

Мне всегда был дорог герой, который способен выразить свои идеалы. Огромный запас нравственных сил, побуждающих к этому, я часто замечаю в молодых людях и детях. Как бы хотелось, чтобы эти силы не были растрачены попусту!

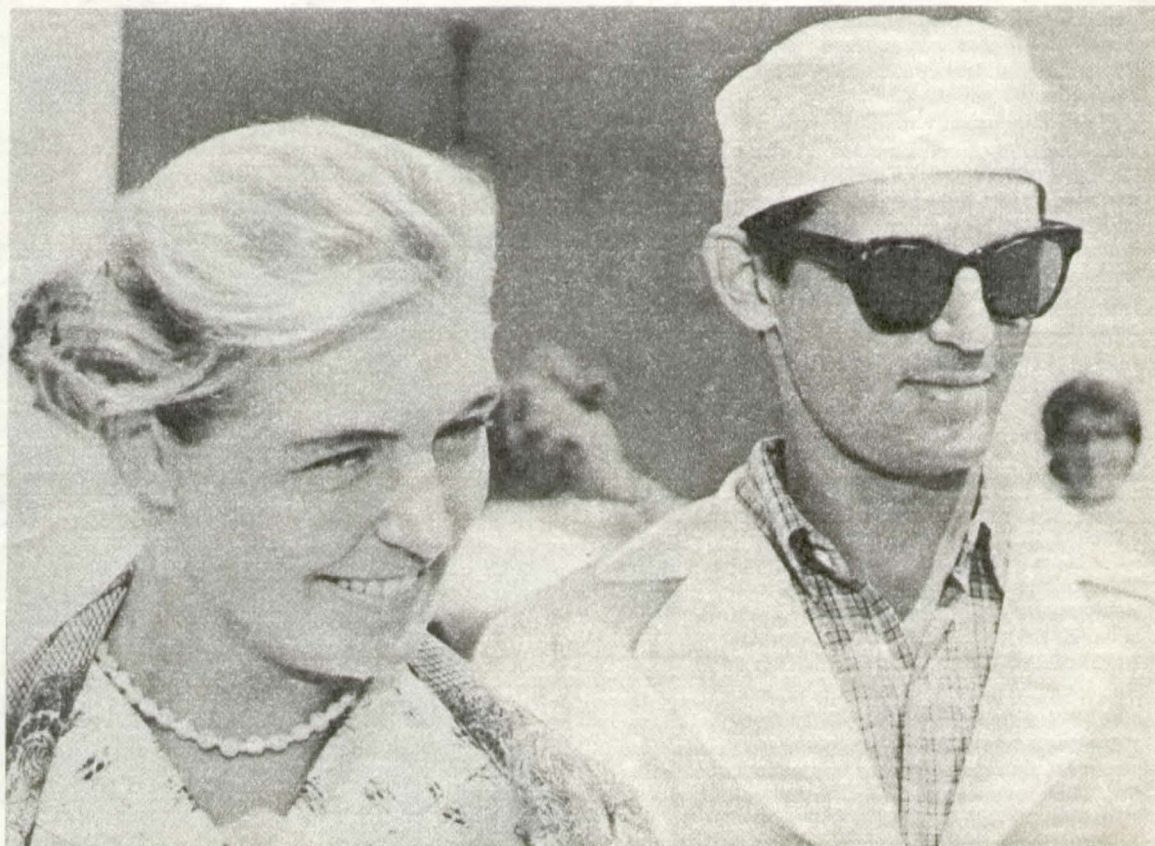
Мне очень близка и дорога вся эта история. В ней нет рецептов, как стать счастливым: это каждый должен решить по своему разумению. Я просто надеюсь, что многие зрители узнают себя в ее героях. Съёмочная группа уже приступила к работе. Фильм будет сниматься там, где живут и работают его герои, — в Баку и на нефтяных промыслах. Поставит его режиссер Р. Атамалибеков.

Л. Ягункова

о моем друге

КРАСОТА НЕРАСТРАЧЕННАЯ

Настя («Какое оно, море?»)
В роли Евгения — С. Люшин



В ту зиму на «Мосфильме» снималась история трех подружек-одноклассниц; как разошлись они по трем дорожкам, как сближались дорожки эти, скрещивались, снова расходились, но все же сошлись в финальной точке фильма, и на перекрестке этом зритель мог усвоить, кто из подружек есть кто и что в жизни хорошо и что плохо...

В павильонах всегда толпились посторонний люд, украдкой щелкали фотоаппаратами расторопные молодые люди, а потом дарили подружкам фотографии, надеясь заслужить их внимание. Артисткам нравились роли, костюмы, прически, нравилась атмосфера дружеского расположения, благожелательства и легкости, принятая в съёмочной группе. Для двух из них это были самые первые роли в кино, а для третьей всего лишь вторая вообще и первая — главная.

Фильм был закончен. И я потерял из виду Лиду Федосееву, исполнительницу роли Тани в картине о трех подружках, который назывался «Сверстницы»...

Прошло почти пятнадцать лет... Панорама по алтайским далям приводит меня на распаханное поле, на краю которого отдыхает Василий Шукшин. В этом фильме он сценарист, режиссер и исполнитель роли тракториста Ивана. Он докуривает сигарету, тушит ее в борозде, смотрит в зрительный зал и, иронически прищурившись, заявляет: «Все, ребята, конец!» — дескать, нечего далее балбесничать, смотреть выдуманные истории, все это «печки-лавочки», и пора расходиться, ибо всех вас ждут дела...

Но мне не хочется уходить. Не хочется расставаться с героями, в общении с которыми так быстро пролетели полтора часа. Полтора часа в зале, где возникла такая легкость общения между зрителем и героями, при которой происходящее на экране воспринимается не как разыгран-



Таня («Сверстницы»)

Лидия Федосеева и Василий Шукшин
в фильме «Жалнина красная».

ное зрелище, а как близкие и узнаваемые страницы жизни, которую тебе довелось прожить вместе с героями.

Фильм запомнился как-то сразу, весь — от первого кадра — пролога до последнего обращения Ивана к зрителям: «Все, ребята, конец!» Как жаль, что не подошла к нему его Люба, не пристыдила: «Что ж ты, Иван? Нельзя же так. Люди пришли, деньги заплатили, а ты с ними — как с гостями непрошеными...»

...Ловлю себя на том, что сочиняю продолжение роли, сыгранной Лидией Федосеевой. Сыгранной ли? Так не хочется этим привычным словом обозначить работу актрисы. Нет, наверное, все-таки сыгранная — не такая она в жиз-

ки. Лида Федосеева. В жизни она сложнее, изысканней... А здесь прекрасные Лидины волосы зачесаны кое-как, и одета она не по моде — деревенская труженица, успевающая все для других и очень мало — для себя.

Но Лидины глаза, улыбка, голос — их не спрячешь... И актриса не прячет их, когда ее героине приходится вступаться за людей, защищать их от мимолетных человеческих неудовольствий, категорических суждений самодовольных тупиц и скороспелых выводов случайных встречных... Как неназойливо, неприметно заставляет она поверить в прекрасную, богатую сущность своего Ивана.

Все о других, и почти ничего о себе. Такова роль и таков стиль актерской работы — никаких подпорок, никаких обстоятельств, облегчающих зрительское благорасположение. Нет острого, зачехленного сюжета, отчетливо благородных, красивых поступков; грим и костюмы, мягко говоря, отнюдь не украшают актрису... Да, актриса и режиссер избрали путь, при котором остаются в стороне весь мощный арсенал годами отработанных «поддержек», и артист выходит на канат, натянутый над пропастью, без лонжи и без сетки. Один неверный шаг — и ты летишь вниз головой в пучину зрительского отчуждения, и ничто не спасет тебя.

Такая самоотверженность, такой риск под силу лишь актрисе опытной, искушенной в житейских боях и на полях кинематографических битв. Что же сыграно ею?

Пытаюсь навести справки о Федосеевой в двухтомном кинословаре. Но, увы, там такая актриса даже не значится.

...Были работы — случайные эпизоды в скромно прошедших по экранам картинах. На съем-

ках фильма «Какое оно, море?» встретила с Василием Шукшиным. Любовь. Замужество. Окончила институт, стала дипломированной актрисой, но не снималась — растила девочек, «щи да кашу для Васи варила». А Вася — Василий Макарович Шукшин, писатель, режиссер, актер, кинодраматург, не спешил занять актрису Федосееву в своих постановках. И когда, наконец, Федосеева отважилась на роль в фильме «Печки-лавочки», то и растерялась сразу: трудно, непривычно, забыла все, да еще в партнерстве с мужем, да еще при его режиссуре, да еще в роли, им же и написанной... Ответственность огромная, такую ношу вдвоем нести — не поровну делить, а вдвое нагрузить на каждого... Но режиссер, партнер и драматург уверил: «Все обойдется, кто захочет понять — поймет. А кто не захочет, тому хоть кол на голове теши, в свою веру не приведешь, своего ума не вложишь. Будем работать для тех, кто устремится понять... А кто принимает совесть за слабость, наглость за силу, пусть смотрит другие фильмы».

Вряд ли был такой разговор, он придумался мне, когда я снова и снова восстанавливал в памяти своей эпизоды фильма, который можно было бы назвать и «Совестливые люди».

Подлинная красота не сознает красоты своей. Она не любит смотреться в зеркало, запоминать наиболее выгодные ракурсы и повороты. Подлинная красота не демонстрирует себя, не распыляет по посторонним взорам, не растрчивает себя без меры и надобности... Все это думалось мне, когда я любовался героинями Лидии Федосеевой, и еще вспомнилось мне, что был когда-то на Руси обычай дарить «тихую» милостыню, незаметно класть подаяние на окошко нуждающегося и неузнанным уходит

восвояси... Я вспоминаю этот обычай, когда с экрана глядят на меня глаза актрисы Лидии Федосеевой, добрые, ласковые, все понимающие и многое прощающие глаза...

Разговор по телефону:

— Лида, у тебя есть время?

— Да немного есть...

— Может быть, позвонить позже?

— Нет, лучше сейчас. Собралась с девочками за город...

— Какие планы? Много предложений?..

— Да нет, немного. Нет, совсем немного...

— Видел кадры из картин «Птицы над городом» и «Если хочешь быть счастливым». А целиком фильмов пока не видал. Большие роли?

— Нет, эпизоды... Я там все с детишками снимаюсь...

— А у Бондарчука?

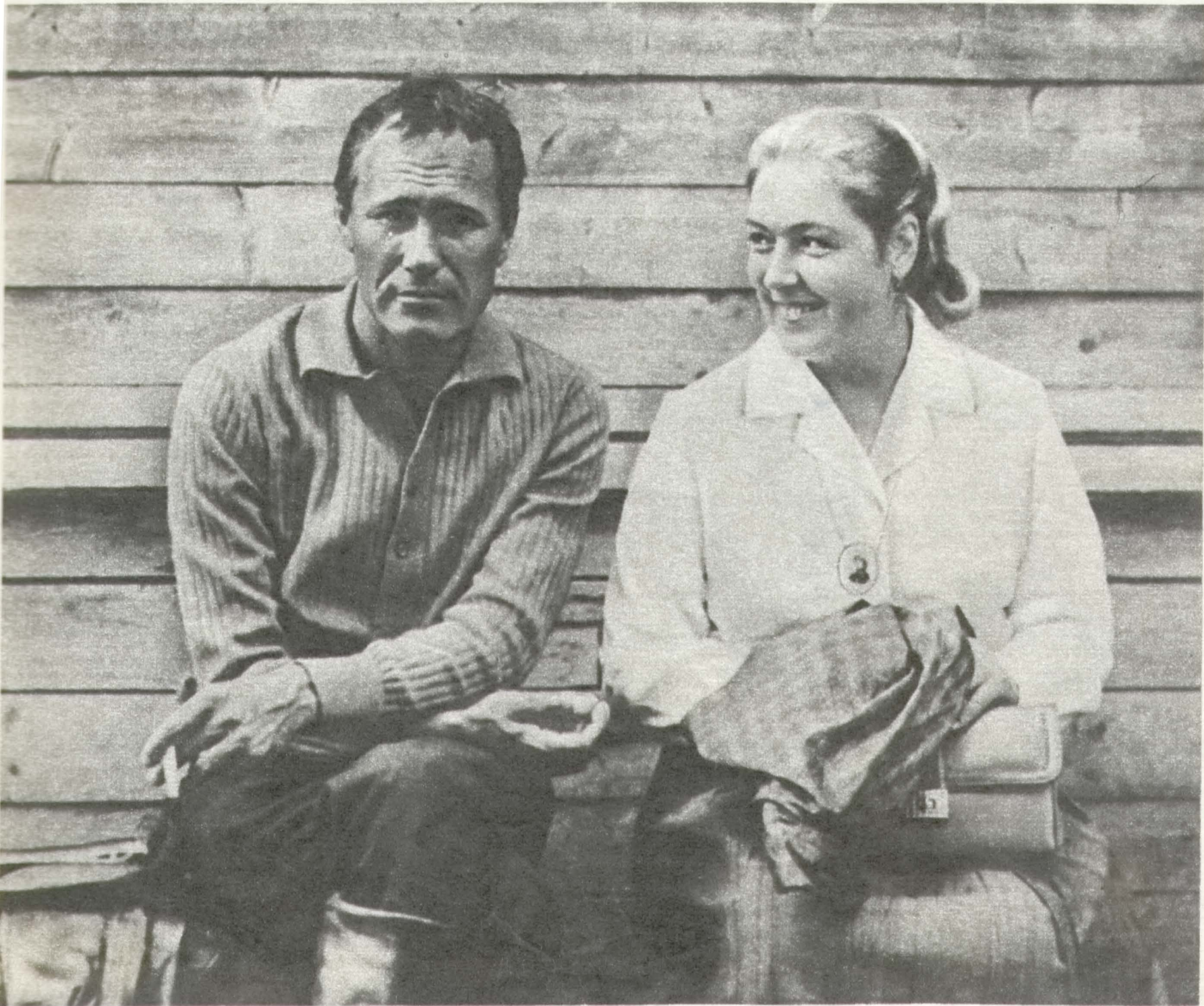
— Там тоже эпизод, а может, роль, не знаю... Такая непривычная, я там играю казачку, веселую такую, озорную...

— Ну, как?

— Не знаю, я не видала материала... Вася видел, успел. Говорил, что хорошо...

Наверняка хорошо. Василий Макарович Шукшин зря не хвалил. «Вася говорил...» Мы еще долго будем наследовать Василию Макаровичу Шукшину, читать книги, смотреть фильмы, ставить спектакли по его пьесам. Наследство его велико и весомо, и есть среди этого наследства заново открытая им актриса Лидия Федосеева, глаза которой я хочу видеть с экрана как можно чаще и как можно дольше.

В. Ордынский,
кинорежиссер, народный артист РСФСР



В ущелье Чон-Джарг

Борис НОСИК



Съемочная группа «Белого парохода» перебралась с северного берега Иссык-Куля на южный и разместились в устье реки Борскаун, в пустом пионерлагере. Рано утром, еще зевая, все залезают в автобусы и по тряской дороге едут вдоль речки Чон-Джаргылчак (Большие Жернова) на кордон лесничества, в Кок-Булак (Синий Родник).

Директор картины Скрыльников поторапливает опоздавших. У окна автобуса ассистент с хлопущей — «Ак кеме». «Ак кеме» — «Белый пароход». Я помню, как впервые появилась повесть Чингиза Айтматова в «Новом мире». Здесь была история о семилетнем мальчике, брошенном родителями на попечение дедушки на далеком лесном кордоне в Прииссыккулье. Отец оставил семью, а матери трудно растить его в городе. Мальчик живет в окружении природы, в атмосфере сказки. Природа для него не бывает мертвой, все живо, даже камни — здесь у него всюду друзья. И один из первых друзей — Белый пароход на Иссык-Куле. На этом пароходе плавает его отец — матрос. В домиках кордона — сложнее, здесь живут не очень-то желательные и успешные люди, однако у мальчика есть чудесный, добрый дедушка, работяга и умница — Расторопный Момун. Это дедушка

рассказал мальчику легенду о Рогатой Матери-оленихе, которая приходится матерью всем киргизам-бугинцам; о том, как люди, забыв о родстве, стали истреблять оленей, и Мать-олениха, обидевшись, навсегда покинула эти леса.

На кордоне начальствует лесник Орозкул, тупой, прожорливый хищник. Он помаленьку приторговывает сказочным заповедным лесом, меняя его на вполне реальный, сегодняшний бешбармак и выпивку, на почет и уважение. При этом он страдает оттого, что жена его бесплодна и не может продлить в веках его, Орозкулов, род: все прочие роды и поколения, судьбы земли и неба, естественно, не могут занимать Орозкула.

События в повести развиваются стремительно. Орозкул и дедушка тащат тяжелое бревно, плату за которое Орозкул прогулял еще летом. Дедушка, опаздывавший в школу за внуком, взбунтовался против Орозкула и должен быть наказан. А между тем в заповедный лес вернулись олени (может быть, сама Мать-олениха). И вот, готовя еще одно пиршество для Орозкула, люди убивают оленя. Дедушка, опасаясь за злосчастную свою бесплодную дочь, за внука, за место свое на кордоне, принимает участие и в охоте и в пире. Мальчик видит отрубленную голову оленихи. Его добрый, сказочный мир рухнул —

ная дочка Сюютай. Сюютай уже привыкла к экспедициям, а месяц назад даже снялась в одном из эпизодов легенды о Матери-оленихе.

Машины подкатывают к домику лесника (настоящему домику настоящего лесника) на Джаргылчакском кордоне. Осенняя красота ущелья заставляет на время забыть о всех проблемах кинематографа: на фоне темных, почти черных елей рдеют красно-оранжевые кусты рябины, нежно зеленеют и желтеют лиственницы, уходят в горы молодые посадки светло-зеленой сосны и березки. Говорят, сюда спускаются кабаны и дикие козы, здесь бродят барсуки, бегают сурки, форель плещется в реке. А вон — глядите! — потрясающий олень... Впрочем, это уже кино. Оленя сюда завезли для съемки. Мать-олениха давно ушла из этих лесов, обидевшись на людей.

Я еще любовался красотой ущелья, когда ко мне подошел мальчик. Очень подвижный, глазастый семилетний мальчик с портфельчиком. И я узнал его. Это был мальчик из повести (точнее, уже из фильма).

— Хочешь, сфотографирую на ишаке? — спросил я, вспомнив о своем корреспондентском долге.

— Лучше за рулем, — сказал мальчик, — вот такая машина для меня нормальная... В-р-р-у-у-у... Снимай.

— Тебя зовут Нургазы, и ты живешь во Фрунзе? — уточнил я.

— Да. Во Фрунзе. У вокзала. С мамой и братом. Маму зовут Сякуль, а по-русски — Соня. А папа с нами не живет. — Помолчал, он вдруг добавляет: — Папа у меня матросом плавает...

Режиссер рассказывал, что Нургазы с матерью и братом живут на окраине Фрунзе, мать работает на бензоколонке, а отец — шофер.

— На Иссык-Куле? — говорю я. — На Белом пароходе?

— Угу... Снимай.

Я внимательно смотрю на Нургазы. Может быть, он шутит надо мной. А может, существуют и Белый пароход и Мать-олениха — неужто я знаю это лучше, чем мальчик и его дедушка?

...Операторы под командой Манаса Мусоева, оператора-постановщика, ставят камеры, осветители — свет, звукооператоры переживают вечные муки овладения техникой.

А я тем временем поднимаюсь в горы.

Вон уже видна белая гладь Иссык-Куля, и вдруг мне открывается лощина, безобразная среди осеннего великолепия дальних склонов. Лес здесь вырублен, безжалостно и небрежно — до сих пор гниют огромные стволы, поляна замусорена сучьями. Ну да, здесь тоже, наверное, похозяйничал айтматовский Орозкул Балажанович, для которого неважен завтрашний день и всего ценнее сегодняшний бешбармак.

В среднеазиатском фольклоре, в киргизских, таджикских, казахских сказках, очень четко сформулированы моральные нормы отношения человека к природе: положительный герой всегда дружит с рекой, и жи-

Эпизод
«Легенда о Рогатой
Матери-оленихе»

он бросается в горную речку, чтобы осуществить давнюю детскую свою мечту — уплыть рыбкой по Иссык-Кулю навстречу Белому пароходу, навстречу отцу...

Режиссеру Болоту Шамшиеву довелось слышать эту историю еще в самом первом (устном) варианте. А уже потом он прочитал ее в рукописи.

— Меня поразило ее своеобразие, в ней есть дыхание новизны, — говорит Болот Шамшиев, — она написана с болью, Айтматов не бывает равнодушным. Я не понимаю тех, кто говорит о пессимизме повести, это ведь очень добрая вещь. Надо очень любить людей, мальчика, природу, чтобы так написать. Трудно мне самому предсказать, что у нас получится. Хотелось бы только не растерять айтматовской страстности...

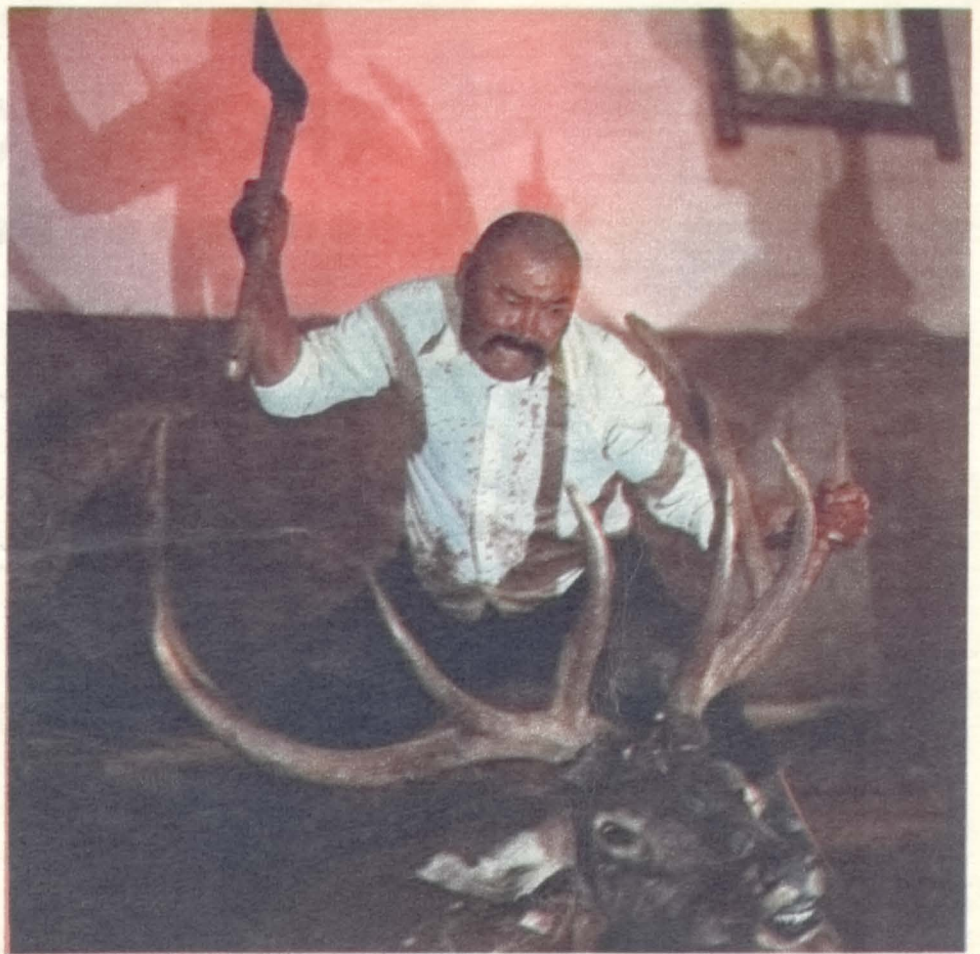
Шамшиев умолкает. То ли оттого, что задача, сформулированная им, снова напоминает ему о тысяче режиссерских обязанностей; то ли оттого, что машина вошла в ущелье Чон-Джаргылчак, нас нещадно трясет, а на руках у режиссера потемневшая на иссык-кульском солнце, смуглая, как негритенок, пятимесяч-

Рабочий момент съемок.
Режиссер Б. Шамшиев (в центре),
у камеры — оператор М. Мусоев

ИЛЧАК

Орозкул
(О. Кагманалиев)

Мальчик
(Нургазы
Сыдыгалиев)



вотными, и деревьями, а они помогают герою. У Айтматова в легенде киргизы — дети одной Матери-оленихи. Но ведь Орозкул Балажанович — плохой человек, аморальный человек, и Айтматов не скрывает своей ярости.

Наклонив огромные ветвистые рога, олень пил воду из горной реки. Потом он поднял голову и посмотрел мне в лицо. Вот так смотрела на айтматовского мальчика Мать-олениха.

Олень учуял движение среди операторов, грациозно развернул свое огромное и прекрасное тело, ушел по склону. Болот Шамшиев с досадой махнул рукой:

— Опять ушел. А у меня коэффициент один к трем, только на три дубля пленки — вот и снимаю оленя, мальчика, коня...

Я понял, что сейчас пойдет разговор о трудностях. Не о тех, которые задает сложный сценарий или сложнейшая актерская задача. А о тех, которые отнимают у режиссера большую часть времени на площадке: недостаток техники, плохая подготовка среднего персонала, экономия пленки...

— Кстати, мы сняли уже полфильма, а еще не получили ни одного метра из проявки. То есть снимаем вслепую.

У Шамшиева был трудный день. Снимали кадр «411». Дедушка после своего утреннего бунта в предчувствии неприятностей везет внука из школы. Мальчик обижен на деда за опоздание. Они спускаются на коне по крутому склону. И вдруг дед вспоминает, что пришел олени. «А может быть, пришла сама рогатая Мать-олениха?» — спрашивает мальчик. Дед смущен. Он не хотел бы, чтоб мальчик поверил в это на все сто процентов. Он сам и верит и не верит. «Может быть», — он пожимает плечами, — «то знает...»

Маленький Нургазы играет с такой убежденностью, так органично, что пожилой актер Асанкул Кудтубаев невольно начинает ему подыгрывать, забывает о своей собственной, особой позиции.

— Асаке, отыграйте еще раз! — кричит Шамшиев. — Пожалуйста, отец, еще раз. Начните раньше...

Мальчик понимает все с полуслова. Начало съемок для него священно. Кончился перерыв, и он первым мчится на площадку, крича: «Кино! Кино! Скорей!»

И вот он уже едет из школы, обиженно надув губы. Вот загораются изумлением и восторгом его огромные глаза. Ведь он ждал этого чуда, и вот она вернулась, Мать-олениха.

— Мотор! — командует режиссер. Он тоже ждал этого чуда — когда исчезнет расстояние между сегодняшним днем и вчерашним, между героем и актером, между тем, что происходит перед камерой, и тем, что происходит без нее, за тысячу верст от нее, в тайниках жизни.

— Я получаю удовольствие, работая с мальчиком, — говорит Шамшиев, — есть киргизское слово «джарокер». Это когда заплачет кто-нибудь, и человек сразу слышит. Это отзывчивость. Вот он такой, Нургазы.

Перерыв. Нургазы прыгнул с коня, подбежал к пожилой актрисе и долго-долго с нежностью гладит ей щеки. В фильме Сабира Кумушалиева — злобная старуха Карыз, в жизни ласковая попечительница Нургазы.

И вот снова съемки. Снова дед и внук съезжают по склону, беседуют об оленях, о чуде. Третий дубль, четвертый, пятый... Все. Конеч. Спускаемся на кордон, где сегодня будет еще режимная съемка.

Директор склоняется из седла к нашему «газику» и говорит, огорченно качая головой:

— Завтра будем 411-й переснимать. Болот, он пока не добьется, чтоб по-настоящему, не отстанет...

ХРОНИКА



ЧУДЕСНОЕ ЯБЛОКО



Старик
(Гасан Гара
Садыхзаде)

Арбуз хрустнул и развалился пополам. Он был такой красный, что, казалось, дымился.

— А знаете, что такое арбуз? — спросил кто-то не без подвоха.

— Арбуз — это ягода.

— Ягода?!

— А что же еще? Если семечки в мякоти, значит, арбуз просто-напросто разросшаяся ягода...

Так в перенур на съемочной площадке мы шути обмениваемся репликами из фильма «Яблоко как яблоко», который режиссеры Ариф Бабаев и Тимур Бенирзаде ставят на студии «Азербайджанфильм» по сценарию Аллы Ахундовой.

Молоденькая учительница ботаники задает вот такие же вопросы нерадивому ученику; ученик будет хлопать глазами и упрямо возражать:

— А что же, яблоко — тоже ягода? Ведь и у него внутри семечки?

И тогда учительница схватит со стола большущее яблоко, которое купила накануне на рынке «как наглядное пособие», и в сердцах протынет этому ненавистному милому мальчишке:

— Съешь немедленно и снажи: где у него семечки?

— А их и не было, — скажет мальчишка, глядя на ненавистную учительницу невинными круглыми глазами. — Их вовсе не было, честное слово!..

Представьте себе, мальчишка сказал правду — ему попалось яблоко без семечек, удивительное яблоко, купленное накануне у какого-то непримечательного сельского жителя. Но дело даже не в яблоке — дело в том, что благодаря этому яблоку строга учительница и маленький озорник, еще вчера бывшие «врагами», почувствовали друг, как много они значат друг для друга и как несправедливы друг к другу бывают...

Режиссер Ариф Бабаев рассказывает:

— Мы хотим рассказать притчу. Суть не в яблоке. Хотя в нашей картине все события будут разворачиваться вокруг десятка яблок.

— А бывают на самом деле такие удивительные яблоки — без семечек?

— Бывают. Только в действительности они мелкие и невкусные. Ученым-селекционерам надо еще немало помудрить, пока они не станут такими же красивыми и сладкими, как на том дереве, что вырастил в нашем фильме старый Надир Баба. Суть — повторю — не в яблоке. Яблоко — это аллегория. Это — олицетворение всего недостижимого прекрасного, о чем может мечтать человек. Наперекор мифологии, наперекор библейской притче — яблоко в народе стало не символом раздора, распри, а символом добра и красоты.

Мы хотим снять фильм о стремлении к истине, добру и справедливости.

В главной роли будет сниматься известный азербайджанский актер Гасан Гара Садыхзаде.

— В восприятии такой картины, как наша, — вступает в разговор режиссер Тимур Бенирзаде, — очень многое будет зависеть от наших операторов Эдуарда Галачиева и Финрета Аснерова. Ведь главная мысль, во имя которой делается фильм, должна прочитываться не только в движении действия, в развитии сюжета, но и в зримом пластическом, чисто изобразительном решении. Оглянитесь кругом...

Я оглянулась. Настало время сказать, где мы находились. А находились мы в огромном — ни конца, ни края — яблоневом саду. Яблоки, яблоки смотрели на нас со всех сторон. Вглядишься поближе — у всякого своя физиономия, свой румянец.

— Снять все это, — говорил Тимур, — надо так, чтобы сад этот зажил на экране своей волшебной жизнью, которую не увидишь простым глазом. Замечательный писатель-сказочник говорил так: «Глазами ничего не увидишь — зорко одно лишь сердце». Вот так — сердцем и хочется увидеть наши края, наших людей...

Л. Даутова

СОКРОВИЩА РЕКИ АРДЫБАШ

О рене Ардыбаш и ее сокровищах расскажет фильм «Пропавшая экспедиция», работу над которым завершает на студии имени М. Горького режиссер В. Дорман (авторы сценария А. Зак и И. Кузнецов, главный оператор Вадим Корнильев). Время действия — годы гражданской войны. Несмотря на голод и разруху, молодая Республика Советов отправила в тайгу, на реку Ардыбаш, геологоразведочную экспедицию. Сначала в ней было всего трое: начальник — инженер Смелков (Н. Гринько), комиссар — Кобахидзе (В. Кикабидзе) и красноармеец Куманин (артист театра «Современник» Б. Сморгков). В тайге и экспедиции присоединились юный партизан Митя (Сергея Шевкуненко), бывший офицер Зинин, бежавший с царской каторги (А. Кайдановский), и дочь Смелкова — Тася (Е. Симонова).

В этой приключенческой ленте сюжет разворачивается стремительно. Как ни трудны поиски, легче найти золото, чем удержать его. У экспедиции много врагов: и белогвардейцы, и старатель Силантий (Н. Олялин), и хозяин постоялого двора Суббота (артист МХАТа В. Сергачев).

Для артиста Николая Гринько роль горного инженера профессора Смелкова, можно сказать, юбилейная — семидесятая. На этот раз он играет русского интеллигента в самом высоком смысле слова.

Вахтанга Кикабидзе, исполнителя роли комиссара, мы вспомнили по фильмам «Не горюй!», «Со всем пропавшим», «Я, следовательно...» и «Мелодии Верийского квартала».

Натурные съемки велись в Башкирии, на Южном Урале, на берегах живописной реки Белой.

И. Ганелина

Красноармеец Куманин
(Б. Сморгков),
Смелков (Н. Гринько),
комиссар (В. Кикабидзе)



ТРИ ИНТЕРВЬЮ О «КАПИТАНЕ НЕМО»

Недавно в Черном море, неподалеку от Одессы, произошел морской бой. Военный фрегат, «приплывший» из XIX века, открыл пушечный огонь по подводной лодке, всплывшей вблизи судна. Внезапно налетел сильный шквал, лодка погрузилась, на фрегате сыграли отбой боевой тревоги.

А потом я прочитал на Одесской студии приказ, в котором объявлялась благодарность личному составу группы «Капитан Немо» за самоотверженные действия в штормовых условиях на паруснике «Товарищ», ибо волей художника Георгия Юдина учебное судно Одесского высшего инженерного мореходного училища превратилось в грозный фрегат «Блюстар».

...Первым, кого я увидел близ съемочной площадки, был капитан Немо (артист Владислав Дворжецкий).

— Вы любите море? — спросил он и, не дожидаясь ответа, продолжал: — Море — это все. Оно покрывает семь десятых земного шара. Его испарения свежи и живи-

тельные. В его огромной пустыне человек не чувствует себя одиноким...

Это монолог Немо, который я репетирую, — объяснил артист. — Вы спрашиваете о моем герое. Его образ романтически прекрасен и дает антеру широкие возможности для творческой работы. Этой ролью я поглощен целиком.

Второе интервью — с видным французским ученым-ихтиологом профессором Пьером Аронаксом (артист Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина Юрий Родионов).

— Ни один мальчишка не остался равнодушным к героям Жюль Верна, — сказал Юрий Сергеевич. — Вспоминаю и свое детство. Блокада Ленинграда.

Я, сидя в бомбоубежище, взахлеб читаю о человеке, который спускается на дно морское. Он стал моим героем, Человеком с большой буквы. Его фантастические подвиги подготовили мое восприятие героических подвигов Зои Космодемьянской,

Александра Матросова, Сергея Тюленина. Сам Немо учился мужеству и стойкости у борца за свободу польского народа генерала Костюшко, американцев Авраама Линкольна и Дюна Брауна, ирландца О'Коннелла. Не случайно Жюль Верн поместил их портреты в кабинет командира «Наутилуса».

Завершающий разговор о будущем фильме произошел с режиссером Василием Левиным, известным зрителям по картинам «Повесть о первой любви», «Дочь Стратона», «Последнее дело комиссара Берлаха», «Здравствуй, доктор». Василий Николаевич влюблен в научную фантастику. Он иллюстрирует книги Бредбери, Лема, Ефремова, Стругацких. Недавно была выставка его фантастических рисунков.

— Трехсерийный цветной телевизионный фильм «Капитан Немо» снимается по мотивам романов «20 000 лье под водой», «Таинственный остров» и «Паровой дом» (сценарий Эдгара Смирнова). Немо — «сквозной» герой этих романов. Принц Даккар (его второе имя) — один из вдохновителей сипайского восстания, направленного против британского господства в Индии.

Подводный корабль из грозного орудия, каким он представлялся во множестве фантастических произведений того времени, волей писателя-гуманиста превращается в плавучую научную лабораторию. Зрители вместе с «Наутилусом» спустятся на морское дно. Вместе с Аронаксом будут разглядывать старинные книги, гравюры и картины. Все это поможет почувствовать аромат эпохи. Даже музыка А. Зацепина стилизована под музыку XIX века.

Съемки фильма «Капитан Немо» — еще одной экранизации романов Жюль Верна (а мы помним «Пятнадцатилетнего капитана», «Детей капитана Гранта» и «Таинственный остров») — продолжаются.

Г. Менделевич

Пьер Аронакс
(Ю. Родионов),
Нед Ленда
(В. Талашко)



«ВЕРНЫЙ ДРУГ САНЧО»



Санчо (Сергея Зурлов), Рита (Дайна Селецкая)

На Рижской киностудии заканчиваются съемки фильма «Верный друг Санчо» (сценарий Ю. Яновлева, режиссер Я. Стрейч, оператор Х. Кукелс). Это рассказ о детской дружбе, о чувстве интернациональной солидарности, свойственной советским ребятам. Герой картины маленький Санчо (Сергея Зурлов) вместе с родителями — представителями фирмы по продаже южных фруктов — приезжает из Латинской Америки в Ленинград и начинает учиться в советской школе. Его одноклассники помогают Санчо быстрее освоиться в новой, незнакомой обстановке, а Рита (Дайна Селецкая) становится лучшим другом Санчо. И не только она, вся семья Риты принимает горячее участие в судьбе мальчика. В фильме много музыки, песен, написанных композитором Имантом Калнынем. В ролях — Василий Меркурьев, М. Фелдмане, И. Калнынь, В. Зандберг, Ю. Каморный, Б. Ташкентский, антеры цыганского театра «Ромэн».

Г. Инина

«МОЙ ДОМ — ТЕАТР»



Название картины, которую ставит на студии «Мосфильм» В. Ермолаев по сценарию С. Ермолинского и В. Локшина, как нельзя лучше характеризует не только личную, но и всю творческую жизнь корифея русского театра А. Н. Островского.

Вот что говорит режиссер о будущем фильме:

— Это первая художественная лента о жизни великого драматурга. Она не должна быть в узком смысле слова биографической, хотя мы рассказываем в ней о десяти годах (1846—1856) жизни «отца Малого театра». Прежде всего это будет фильм о становлении драматурга.

Главная трудность заключается для нас в том, чтобы преодолеть сложившийся стереотип представления об Островском как о флегматичном, добродушном человеке в стеганом халате, каким его часто изображают в хрестоматиях и школьных учебниках. Мы хотим дать почувствовать скрывающуюся за внешним спокойствием сложную, напряженную духовную жизнь: человек, поднявший сцены из жизни купеческо-мещанского быта до высот трагедии, не мог быть бесстрастным летописцем событий.

Главный герой картины — Малый театр, которому недавно исполнилось 150 лет. Театр Островского. Они не могли бы существовать друг без друга.

Сюжет основан на нескольких исторических фактах из жизни драматурга. Среди героев картины М. С. Щепкин (его играет И. Ильинский) — гениальный русский актер, долгое время не принимавший драматургию Островского и признавший его драматургом Малого театра только после успешной премьеры «Грозы».

А. Н. Островского играет И. Смоктуновский. В остальных ролях М. Царев (С. Гедеонов), О. Басилашвили (Аполлон Григорьев), Ю. Соломин (артист Павел Васильевич Васильев), а Р. Быков сыграл антера Шмыгу, послужившего прототипом... актера Шмыги в пьесе «Без вины виноватые». Оператор С. Рубашкин, художник Б. Бланк.

П. Смирнов

Игорь Ильинский
(Счастливец) в спектакле
Малого театра «Лес»

Э. Быстрицкая (Глафира)
в спектакле Малого
театра «Волки и овцы»



КАКОВА СПОРТИВНАЯ ЖИЗНЬ?

В каждом фильме, даже самом среднем, есть что-нибудь особенное, свое. В картине «Жребий» (авторы сценария А. Марьямов, А. Нилин, режиссер И. Вознесенский, производство Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького) это соларизация, то есть особая обработка пленки во время проявки, при которой она приобретает странные радужные оттенки, переливы, ореолы. В самые напряженные моменты хоккейных поединков, когда шайба влетает в ворота, сопровождаемая бессильным взглядом вратаря, обычный цветной кадр повторяется в соларизованном виде — режиссер И. Вознесенский, очевидно, пытается выиграть свой заочный матч с телевидением. Оно и в цвете показывает спорт — и черт возьми! — повторяет замедленно кульминационные кадры, а соларизации нет! Вот мы и покажем зрителю, что это все-таки кино, а не телевидение.

Скажем прямо, об этом зрители и так не забывают. Нет в этих запланированных кинематографических поединках обаяния сиюминутности, той уникальности телевизионного спортивного зрелища, драматургия которого создается на наших глазах, и развязка которого неизвестна до последней секунды ни авторам,

ни участникам. Нет в этих поставленных кинематочках подлинного пота, подлинного ожесточения борьбы, радости победы и горечи поражения. Драматургия кино безнадежно проиграла заочный матч драматургии жизни, фиксируемой телекамерой.

Но что же мог и что же внес киноэкран действительно своего? Очевидно, он должен был исследовать пространство жизни героев, не ограниченное прямоугольником хоккейного поля. И когда такая попытка делается, все становится интереснее.

Авторы предлагают свою трактовку характера тренера. С. Яковлев передает жестокость, даже беспощадность своего героя к хоккеистам и его влюбленность в хоккей, понимание психологии игрока при том, что он игнорирует психологию человека. Для него существует только команда — его команда. Только исполнители игрового плана — его плана. А самостоятельные личности ему не нужны ни в жизни, ни в спорте. Вот характер, вот возможность конфликта, отнюдь не ограниченного спортом.

Но беда в том, что личностей, ему противостоящих, в фильме нет. Не стали ею ни молодой вратарь Виктор Голиков (А. Сныков), ни ветеран команды Кротов (И. Кваша). Весь бунт наших героев про-

тив деспотизма тренера не идет дальше самовольной поездки к большому другу или к отцу на день рождения. Спор идет вокруг человеческой чуткости и бытовой деликатности, не поднимаясь до того масштаба, который, должно быть, задумывался авторами.

При всем том в фильме есть и остроумно придуманные сценаристами эпизоды, вроде покупки клюквы, которую герою подают завернутой в его собственный портрет (цена славы!), или эпизоды с профессором — болельщиком хоккея (Е. Евстигнеев). Точно поставленные сцены, например, в доме Кротова, когда его жена (В. Васильева) время от времени недобрым, беспокойным взглядом скользит по лицу молодого парнишки — вот она, судьба ее мужа, его будущая замена. Вообще тема ухода из большого спорта — уязвленное самолюбие, горечь неизбежного, быстрота забве-

ния — сильно прозвучала в исполнении И. Кваши и В. Гафта. Хотя авторы и уходят в частности, заботливо развешивая сюжетные предохранительные сетки — Кротов, которого не ставят в его команде, блестяще играет в другой, а его «супостат» Виктор Голиков, оказывается, «случайно» ухаживает за дочерью Кротова (чемпион останется в семье!). И если большую часть фильма авторы работают «под документ», то здесь они возвращаются к традиционному кинематографу в его не лучших образцах.

Фильм сделан, несомненно, способными людьми. Но спорт, который мог стать поводом для серьезных раздумий о жизни, часто оказывается здесь способом ухода от нее. И компенсация соларизацией оказалась, увы, недостаточной.

Ю. Ханютин



Юрий
Миронович
ХАНЮТИН

Выступает в печати по вопросам театра и кино с 1950 года. Автор книг «Сергей Бондарчук», «Предупреждение из прошлого», «Современное документальное кино» и ряда сценариев документальных фильмов. Кандидат искусствоведения.



В разгар
хоккейного
матча



Могрина Кордонская
(Т. Кротова)

С КНИГОЮ
В ЖМУРКИ

«Фильм начинается со сценария» — эта формула цеховой гордости сценаристов в «Новоселье» подтверждена полностью. Правда, гордиться нечем. На этот раз со сценария (по роману В. Бабляка «Жванчик», сценарий В. Говяды, постановка В. Ильашенко, Киевская киностудия имени А. П. Довженко) началась неудача, и сокрушительная.

Как уложить длинный роман, повествующий о сорокалетней (примерно) жизни подольского села, в медленный фильм? Мне кажется, сценарист решил поступить так: он наугад, не мудрствуя, может, даже зажмурившись, чтобы уж вовсе довериться судьбе, вырвал из книги пучки страниц откуда попало. Их и экранизировал.

Конечно, сам я этого не видел, но, судя по результату, предположить подобное можно. Во всяком случае, иначе я никак не могу объяснить столь явное неумение отделить главное от проходного, обилие случайного и просто непонятного, отсутствие даже попытки найти свой угол зрения, определить жанр.

Идет коллективизация. А перед нами — долгая история пары-буфф, престарелого «парубка» Филимона и его жены Варвары. Филимон почему-то (почему, он и сам не может объяснить) упрямо не идет в колхоз, так что Варваре приходится перебить в хате все

горшки, после чего инцидент, разумеется, исчерпан. Если же в колхозного вожжа Сильвестра стреляют через окно (вот она, драматическая борьба тех лет, вот схватка страстей!), то происходит это в его первую брачную ночь, когда Сильвестр напился до беспмятства и когда, по справедливому замечанию молодой, от него «толку не будет».

Значит, комедия? Буффонада? Да нет, непохоже и по томительной затянутаости эпизодов и просто по материалу. Потому что вскоре фарсовый Филимон в войну спасет еврейскую девочку и, ведомый на расстрел, пришибет чудодейственными ударами двух кулаков соответственно двух вооруженных людей — немца и полиция. После чего исчезнет — и из кадра и из фильма. Куда — неизвестно.

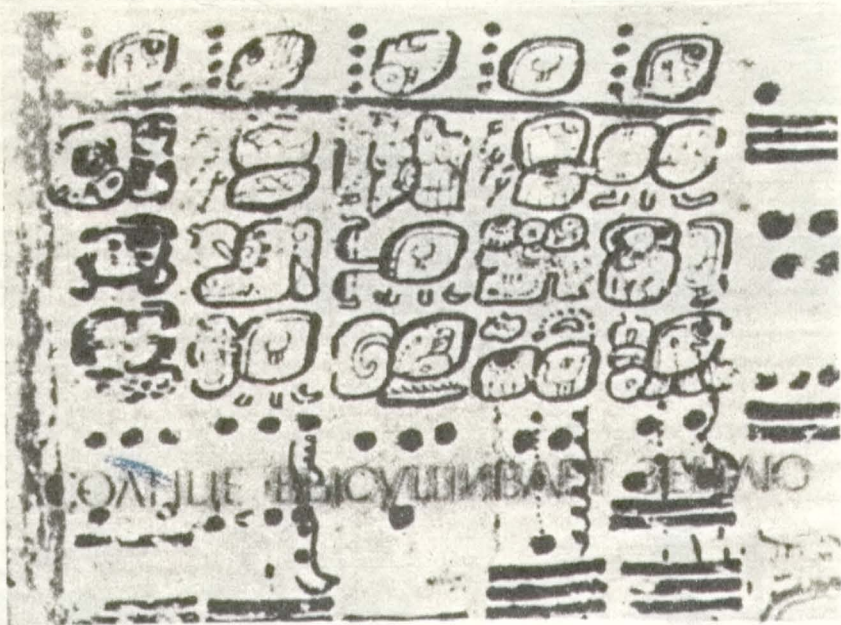
Зато внимание наше будет надолго задержано на двух братьях — Кирусе и Брононе. До этого мы их видели единоразово, всего минуты две: Кирус пел романс Апухтина, а Бронон от этого плакал (девочки так и прокомментировали: «Бронько всегда плачет, когда Кирус поет»). Ничего не поделаешь, именно тут нам приходится искать объяснение, почему затем Кирус остался честным кузнецом, а Бронон, наоборот, стал предателем. Конечно, не так легко поверить, что разная реакция на «Пару гнедых» способна так

разнести судьбы людей, но что нам остается? Ведь больше-то о братьях, об их характерах нам совсем ничегошеньки неизвестно!

Наконец, мы увидим свадьбу молодой пары, озадаченность супруга, узнавшего о рождении тройни, и строительство для них нового дома. Все это будет сопровождено текстом такого качества: «Родила наша Стася. — Вот те раз! — Да не раз, Данько, а раз, два, да еще и три!»

Всю эту разнородность предстояло объединить в нечто хотя бы по видимости целое, и вот голос рассказчицы произносит не по-крестьянски стертые, средние, служебные фразы. И еще одним способом решили авторы спасти фильм: вводя в него время от времени интонации эпические — вплоть до былинной истории старика, наносившего в память о погибших детях огромный холм земли. Кто знает, может, в ином фильме подобное и в самом деле выглядело бы возвышенно-поэтической символикой, — здесь она не прижилась. Эпос не годится для роли спасительного приема, который должен замазать несходящиеся смысловые швы, глубокие трещины сюжета. Им не маскируют нехватку ремесла и недостаток содержательности, право на него заслуживают.

Ст. Рассадин



«Солнце высушивает землю» — так расшифровывается эта часть древней рукописи

Доктор исторических наук
Ю. В. Кнорозов

Какое нам, собственно, дело до древних майя? Во-первых, они жили далеко от нас. Во-вторых, давно. Тем не менее о цивилизации древних майя в последнее время немало говорится и в литературе и в кино. Фильм «Загадочные письмена» (сценарист П. Леонидов, режиссер Е. Осташенко, оператор П. Филимонов, «Центрнаучфильм») — интересный рассказ о расшифровке древних рукописей майя.

Цивилизация майя существовала 20 веков, фильм идет 20 минут. Таковы, очевидно, временные соотношения реальности и искусства. Соотношения протяженности бытия и кратковременности нашего восприятия его. Я думал, можно ли было сделать этот фильм несколько более удлиненным, сделав его подробнее. Очевидно, едва ли. Едва ли, если исходить из законов жанра и здравого смысла. Все, что хотели, все, что должны были сказать создатели фильма, они сказали.

Что же? Есть такая карточная игра «три листика», где участвуют три карты. Я вспомнил о ней, глядя на экран, где шли, сменяя друг друга кадры.

Кадры документального кино, изображавшие ландшафты и архитектурные памятники майя — это была первая карта. Крупным планом знаки, значки или иероглифы письменности майя — вторая. И, наконец, изображения известного ученого, доктора исторических наук Ю. В. Кнорозова, расшифровывавшего эти тексты, — третья карта. Вся «игра» на экране велась тремя этими «картами». Набор, прямо надо сказать, невелик. Но ведь ничего иного и не дано. Ничего другого и не придумаешь. И слава богу, что авторы фильма выжали из этих скудных, бывших в их распоряжении изобразительных средств все, что могли.

К сожалению, в каждом деле существует некий профессиональный стереотип. Писатели любят фотографироваться на фоне книг или у пишущей машинки. Пограничники — с собакой и глядя вдаль. Ученые — непременно с сумрачным челом и много-

значительной суровостью на лице. Именно таким предстает Кнорозов обычно, когда появляется на экране. Забавно, но он, спасающий, по сути дела, письменное наследие майя, выглядит на экране куда более мрачно, чем уничтоживший эту письменность Диего де Ланда, которого мы видим на том же экране. Нужно ли это? Тем более, что в жизни Кнорозов — человек совершенно иного плана.

Есть люди, которым интересен ход мысли ученого, интересен сам процесс. Этим зрителям, безусловно, любопытно будет узнать, что делал, как подходил Кнорозов к расшифровке текстов. Как брал он один символ, сопоставлял его с другим, искал общее с третьим. Но есть и другие: «Мне неинтересно слушать, как растут апельсины», — говорят они. — Ты мне дай апельсин!» Об «апельсине», видимо, говорить еще рано. Те несколько фраз, которые приведены как пример того, что расшифровано, не сообщат нам новых сведений о жизни майя. Можно было бы, очевидно, найти другие, более содержательные примеры, которые могли бы предвосхитить скудоумные вопросы вроде: «А зачем это нужно?» «А кому какая от этого польза?» и т. д.

Отвечать на эти вопросы, равно как полемизировать с такой точкой зрения, — занятие бесполезное. Понятие «уважение к прошлому» шире того, что понимается под этим обычно, — нечто расплывчатое, приближающееся к охране архитектурных памятников. «Уважение прошлого» — это, очевидно, ощущение неразрывности связей того, что есть, с тем, что было. С иной эпохой, с какими-то людьми, жившими задолго до нас, которые никогда не могли и помыслить, что некогда будем жить мы.

В этом, очевидно, смысл и подобных фильмов и того, что сделал Ю. В. Кнорозов. Смысл этого в сохранении спасительных связей человека сегодняшнего дня с днем вчерашним.

А. Горбовский,
кандидат исторических наук

ПАМЯТЬ ВРЕМЕНИ



У этой небольшой по объему книжки* есть подзаголовок «Время, запечатленное кинообъективом». Он, направляя внимание читателя, верно уточняет цель заметок старейшего кинооператора А. Богорова, лауреата Государственной премии, много лет трудившегося на Ленинградской студии хроники. Автор строит свои воспоминания начиная с 20-х годов, когда он, студент первого набора нового учебного заведения — Петроградского государственного фотокинотехникума, делал первые шаги в искусстве, и оканчивает рассказ семидесятыми годами, когда ему довелось быть участником слета ветеранов Великой Отечественной войны в дни двадцатипятилетия Победы над фашистской Германией.

Читая книгу, мы вспоминаем историю нашей страны, ее успехи в строительстве социализма, в борьбе за коллективизацию и индустриализацию, узнаем, как были сняты те или иные исторические киноадрсы, ставшие сегодня редкими архивными документами.

Отправляясь вместе с автором книги на строительство первенца советской энергетики — Волховстроя, попадая в цеха старейшего пролетарского коллентива — Путиловского завода, присутствуя на пуске первого блюминга на Ижорском заводе, при закладке будущего апатитового центра в Хибинской тундре, мы постигаем общественный смысл работы киножурналиста, создающего кинолетопись своей страны. С особой теплотой вспоминает автор встречу, происшедшую летом 1929 года на Балтийском заводе имени Серго Орджоникидзе с Сергеем Мироновичем Кировым и Максимом Горьким, а в 1935 году с академиком И. П. Павловым в его ленинградской квартире.

Несомненный интерес представляют главы книги, рассказывающие о работе А. Богорова с группой кинооператоров кинопоезда Союзкинохроники под руководством А. Медведкина. Бригада работала под девизом «Сегодня снимаем — завтра показываем...» Ее опыт способствовал увеличению ответственности кинохроники, ее боевого начала. Оперативные репортажи кинопоезда обсуждались на рабочих собраниях рудников и шахт Криворожья и Донбасса, на металлургических заводах Днепропетровска, на полях Украины и Крыма. Опыт работы кинопоезда являет собой пример атакующей силы документального зрания.

Это очень лаконичные заметки, они кратки и немногословны. Но, несомненно, автору, как хорошему журналисту, свойственна острота взгляда, точность характеристик. Рассказывая о своих сверстниках и соратниках по работе, автор умеет подчеркнуть характерное в их облике и поведении, их устремлениях и поисках. Вероятно, у каждого киножурналиста есть своя память на события, которые пришлось увидеть, которые пришлось снимать и в которых пришлось участвовать. И как бы ни была насыщена в дальнейшем фантами их творческая судьба, вновь и вновь возвращается к тому времени, что глубоко пережито и навсегда осталось с тобой на многие годы.

Великая Отечественная война застала А. Богорова в Ленинграде. О героическом городе, выступавшем перед натиском фашистских войск, много сказано, написано поэм, романов, мемуаров. Но, как справедливо сказано в этой книге, каждый человек, переживший блокаду, не может не сказать своего слова о ней.

Читая скучные строчки воспоминаний кинооператора хроники, мы все время соотносим их с теми кадрами блокадного Ленинграда, которые были включены во всем памятный фильм «Ленинград в борьбе» и которые впоследствии приобрели характер обвинительного документа о фашистских зверствах. Простая хроникерская работа, сумевшая донести до нас и первые проводы ленинградских детей на Большую землю и борьбу населения города с пожарами, возникающими после каждого налета фашистской авиации, трудные месяцы первой голодной зимы, обретающей для нас, сегодняшних, великий смысл. Вспоминаешь самое тяжелое время, когда засыпанный снегом и скованный морозом город погрузился в темноту, когда остановились трамваи и троллейбусы, вышел из строя водопровод, автор рассказывает о том, как операторы, оставшиеся в Ленинграде, продолжали снимать, хотя силы всех были тогда на исходе. Они снимали, потому что верили в нужность своей работы, в то, что своим трудом внесут свою лепту в победу. «Теперь я понимаю, — пишет А. Богоров, — что мою жизнь спасла кинокамера, спасла работа. Не будь этого стимула, я, наверное, не поднимался бы с кровати, надо было собрать все свои силы, надо было ощутить, что это необходимо...» Так снимался фильм «Ленинград в борьбе», каждый кадр которого выстрадан, пережит всеми участниками киногруппы.

Заканчивая читать книгу, невольно досаждаешь на то, что опущен рассказ о послевоенной работе документалиста. Трудно сказать, накова причина этого. Однако хочется пожелать автору продолжить работу над мемуарами.

М. Нечаева

* А. Л. Богоров. «Записки кинохроникера». Лениздат. 1973 г.

МУЖЕСТВО

на фестивальных
орбитах

В Лейпциге, в зале тяжелого мрамора и дуба, хранится пленка сорокалетней давности. Ее включают. Вы слышите истерический визг Геринга, судейский колокольчик, окрики. Но надо всем этим — голос Георгия Димитрова, исполненный спокойствия и мужества. В тот день на Лейпцигском процессе в этом самом зале он говорил о социализме, который существует на одной шестой части планеты.

...В Лейпциге в конце ноября прошлого года фестивальная программа была прервана минутой молчания. До этого прошли кадры, хорошо вам известные: патрули чилийской хунты прочесывают улицы Сантьяго. Кто-то из молодчиков Пиночета стреляет в человека с кинокамерой. В кадре застывает метр, черный обрыв.

Эти два факта разделены четырьмя десятилетиями.

Но не забудем и о том, что вместили в себя сорок лет. Был побежден самый звериный фашизм, объединились уже сотни миллионов борцов, в которых решимость к действию — рядом с памятью о судах, выстрелах, боях.

«В 1938 году в Чили впервые возникло движение народного фронта, вызванное к жизни агитационной деятельностью Георгия Димитрова». Об этом говорил на фестивале бывший руководитель «Чили-фильм» при правительстве Народного единства Хозе Родригес-Элисондо. Он пишет книгу и документальный сценарий о чилийской борьбе, отсчет которой следует вести и с димитровских речей в Лейпциге.

И самих документалистов, людей с камерой, мало назвать только летописцами, хроникерами века. Их профессия, их призвание тоже требуют мужества.

Лейпцигский фестиваль с его девизом — «Фильмы мира в борьбе за мир» — собрал мужественных людей. О них-то раньше, чем о фильмах, хотелось бы сказать.

Операторы и режиссеры португальского телевидения вышли на улицы Лиссабона, когда чаши весов колебались, когда фашистский, самый старый фашистский режим в мире еще не сложил оружия.

А они снимали, интервьюировали. Фернандо Матос Сильва, кинооператор, был связан с движением в армии. Когда по радио он услышал песню «Грандула» (позывные восстания), он вышел на улицы, снял последние часы диктатуры.

В концлагеря Чили проникли немецкие (ГДР) режиссеры Шойман и Хайновски, снимали узников. Они рассказали, что значило для них, коммунистов, «разговаривать с единомышленниками в заключении, которые принимают тебя за сообщника врага... Увидеть эту выдержку, твердость... Мы очень надеемся, что, запечатлев их на кинопленке, мы поможем им остаться в живых. За каждого, кто будет увиден в этом фильме, хунта будет держать ответ».

В расистскую ЮАР, в жуткие бидонвилли Йоганнесбурга, где прозябают африканцы, разлученные с семьями, сумели пронести камеры британские документалисты. На Плайя-Хирон под огнем снимали кубинцы (в дни фестиваля была ретроспектива их боевых фильмов). Вьетнамские операторы в своих суровых и простых хрониках оставили свидетельства о боях, в которых немало погибло и людей с камерами. Под бомбежками сняли фильм «Наши маленькие дома» кинодокументалисты Палестины.

«Мужественные фильмы мужественных людей» — так сказала о собратях Аннели Торндайк.

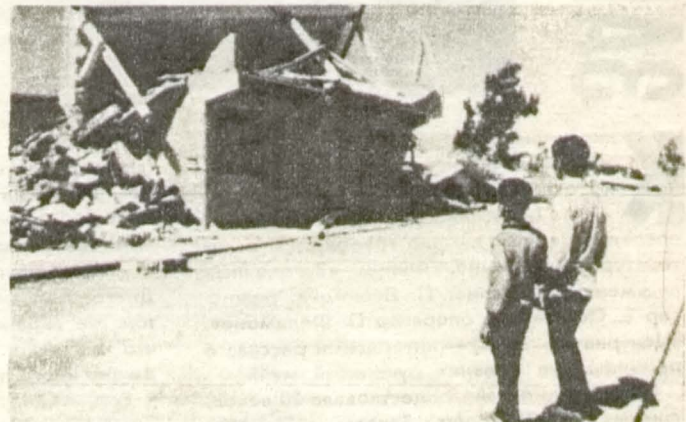
Но, может быть, самой символической была на фестивале встреча двух людей, до того между собою не знакомых.

Советский оператор и режиссер Роман Кармен снимал бои гражданской в Испании, с кинокамерой прошел все четыре года Великой Отечественной. (По дороге в Берлин, в вагоне, он прикинул к окну на каждой станции: «Орша... Мы шли чуть южнее. Смоленск... Помню, как в сорок первом...») Он снял фильмы о борющемся Вьетнаме и революционной Кубе. Почти сорок лет без перерыва, без отставки он слышит разрывы, ког-

Кадры
из
португальской
телехроники



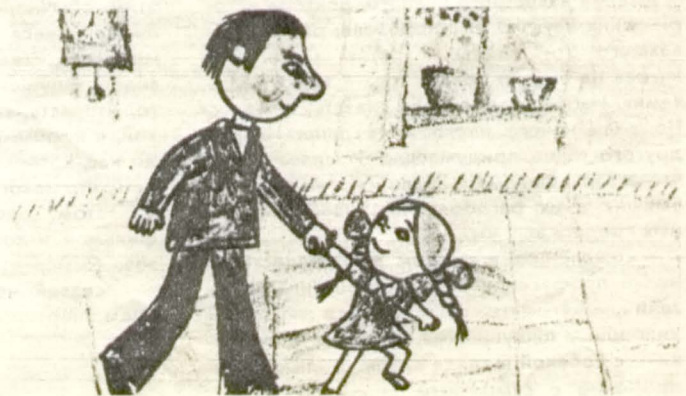
Новый герой
кино —
мирный учитель
(«Нет перемены
для Лефлера»,
ГДР)



«Эль-Кунейтра» (Сирия)



«Губециана»
(Югославия) —
смелая попытка рассказать
об истории народа



«Мой папа» (Польша)

Сан Ян: ПЕРВЫЕ ШАГИ



В этническом смысле Гамбию населяют те же народности, что и Сенегал, и соседние Мали и Гвинею. Те же происхождение, истоки культуры, языка. Но государственный язык в Гамбии английский, а у его соседей — французский. Колонизаторы, чтобы легче было управлять и властвовать, разрежали африканский пирог так, как им это было удобно, не считаясь с интересами населения.

— Независимость Гамбия получила в 1965 году, — рассказывает первый гамбийский режиссер кино Сан Ян. — Молодая страна почувствовала необходимость в кино как средстве информации и просвещения. Первый фильм был снят в 1967 году англичанином Литтеном. Это была документальная лента «Защитайте землю» — об эрозии почвы. Первая картина, снятая гамбийцем, сделана в 1973 году. Она называется «Гамбия считает людей». Цель — объяснить зрителям значение и порядок переписи населения. Тема эта была предложена ООН. Автором-сценаристом, оператором и режиссером двенадцатиминутной ленты являюсь я.

Теперь в Гамбии под эгидой министерства информации и радиовещания создано государственное кинообъединение. Оно и будет заниматься производством образовательных и информационных фильмов, а также хроникальных киносюжетов, рассказывающих о тех или иных происходящих в стране событиях. Цель образовательных фильмов — поднять культурный уровень населения, объяснить важность тех или иных социальных, медицинских или агротехнических мероприятий. Подавляющее большинство населения неграмотно, и кино оказалось самым лучшим проводником знаний. Наконец, с помощью экрана мы хотим разъяснить и пропагандировать политику правительства.

Что касается меня, то в новом объединении я закончил свою вторую картину — «Визит президента Республики Либерия в Гамбию», которая показывалась на III Международном кинофестивале в Ташкенте. К исполняемому 18 февраля 1975 года десятилетие нашей республики вышла третья моя картина. Это как бы обзор тех изменений, которые произошли в независимой африканской стране за десять лет ее существования.

Вы спрашиваете, как я стал кинорежиссером? Я преподавал в школе английский язык и географию. Увлекался фотографией. Правительство предложило мне стипендию для получения в Лондоне кинематографического образования. Конечно, я с радостью согласился. Теперь в Лондоне заканчиваю свое кинообразование еще один гамбиец, Ханс Кристенсен.

Что касается съемочной аппаратуры, то нам помогла приобрести ее ЮНЕСКО, но проявляются, печатаются и монтируются фильмы, пока в Англии. Новым четырехлетним планом развития страны предусмотрено построение в Гамбии свою киностудию. Если выпуском фильмов занимается у нас государство и частных продюсеров нет, то прокат принадлежит частным лицам.

Школой, помогающей нам не только овладеть профессиональными навыками, но и осознать роль кино в жизни общества, мы считаем Московский и Ташкентский международные кинофестивали, в которых неизменно участвуем.

С. Черток

И странно, но придет мысль и о мужестве. Ведь, по словам Романа Роллана: «Единственный героизм — видеть жизнь такою, как она есть, и все-таки любить ее». Кажется, из такого понимания правды и исходили индийские документалисты, высмотревшие в жизни истинно мужественных людей.

И, конечно, мужество мысли. Ничто не взволнует вас в летописи, если сквозь строки, сквозь кадры ее не пробьется к вам честная, смелая, новая мысль автора.

На минувшем Лейпцигском фестивале, помимо желанной политической актуальности, боевизма, прослеживался и определенный поворот к темам мирного труда, к неторопливому анализу социалистического бытия и сознания. И на этом повороте отчетливо обнаружилось новое, анти-схематичное авторское начало.

Одну из сторон поворота хорошо обозначил венгерский режиссер Петер Бокор: «В фильме вы можете показать победу, но если при этом вы затушевываете трудности, ваша работа была напрасной. Это не политический фильм, даже если вы попытаетесь изобразить в нем 5 000 побед! Если вы сумеете показать напряжение, ценой которого достигаются победы, фильм обретет силу убеждения».

О советском телефильме «Токарь» (режиссер В. Виноградов, «Золотой голубь» фестиваля) мы уже писали («СЭ» № 16, 1974 год). Важно заметить, что здесь победу героя — его цельность и верность рабочему призванию — автор показал и через напряжение. Не столько физическое (в фильме почти нет цеховых сцен), сколько нравственное. Токарь Герой Социалистического Труда Евгений Моряков проходит испытание славой, ответственностью, долгом перед другими, и цельность, открытость, солнечность его характера, всего образа воспринимаешь не как счастливый дар природы, а как мужественную духовную работу, которая по силам лишь очень самокритичному человеку.

Еще сложнее определил себе задачу болгарский режиссер Христо Ковачев: показать часть того процесса, который мы называем становлением социалистического сознания. Три года подряд режиссер и его друг актер Вели Чалшев посещали стройплощадку «Бобов Дол», затем — химического комбината и первой в Болгарии атомной электростанции. Сдружились со строителями, героями фильма, так и названного — «Строители».

Ковачев начинает его с резкой... самопародии. Показывает нам кадры давних своих лент о рабочем классе, усмеивается над тем, сколько здесь излишнего дыма и пафоса («Просил, — признается он с экрана, — «задымить» все трубы, которые помещались в кадр»).

Совсем по-иному выстраиваются, лучше сказать, раскрываются перед нами «Строители». Солнейшая народная шутка и резкая отповедь халтурщику, задушевный разговор с новичком и обидный хохот над бюрократической белибердой, достоинство и юмор, сцены общего труда и общего заступничества за товарища — все это смело, приоткрыто и очень жизненно показано. Рабочая среда по-своему поворачивает, обмозговывает и оценивает всякую проблему, какая попадает в поле ее внимания. А чего только не попадает, когда люди реально ощущают себя хозяевами дела и страны, — конторские неурядицы, городская суэта с примесью новоявленного мешанства, проблемы воспитания, взаимоотношений разных слоев в обществе. Излишек критики? Напротив, точная и единственная ее мера, ибо сопряжена, соотнесена она с духовным здоровьем, трудовой ценностью и нравственной зрелостью этих людей.

Смелая мысль автора прорастает здесь на здоровой, прочной почве. Коллективный образ социалистического рабочего, строителя общества, заражает оптимизмом, убеждает. И горячий прием, оказанный фильму (также удостоен «Золотого голубя»), — акт политический, ратующий за новые социальные отношения силою искусства.

Этим замечками далеко не исчерпаны дни Лейпцига-74. Фильмы фестиваля будут осмысливать. Спорить о них, как спорили на симпозиуме кинематографистов социалистических стран после фестиваля в Берлине. Будут следить за следующими шагами кинодокументалистов, впервые заявивших о себе (палестинских, бразильских и других). Будут ждать новых работ признанных мастеров.

Но всегда фестиваль в Лейпциге будет смотреть мужественных лент.

А. Егоров,
наш корр.

да другие уже забывают о них. В Лейпциг он привез «Камарадос» — ленту о коммунистах Латинской Америки, об уличных боях, о мужестве единомышленников.

«Камарадос» разделил «Серебряного голубя» с другим фильмом. На сцену невысокий, сухоощавый, вечно подвижный Кармен вышел рядом с гигантом почти в два метра, широкоплечим бордачом.

Эйб Ошероф. Плотник из Лос-Анджелеса.

Эйб — уменьшительное от имени Авраам. Так звали в юности и великого президента — Эйб Линкольн. Тут своя история...

В 1936-м рабочий паренек из бедного квартала пропадал на антифашистских митингах, но еще и был влюблен, хотел жениться. В маленьком кинотеатре увидел Эйб хроникера об испанском городе Герника, разрушенном бомбами. И отложил помолвку. Записался в интернациональную бригаду имени Эйба Линкольна, уехал защищать республику в Испании. Воевал больше года, был тяжело ранен под Бельчиттой.

Через тридцать с лишним лет он снова поехал в Испанию. И понял, что о ней, о ее боли, о том, почему держится режим Франко, он должен рассказать людям. Всем, а молодым американцам в первую голову. Многие месяцы плотник Ошероф уговаривал друзей, залезал в долги, но нашел оператора, поехал в Испанию. Так был сделан фильм «Мечты и кошмары», разделивший приз «Серебряный голубь» с «Камарадос».

Вот они на снимке — два ветерана интербригад, незнакомые до того друг с другом. Сблизила их юность.

Помните у Эренбурга об Испании 36-го, 38-го: «Дай оглянуться. Там — мои могилы. Разведка боем. Молодость моя»...

Но сблизило их и мужество профессии, с камерой в бой. Сблизили фильмы, хотя Ошероф хочет снять еще только один — о молодежи США и плотничать, строить дома, и Кармен в мечтах и планах еще о десятке картин, о десятке стран.

Я не знаю — о людях ли речь, об их профессии или уже о фильмах. Трудно препарировать документальное искусство, в котором слиты личное мужество и верность жизни, авторское начало и подлинность события. Биография, судьба художника здесь нерасторжимы с движением его искусства, мысли, его героев.

Умение «высмотреть» мужество в жизни, довести его до нас — это тоже цель документального искусства, и фестиваль дал тому поразительные примеры.

Джоан Хара, вдова чилийского певца Виктора Хара, мать двух его дочерей, рассказала с экрана о своем муже. О его песнях, о его детстве голодного поденщика, о том, как ценил он свой дом и семью. В фильме, очень простом и негромком, почти нет политических обобщений, лозунгов. Рассказ Джоан развостан в подробностях («11 сентября Виктор взял гитару и пошел к студентам... Он понимал, что делает, что опасно, но он обещал»). Тем не менее «Компаньеро» (можно перевести как «сотоварищ», «единомышленник») — фильм политический.

Стенли Формен (Англия), режиссер фильма, рассказывает:

«Если кто-либо лично пережил что-то страшное, ему необходимо время, чтобы осилить пережитое. Джоан опровергает этот опыт. Она неоднократно рассказывала свою историю, продолжает это делать и сейчас. Мы не щадили ее перед камерой, да она и сама этого не хотела. Ибо она знает, что этот фильм — это ее личное».

Голубые выцветавшие глаза Джоан хранят следы слез, голос ее порою срывается и тускнеет. Но английская танцовщица, ставшая подружкой «компаньеро» чилийского борца, ставшая матерью двух чилийских девочек, говорит. Говорит о том, что и они, ее дочери, будут бороться. Говорит для тысяч борющихся компаньеро и для тех, кто может стать ими.

Женщины Индии, имен которых мы не знаем. Только один день мы и видим их на строительной площадке школы, возводимой так, как уже, казалось, ничто и не возводится в нашем веке. Висячие, бог знает чем крепимые подмости, шаткие лестницы, вручную замешанный цемент. И в тазы шлепаются тяжелые порции, и на головах, придерживая рукою, несут женщины раствор к шатким лестницам. Быстрее, еще быстрее, уже почти в нечеловеческом ритме. Так это показано в индийском фильме «Один день со строителями».

Тяжко? Невыносимо? Все эти слова и приходят на ум. Пока — вдруг — не заражаешься ритмом труда (пусть и такого!), его единственной грацией, а главное, смыслом, ибо все-таки растут стены школы, у вас на глазах растут, а женщины вечером принесут горстку рупий в свои семьи.

Мы еще побудем с ними вечером. Вглядимся в их лица, усталые, но спокойные и достойные.

ГОСТИ НАШИХ ЭКРАНОВ

Редко кто так счастливо начинал свой путь в кино, как индийский кинорежиссер Сатьяджит Рей. Мирная слава пришла к нему с первым же фильмом. Его «Песнь дороги» была удостоена на Каннском фестивале в 1956 году приза «За лучший человеческий документ». Вышел второй фильм, и... снова успех, снова международные призы.

Его соотечественники считают, что ни один индийский деятель искусства со времен Тагора не добился такой всемирной известности, как Сатьяджит Рей.

Это сопоставление имен не случайно. Творчество С. Рея занимает столь же важное место в индийском кино, как Р. Тагора в индийской литературе. Эти художники прославили индийское искусство далеко за пределами своей страны.

Сюжеты картин Рея не укладываются в условные схемы традиционного индийского кино. Вместо выдуманной красоты Рей показал на экране, как может быть красива подлинная жизнь. Вот почему первые же кадры «Песни дороги» заставляли зрителя выпрямиться в кресле.

Такого фильма, столь достоверно и проникновенно показывающего реальную жизнь, еще никогда ранее не было на индийском экране.

В этой картине нет сюжета в общепринятом смысле. Рей просто приглашает вместе с ним понаблюдать за жизнью бедных людей, живущих в затанной лачуге, за семьей деревенского священника, его женой, двумя детьми, старой, кривой теткой. Бесхитростно, медленно текущие будни этих людей — вот и все содержание картины.

Это нищая, горестная Индия тридцатых годов. Ужасающая бедность и горе преследуют семью. Но режиссер сумел открыть в жизни своих героев столько красоты, человеческого тепла и сердечности, что они вызывают сострадание, сочувствие, а не унижающую жалость.

После выхода «Песни дороги» критика заговорила о рождении индийского неореализма. И не только потому, что «Песнь дороги» была снята под влиянием неореалистического кино (Рей говорил, что «Похитители велосипедов» Витторио Де Сика оказали решающее влияние на эту его первую ленту). Причины такого сходства были куда существеннее. Как и итальянские неореалисты, Рей обратился к кино как к самому демократическому искусству.

Чем же все-таки объяснить, что уже первая работа режиссера стала своего рода кинематографическим открытием Индии?

Кто-то тонко заметил, что, приступая к съемкам «Песни дороги», Рей уже хорошо знал жизнь своего народа. Действительно, Рей пришел в кино, уже будучи зрелым человеком: после тридцати.

Впрочем, серьезно Рей начал относиться к искусству еще в тагоровском университете Шанттикикетане, куда он пошел учиться после окончания экономического факультета Калькуттского университета, по совету самого Тагора.

Годы, проведенные в Шанттикикетане, были самыми важными в художественном становлении будущего режиссера. Его учителем был Нондолал Бошу — один из основателей нового направления в бенгальской живописи. «Он учил нас, — вспоминает Рей, — что в предметах самое главное — это внутренний ритм, который мы должны уловить, то есть уловить элементы жизни и роста».

Уроки Бошу не прошли даром. Удивительно точно воспроизведенный ритм деревенской жизни стал лейтмотивом фильма «Песнь дороги».

После своего первенца Рей снял больше двадцати фильмов, охватывающих широкую панораму индийской истории за последние сто лет. Конфликт между новым, зарождающимся миром и миром старым, отживающим проходит через все его картины. В знаменитой трилогии о детстве, отрочестве и юношеских годах своего героя Апу режиссер показал этот конфликт внутри разрушающейся патриархальной семьи, стремление младшего поколения глубже познать жизнь, его неодолимую тягу к знаниям.

Потому столь символичен в трилогии образ дорог. Дорога — это и символ открытия новых, неизведанных миров и символ неумирающей связи между городом и деревней. Апу уезжает в город, упорно стремится к своей цели, но не может полностью оторваться от деревни, ибо корни его остались там.

Сложное переплетение, взаимодействие старого и нового — постоянная тема Рея. В фильме «Богиня» он показывает драматические события, виной которым религиозный фанатизм. Герой картины принимает свою невестку за воплощение богини Кали. Молодая женщина, не выдержав ноши этой «божественности», теряет разум и погибает. Рей объективно, с пониманием и сочувствием исследует внутренний мир героев, конфликт между старым и новым мировоззрением.

В центре фильма «Большой город» стоят новые взаимоотношения в современной индийской семье, где женщина впервые пошла работать. Это, возможно, был первый индийский фильм, показывающий женщину как самостоятельную личность.

В фильмах Рея не обнаружить открытой публицистики, он никогда не навязывает зрителю своих убеждений. Задачей художника Рей считает «показать ситуацию ясно и честно, чтобы сам зритель мог активно размыш-



Сатьяджит РЕЙ

лять над увиденным». Рей был бы неверен себе, если бы один из его последних фильмов, «Противник», недавно прошедший на наших экранах, где он рассматривает одну из самых острых проблем Бенгалии — положение молодежи в связи с безработицей и нищетой, был бы снят как политический манифест.

Тем не менее творчество Рея глубоко социально. Герой картины Сидхартха не принадлежит к какой-либо политической партии. Из-за смерти отца он вынужден, не закончив образования, искать работу. Сидхартха слишком честен и нравственно чист, чтобы пойти на компромисс со своей совестью, и поэтому не находит себе места в большом капиталистическом городе.

Что же это за общество, если обыкновенные юноши, вроде Сидхартхи, становятся его противниками, — вот о чем заставляет думать зрителя фильм Рея.

Еще в самом начале творческого пути режиссер говорил:

«Я заинтересован во многих аспектах жизни, многих периодах истории, многих стилях и жанрах кино, и я надеюсь, что смогу менять жанры и исследовать новые и новые области».

Эти свои мечты он осуществил, сняв фильмы самые разнообразные по тематике, стилю, жанру. Это и фантастическая комедия, и детская сказка, и изысканный лирический фильм, и социальная сатира, и детектив.

Неизменным остается одно: всегда Рей выступает как настоящий, бескомпромиссный художник, живущий жизнью своего народа и умеющий правдиво показать ее на экране.

О. Джурова

БАРБАРА ВЖЕСИНСЬКАЯ

Наше знакомство с польской актрисой Вжесиньской было обманчивым. Впрочем, оно было, наверно, обманчиво и для польского зрителя, уже успевшего забыть о далеком, почти десятилетней давности, дебюте актрисы, дебюте, не имевшем продолжения в последующие годы, заполненные работой в театре, на телевидении и радио. И вот... Ее Анна из фильма Кшиштофа Занусси «Размышление» («Структура кристалла») ничем не напоминала ту яркую красоту, ту вызывающую элегантность, которая была до тех пор свойственна облику актрисы.

В самом деле, первое, что бросается, что не может не броситься в глаза в застенчивой деревенской учительнице, — это неброскость, «стусеванность» облика. Героиня Вжесиньской словно сливается с туманной серостью пейзажа, с подчеркнутой монохромностью цветовой гаммы картины, в которой ничто не должно было отвлекать зрителя от напряженного философского и нравственного диалога, который ведут два бывших однокурсника, чьи пути столь парадоксально разошлись после окончания физического факультета.

Вжесиньская играет жену одного из них, выбравшего бесцветную, безрадостную на первый взгляд судьбу районного метеоролога. Впрочем, «играет» — здесь слово неточное, ибо Анна почти не принимает участия в действии, она просто присутствует в нем — фоном, настроением, какой-то неуловимой пронзительной нотой, почти без жестов, без слов, в постоянной готовности прийти мужу на помощь, подбодрить взглядом, прикосновением, улыбкой. И именно поэтому она и становится едва ли не главным действующим лицом этой «драмы идей»; это ее естественность, ее удивительная цельность и поддерживали, наверно, столь же застенчивого и скромного Яна в его нелегком и неочевидном, надо признать, жизненном выборе...

Казалось бы, после успеха «Размышления», после того, как актриса

МИРЕЙ ДАРК

Можно сказать, что французской актрисе Мирей Дарк повезло в нашем прокате — одновременно вышли на экраны картины с ее участием: «Жил-был... полицейский» Жоржа Лотнера, «Шантаж» Андре Кайатта, «Высокий блондин в черном ботинке» Ива Робера. Так состоялось знакомство с нынешней любимцей французской публики.

До самого последнего времени Мирей Дарк в «звездах» не числилась. За редкими исключениями она снималась в ролях второстепенных и вполне могла затеряться в толпе.

Началась ее карьера так. В 1959 году, в день святой Жанны д'Арк (это обстоятельство наводило ее на мысль позимствовать фамилию национальной героини для актерского псевдо-

Вероятно, роль легкомысленного студента, которой дебютировал на наших экранах в фильме «Жить любовью» югославский актер Раде Шербеджия, не лучшая его работа, но, уж во всяком случае, одна из самых типичных, как бы сконденсировавших в себе многое из того, что было не столь отчетливо в предыдущих его картинах, неизвестных к тому же нашему зрителю.

Впрочем, если быть точным, первый фильм девятнадцатилетнего Шербеджии, не актера еще, а студента загребской театральной академии, мы видели лет шесть-семь назад. Но непросто было бы выделить в партизанской массовке «Черных птиц», среди измотанных, смертельно усталых людей, выходящих из окружения, его юношеское лицо. Тем более, что, произошедшее знакомство в ту пору, оно ничего не добавило бы к общему облику многих югославских актеров, снимавшихся в однообразных пиротехнических лентах.

Между тем Шербеджия в фильмах подобного рода больше не снимался. Его пляшущая походка, блуждающая полуухмылка, вся необстоятельность, нестабильность силуэта были несовместимы с суровой однозначностью сюжетов и характеров партизанских картин. Пожалуй, появившись Шербеджия на отечественном экране всего несколькими годами ранее, он и вовсе не нашел бы на нем места. Однако сейчас, в начале семидесятых годов, его облик оказался счастливой находкой для авторов многочисленных молодежных картин, посвященных исследованию героя, вроде бы вышедшего из юношеского возраста и балансирующего на краешке взрослости, склоняющегося то в ту, то в другую сторону, чтобы снова обрести это неустойчивое равновесие.

В этих картинах герой Шербеджии мог быть рабочим, кассиром из бан-

ка, студентом, крестьянином, просто парнем с солнечной стороны улицы, человеком без определенных занятий. Он мог быть добр, а мог быть зл; говоря точнее, мог быть всяким, все зависело от обстоятельств, от людей, которые могли бы указать ему путь, повести за собой.

Таковую роль Шербеджия сыграл и в картине режиссера Крешо Голика «Жить любовью».

В самом деле, ни тени чего-либо настораживающего, отрицающего не найти в этом шалом, счастливым и легкомысленном студенте. Не считать же пороком его неназванные конкретно «хвосты», пренебрежение

дать возможность Давору закончить университет. Ибо как только Давор останется один, без поддержки, без плеча, на которое может опереться, он неминуемо начнет оглядываться по сторонам, в поисках нового, и все будет зависеть от того, кем окажется этот новый.

И речь не о том даже, что Давор совершит предательство по отношению к Мине; куда существеннее то, что предает он лучшее из того, что было в нем самом.

Надо сказать, что и здесь Шербеджия не теряет своего обаяния, что герой его неоднозначен и тут, что вызывает он не только осуждение, но и сожаление.

Пожалуй, именно эта намеренность фильма Голика и позволила характеру героя Шербеджии проявиться столь определенно. Ибо его отношения с жизнью, с самим собой не осложняются здесь ничем внешним, величественным, выходящим за пределы его собственного мироощущения.

Тем более интересной будет наша новая встреча с актером в фильме «Ужичия республика», где Шербеджия сыграл роль молодого офицера королевской югославской армии, расправившейся под ударами гитлеровских войск. И весь рассказ о молоденьком лейтенанте, пытающемся найти свое место в общей борьбе против оккупантов, спутавшем ориентиры и погибшем без славы и чести, проходит как один из мотивов этой многоголозой эпопеи.

Сейчас еще рано говорить о том, означает ли эта роль поворот в судьбе актера, выход его героя и проблем более широким, значительным, весомым. Важно одно: герой этот становится взрослым, начинает задумываться, решать за себя сам, делать собственный выбор.

М. Лесовой

обнаружила недюжинный талант перевоплощения, режиссеры ухватятся за неожиданно родившегося «гадного утринка» польского кино, редчайший для отечественного экрана образ женщины неприметной, естественной, спокойной. Между тем Вжесиньская словно наотрез отказывается от того, что принесло ей первый кинематографический успех, и на первый план ее многочисленных ролей выходит как раз тревожная красота, агрессивная импульсивность, подчеркнутая яркость, броскость облика. Из фильма в фильм Вжесиньская повторяет на экране эту внешнюю и внутреннюю зыбкость характера своей героини, эту нравственную многослойность ее отношения к жизни. Вот, например, беспутная дамочка из фильма Моргенштерна «Надо убить эту любовь» — за ее бесшабашностью и безнравственностью таится простая женская тоска по спокойной и «нормальной» счастливой жизни. Или Марина из «Свадьбы», образованная, кокетливая и вызывающе молодая, а в те немногие мгновения, когда она остается наедине с собой, неожиданно некрасивая, почти отталкивающая и отнюдь не столь интеллектуальная, как это кажется ее поклонникам. Или циничная и беспощадная к себе стареющая красотка из «Квартального баланса», последней картины Занусси, красотка, «поймавшая» юного и примитивного американского бизнесмена, но вздыхающая в глубине души по скромности и кажущейся бесцветности бытия своей подруги. Героини Вжесиньской — это в основном эманипированные, современные до кончиков пальцев варшавянки. И пусть случается это не часто, но такие — хотя и эпизодические, не слишком выигранные драматургически — роли, как роль Анны Шиллинг в недавнем «Копернике», оказываются своеобразным тайм-аутом перед новым путешествием в неизвестное, перед новым анализом характера нынешней, сегодняшней польки.

М. Черненко



РАДЕ ШЕРБЕДЖИЯ

и лекциям, если его переполняет нечто куда более важное — первая настоящая любовь, настоящее взрослое, всамделишное счастье. На первый взгляд Давор безуморизнен нравственно и потом, в самый тяжелейший, казался бы, период любви — во время безденежного медового месяца, когда молодоженам приходится жить на скудную стипендию Мины. И, кто знает, быть может, Давор и остался бы таким — романтическим, внимательным, лирическим, найди Мина работу в Загребе, не отправься она куда-то к черту на рога на заработки, чтобы

нима), бывшая бонна юных отпрысков некоего тулонского графа прибыла в Париж, ее рекомендацией был приз Тулонской консерватории. Стала работать манекенщицей, вскоре получила несколько эпизодических ролей на телевидении, а потом и в кино. Режиссеры использовали лишь ее модную пластику, грацию, элегантность, пока за внешностью не разглядели нечто более существенное — тип современной молодой французской женщины из толпы, который в отличие от модного тогда типа Брижит Бардо не надо было «насаждать»: он был и без того достаточно распространен в жизни.

Поэтому Мирей Дарк лишена ореола, преимуществ и недостатков актерского «мифа» — у нее нечего перенимать. Она обычная хорошенькая женщина, элегантная, грациозная и интеллигентная. Как образец обыкновенной хорошенькой французской женщины она спокойна, умна, самостоятельна, знает себе цену и знает, что ей надо от жизни, при этом умеет избежать рациональной, скучной деловитости и быть предельно естественной в своих чувствах, поведении, в движении, тоне.

В этом смысле показательны все три роли, в которых советские зрители увидели актрису.

...И в «Шантаже», где она играет подругу оклеветанной и шантажирующей Сильви Пейрак. Из всего окружения Сильви лишь Ольга, не останавливаясь ни перед чем, не испугавшись угроз и отлучения от круга влиятельных знакомых, делает все, чтобы опровергнуть, казалось бы, непро-

вержимый факт и доказать невинность, незапятнанность своей подруги.

...И в «Высоком блондине», где актриса создала забавную пародию на шпионку-вамп. Ее героиню Кристину используют в борьбе как последний козырь: она должна соблазнить высокого блондина и выведать у него секреты, которых, правда, у него нет. Но прелестная обольстительница, влюбившись в свою жертву, путает планы хитроумного руководителя.

...И в весьма второсортной криминальной драме «Жил-был полицейский» мнимая жена неудачливого детектива, казалось бы, личность чисто служебная, незаметно поворачивает ситуацию по-своему.

В сущности, Мирей Дарк из фильма в фильм, вне зависимости от его жанра и художественного уровня, играет вариации одного образа. Всегда одинаковая внешне, с одной и той же короткой стрижкой и неизменной челкой, мягкая, традиционно женственная, она подчеркивает постоянство своей героини. И пусть ее трудно поставить в один ряд с такими обладающими богатым даром перевоплощения актрисами, как Жанна Моро, Анни Жирардо, она сумела добиться успеха не менее важного — найти свое, не похожее на других место в кино Франции.

Появление Мирей Дарк во французском кино не сопровождалось бурным поклонением. Но похоже, что теперь, завоевав интерес и внимание зрителей, она может не опасаться и внезапного охлаждения.

Ю. Левашова

МИШЕЛЬ ПИККОЛИ

Мы познакомились с этим французским актером поздно — «Девушки из Рошфора», «Один человек лишней», «Похищение в Париже», — когда Пикколи был уже актером признанным и знаменитым. Между тем актерская карьера его — скорее восхождение, длительное и терпеливое, чем взлет. Трудно сосчитать ступени, приведшие его «наверх», туда, где имя актера в титрах выводит крупными буквами, где актеру некогда передохнуть, потому что его снимают подряд, из фильма в фильм. Мишель Пикколи (Жак-Даниэль Мишель Пикколи, итальянец по происхождению, выпускник Парижской консерватории и знаменитых курсов Рене Симона) стал известным двенадцать лет назад, в 1963 году, благодаря участию в «Дневнике горничной» Бунюэля.

Большинству зрителей казалось, что появился новый актер, а между тем Пикколи до этого 15 лет проработал в театре, снялся во множестве фильмов, где играл преимущественно в эпизодах, о чем, как он говорит, «к счастью, никто и не вспоминает». Попадались, правда, и ленты известных мастеров — фильмы Жана Ренуара, Луиса Бунюэля, Рене Клемана.

Переломным для актера оказался 1967 год — появились «Бенжамин» Мишеля Девиля, «Дневная красавица» Луиса Бунюэля, «Добыча» Роже Вадима, «Моя любовь, моя любовь» Надин Трентиньян.

«Есть актеры, которые любят показывать персонаж, который воплощают свой номер». Я не считаю, что актеру в любом случае есть что сказать. Я только знаю, что без актера обойтись нельзя, что «явка его обязательна». Я подчиняюсь роли и режиссеру, я исчезаю. Чтобы быть актером, надо быть податливым». Пожалуй, в этом «кредо» Пикколи заключена разгадка

и его заткнувшегося вхождения в мир кино и его теперешнего полного в нем утверждения. Гибкость, редкая способность без сожалений и кокетства затушевать свою индивидуальность для того, чтобы воссоздать другую, каждый раз новую, и есть проявление его таланта. Кого только нет среди созданных им за последние годы типов! Подлецы и невинные жертвы, идиоты и интеллектуалы, бонвиваны и мрачные пессимисты, простаки и гнусные циники. И каждый раз — никаких трюнов, никаких внешних перемен, никакого грима, никакой «работы».

На советских экранах прошло все три фильма с участием Пикколи, но и этого достаточно, чтобы представить, как широк его диапазон. Первое знакомство нашего зрителя с актером — роль галантного, влюбленного композитора в мюзикле Жана Деми «Девушки из Рошфора» (1966). Потом в прокат вышла картина «Один человек лишней», где он предстал уже в ином амплуа, сыграв сбежавшего вместе с антифашистами «лишнего», человека «для подозрений». И недавно, в «Похищении в Париже», — еще одна встреча с актером, выступившим в роли министра внутренних дел полковника Кассара, расчетливо возглавившего акцию уничтожения своего политического врага Садделя. Холодное торжество при виде измученного пытками противника, неудовольствие по поводу его героического молчания, распоряжение об убийстве — и это все со спокойствием человека, для которого нет моральных запретов. Эта маленькая, но очень существенная для концепции фильма роль, как бы в «моментальной фотографии» запечатлела тех, кто находился на противоположном от Садделя полюсе борьбы. Поэтому вполне справедливо замечание постановщика «Похищения» Ива Буассе, что «со стороны актеров — Трентиньяна, Пикколи, Волонте — их участие в фильме было политическим актом».

Уже несколько лет Пикколи снимается безостановочно: 3—4 фильма в год. Он не боится быть отодвинутым с отрицательными персонажами, которых чаще всего воплощает. Мишель Девиля, в последнем фильме которого «Женщина в голубом» Пикколи сыграл удачливую, жизнерадостного музыканта, чья жизнь вдруг превращается от мимолетной и единственной встречи в автобусе с «женщиной в голубом», сказал о нем: «Он один из самых больших современных актеров. Это почти парадокс, потому что его игра кажется простой и естественной, хотя на самом деле трудно назвать актера, который бы в такой степени «играл». Когда его снимаешь, в нем, в его душе происходит миллион вещей, он поглощен эмоциями персонажа, и в его глазах можно читать, как в книге».

Л. Дулардзэ

ГАРМОНИСТЫ

На съемках фильма
«Донецкие шахтеры».

Режиссер Л. Луков,
артист В. Дружников
и писатель Б. Горбатов
(к р а й н и й с п р а в а)



М. Ю. БЛЕЙМАНА,
ИЗВЕСТНОГО
ДРАМАТУРГА, КРИТИКА,
ТЕОРЕТИКА
И ИСТОРИКА КИНО,
НЕ НУЖНО ПРЕДСТАВЛЯТЬ
ЧИТАТЕЛЯМ.
ДОЛГИЕ ГОДЫ ОН БЫЛ НАШИМ
АКТИВНЕЙШИМ АВТОРОМ.
В ЕГО АРХИВЕ ОСТАЛОСЬ
НЕМАЛО НЕОПУБЛИКОВАННОГО.
ПРЕДЛАГАЕМЫЙ РАССКАЗ
БЛЕЙМАНА ПОСВЯЩЕН
СОВМЕСТНОЙ РАБОТЕ В КИНО
ПИСАТЕЛЯ БОРИСА ГОРБАТОВА
И РЕЖИССЕРА
ЛЕОНИДА ЛУКОВА.

— Никогда больше не буду работать с Луковым, — сказал мне Горбатов и сердито поправил очки. — Творит черт знает что!

Я уже знал, что он пожалуется на режиссерское самоуправство — все мы жаловались на это.

И Горбатов принялся жаловаться.

Но прежде нужно сказать, что Борис Леонтьевич Горбатов и Леонид Давидович Луков были дружны. Оба они выросли в шахтерских поселках Донбасса, там прошла их комсомольская юность.

И оба они романтически относились к земле своей молодости и к людям, жившим на этой земле. Горняки, в их представлении, были людьми высочайшего мужества, самообладания и прямоты, были богатырями.

Писатель Горбатов написал о шахтерах несколько книг. Режиссер Луков поставил про них несколько картин. Естественно, они должны были сойтись.

Этому способствовало и некоторое сходство характеров.

Проницательный и умный писатель, Горбатов был одновременно и чем-то наивен. Он никогда не терял способности удивляться и восхищаться, реагировал на все непосредственно и быстро.

Большой и тяжелый Луков был обычно расчетлив. Он умел лавировать в сложных условиях кинопроизводства, умел подсчитать шансы на успех. Но, приступая к работе, он становился вдруг импульсивным, и все его расчеты отступали перед темпераментом.

Горбатова и Лукова сблизила почти детская непосредственность характеров.

Луков упросил Горбатова написать для него сценарий. Рукопись еще лежала незаконченной на столе Бориса Леонтьевича, а Леонид Давидович не отказывал себе в удовольствии повсюду рассказывать, какой это отличный сценарий, как Горбатов понимает горняцкую душу и как он, Луков, снимет написанное Горбатовым — снимет так, что чертям будет тошно.

Казалось, они во всем были согласны и всецело понимали друг друга.

И вот, поди же, поссорились.

В сценарии была сцена, которую Горбатов очень любил. Это было объяснение в любви молодого горняка и донбасской дивчины. Он долго добивался ее взаимности, и отчаянное его упорство переборолло ее упрямый, строптивый характер.

Они встретились поздним вечером, на тихой улочке у плетня, за которым утопали в зелени шахтерские мазанки, и вели разговор о любви. Горбатов вложил в эту сцену всю свою любовь к героям, знание их языка и их психологии.

Луков долго откладывал съемку. Он понимал, что она важна для картины, и хотел, чтобы актеры, кстати отличные, разыгрались, прочувствовали все нюансы поведения.

Но вот наступил день; вернее, вечер съемки. Сцена должна была сниматься в предзакатном мареве, в мягком, гаснущем, исчезающем вечернем освещении.

Борис Леонтьевич приехал на съемку. Ему хотелось увидеть, как актеры сыграют самый дорогой для него эпизод картины.

Все шло хорошо. Утих пыльный ветер. Солнце давало столько света, сколько потребовал оператор. Другие осветительные приборы тоже не капризничали. Никто не опоздал. Словом, не было ни одной из тех накладок, без которых не обходится съемка.

Актеры репетировали отлично. Они играли естественно, мягко, обогащая текст своеобразием интонаций, неожиданностью поведения.

Борис Леонтьевич был очень доволен и никак не мог понять, почему Луков так сумрачен. А тот стоял у аппарата, крепко опершись толстыми ногами в пыльную землю, курил папиросу за папиросой и почему-то требовал, чтобы актеры еще и еще раз повторили сцену.

Горбатов встревожился.

Сцена у актеров шла все хуже и хуже. Они теряли непосредственность интонаций и свободу поведения.

Но Луков этого не замечал. Он комкал окурок, сплевывал и думал.

— Пустая сцена! — наконец с досадой сказал он. — Чего-то здесь не хватает.

Актеры и Горбатов почувствовали себя виноватыми.

Луков этого не заметил и сказал оператору:

— А что, если вот здесь... — Он показал палкой место... Пусть здесь пройдут два гармониста... Пусть играют. Это создаст колорит.

Он повернулся к Горбатову, ища одобрения.

Борис Леонтьевич охотно согласился. Гармонисты не могли ничему помешать. Музыка всегда повышает эмоциональное воздействие.

Не дождавшись одобрения, Луков нетерпеливо повернулся.

Немедленно перед ним вырос ассистент. Этот юркий молодой человек славился на киностудии тем, что доставал из-под земли все, что мог потребовать режиссер.

— Гармонистов? — с радостной готовностью спросил он. — Будут!

— Четырех! — Луков поднял палку и повернулся к оператору. — Двое не будут видны на общем плане.

— Можно и четырех, — вяло согласился тот и предупредил, — но имейте в виду, у меня уйдет солнце.

— Двадцать минут, — твердо пообещал ассистент.

— Только не больше, — оператор грозно предупредил. — И то я не успею снять дубли.

Актеры вздохнули и пошли освежать грим. ... — Вот тут-то и началось, — горько вздохнув, прервал свой рассказ Горбатов.

— Но ведь ты сам согласился на гармонистов, — удивился я.

— Погоди! — Борис Леонтьевич опять вздохнул...

Через шестнадцать минут на площадке появился торжествующий ассистент. Сзади вышагивали четверо гармонистов. Они были припорожены и одеты в сверкающие рубашки с вышивкой.

Луков кивнул.

Актеры стали в исходную позицию.

Повинуясь ассистенту, гармонисты прошли сзади них, от плетня до плетня, пересекая дорогу.

Луков склонился к глазку аппарата, посмотрел, выпрямился, сплонул под треножник и разочарованно сказал:

— Не то!

Ассистент уже стоял перед ним и ожидал приказаний.

— Еще двоих гармонистов, — сказал Луков, — этих не видно... Букашки какие-то, козявки...

— Я не буду снимать, — твердо сказал оператор. — Солнце уйдет.

— Что ж... Отложим на завтра, — грустно согласился Леонид Давидович.

Через минуту уже бережно упаковывали аппарат, прикрывали брезентом осветительные приборы. Взревели машины, увозившие участников съемки. Площадка опустела.

Только Луков, решительно и легко неся свое большое тело, прошел к плетню, из-за которого появлялись гармонисты, и стал там ходить.

Перед ним опять вырос ассистент, обладавший удивительной способностью оказываться на месте в момент, когда он был нужен.

— Восемь! — коротко сказал Луков и, нетерпеливо волоча ноги, пошел к машине. Он очень устал.

Завтра все повторилось. Светило заходящее солнце. Нацелились на площадку осветительные приборы. Аппарат стоял на указанном месте. Актеры ждали у гримировального столика.

Луков, раздвинув ноги, в боевой позе стоял у аппарата.

— Ну?! — сказал он ассистенту. — Попробуем!

Восемь гармонистов, растягивая мехи инструментов, с готовностью принялись вышагивать через дорогу.

— Быстрее! — сказал Луков.

Они убыстрили шаги.

— Нет! — остановил он. — Медленнее. Они играют не марш, а любовную песню.

Гармонисты прошли еще несколько раз, пока не был найден нужный Лукову ритм.

Луков посмотрел в глазок аппарата. Когда он выпрямился, лицо его было черным.

— Двенадцать! — прокричал он вдруг возникшему перед ним ассистенту. — И немедленно!

Ассистент уже исчерпал все резервы гармонистов поселка. На его лице возникло отчаяние.

— Эти четверо могут не играть, — снизошел Луков. — Нужны только инструменты и люди.

Ассистент вскочил в машину и умчался.

У актрисы дрожали губы, когда она, в который раз, поправляла растаявший грим.

Ассистент оправдал свою репутацию и сделал невероятное. Через полчаса перед Луковым стояли, переминаясь с ноги на ногу, еще четверо гармонистов.

— Один играет! — сообщил он Лукову гордо. Луков кивнул и нетерпеливо сказал:

— Пусть пройдут.

Четверо новичков последовали за уже опытными актерами, проходившими вчера от плетня до плетня.

Оператор смотрел в глазок аппарата. Луков попросил его уступить место.

— Никуда не годится! — заявил он с трагической силой. — Это не гармонисты. Это толпа!

Вдруг его осенило. Он поднял руку, вооруженную палкой:

— А что, если они пойдут на аппарат? Выйдут из-за плетня справа и заполнят всю улицу. Пойдут на аппарат до крупного плана. А?... Здорово получится? А?

И тут Горбатов не выдержал:

— Но откуда здесь появятся двенадцать гармонистов? Куда они пойдут? И зачем?

— Я всегда думал, что ты натуралист, — грустно ответил Луков, диагностируя позорное заболевание драматурга. — Мало ли куда идут и зачем! Идут, и все.

— Придется переставлять свет, — сказал оператор.

— Переставляй, — великодушно разрешил Луков.

Это заняло немного времени. Оператор был опытным человеком.

— Репетируем! — скомандовал Луков.

Двенадцать рослых гармонистов заполнили улицу. Они шли на аппарат, молодые, красивые, мощные.

Луков просиял:

— Так и будем снимать!

Актеры отошли от гримировального столика и лениво стали в исходную, сотню раз прорепетированную позицию.

— Ну?! — Луков прильнул к глазку аппарата. — Последняя репетиция!

Ассистент махнул рукой.

Движение началось.

— Стоп! — закричал Леонид Давидович. — Стоп! Откуда здесь эти? — Он махнул рукой в сторону актеров. — Они мне закрывают гармонистов. Убрать!

Даже привыкшие ко всему помощники и ассистенты заколебались.

Даже оператор, который не любил вмешиваться в действия режиссера и полагал, что его дело снимать, попытался остановить Лукова.

— Ленья! — сказал он. — Но ведь это их любовная сцена!

— Они мне мешают! — тонким голосом сказал Луков и повторил басом:

— Убрать!

Взбешенный Горбатов бросился к режиссеру. Но Луков недвусмысленно повернулся к нему спиной.

Съемка прошла без сучка, без задоринки. Гармонисты лихо прошли на аппарат, заполнив всю улицу.

Размазывая по лицу растаявший грим, плакала актриса.

...В гостинице Луков позвал Горбатова ужинать. Но того не оказалось на месте. Он уехал.

Прошло несколько месяцев. Как оказалось, после возвращения из экспедиции Луков звонил Горбатову много раз. Просил приехать на съемки. Просил проверить диалоги актеров. Просил посмотреть материал картины.

Горбатов или не подходил к телефону или отвечал на все просьбы и предложения Лукова коротким: «Нет! Не хочу!»

Наступил день сдачи картины. Зная о моих хороших отношениях с Борисом Леонтьевичем, Луков попросил меня о помощи.

— Если Борис не придет, мне конец! — А в телефонной мембране звучали слезы. — Картина рискованная, могут не принять. Х (он назвал имя начальника) меня терпеть не может. А присутствие Горбатова заставит его быть сдержанным...

Я передал Горбатову содержание нашего телефонного разговора.

— Нет! — сказал он по привычке.

Я нажал на его сентиментальную отзывчивость. Сказал, что Луков хороший, честный, талантливый человек. Напомнил, что Луков из Донбасса. Напомнил, что Горбатову до съемки дурацкой сцены с гармонистами нравилось то, что делает Луков. Еще раз упомянул о Донбассе и еще раз...

На просмотр мы приехали вместе с Горбатовым.

Казалось, Луков преодолел земное притяжение, так быстро он ринулся к Горбатову. Но Борис Леонтьевич так посмотрел на него через выпуклые стекла больших очков, что тот отскочил.

Потом начался просмотр. Поначалу все шло хорошо.

Я посмотрел на Горбатова. Он сидел недвижимо, как китайский божок, но на его лице вдруг возникла улыбка. Потом улыбка исчезла. На экране, в полутьме, возникла улица донбасского поселка. Звучи гармоний. В глубине улицы появились двенадцать гармонистов. Они шли на аппарат.

Горбатов дернулся. Мне показалось, что он хочет встать и уйти. Но он удержался.

На экране появилось окно, а в окне героиня. За окном, в палисаднике, стоял герой.

Он сказал только одну фразу:

— Не любишь?.. Как же мне жить?

Она промолчала, величавая и недоступная.

Где-то играли гармонии. Все двенадцать.

По экрану прошли гармонисты. В кино это называется перебивкой.

Опять показали окно. Героиня стояла, недоступная и величавая.

— Хорошо играют, — задумчиво сказала она. Горбатов дернулся. Он этого не писал. Шла отсечка Лукова.

На экране герой махнул рукой и отошел от окна.

— Вот дурень! — ласково сказала героиня. Герой обернулся в недоумении.

По экрану опять прошли двенадцать гармонистов, куда и зачем, неизвестно. Это опять была перебивка.

Потом, перегнувшись из окна, героиня обнимала героя.

Во время официального просмотра не принято выражать свои чувства, но в зале зааплодировали.

— Нет, с ним невозможно работать, — сказал Горбатов, удовлетворенно снимая очки.

Через три часа они сидели в ресторане «Националь» и говорили о новой совместной работе.

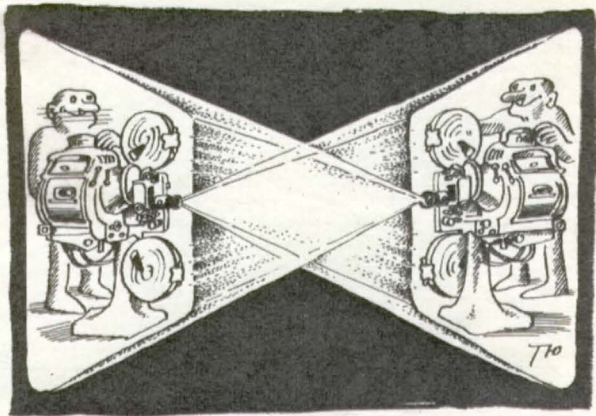
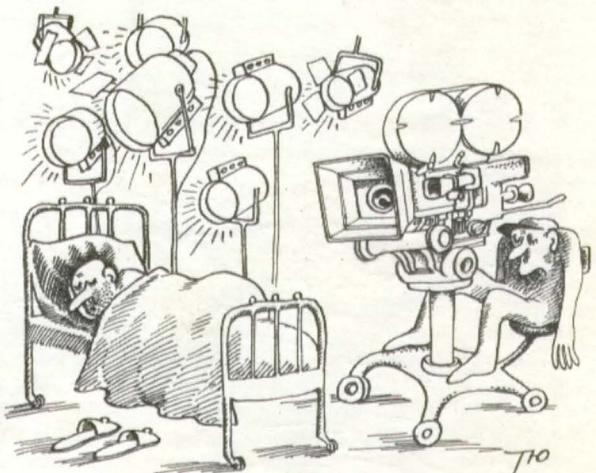


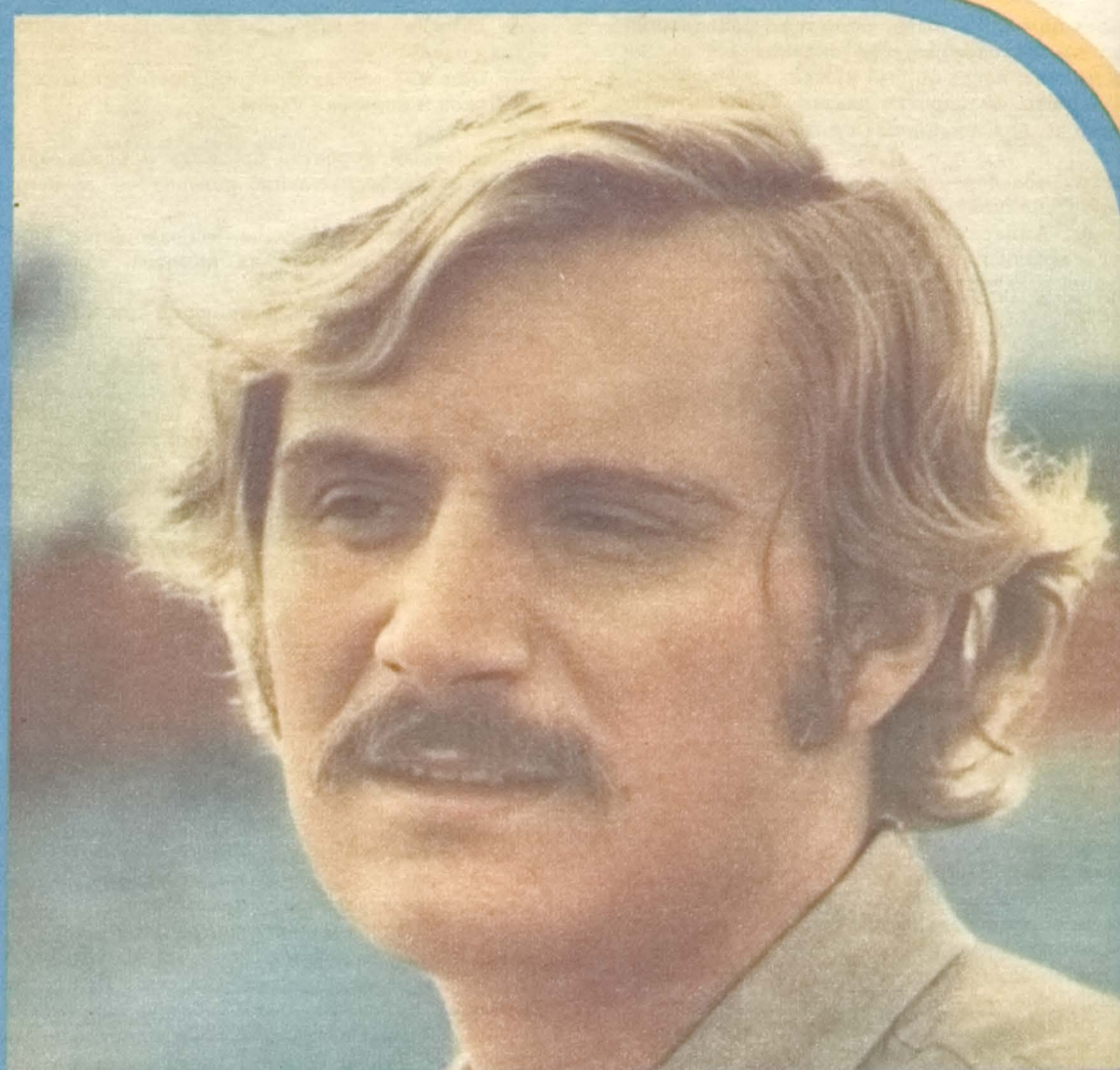
Рис. В. Иванова, В. Скрылева, С. Тюнина

Барбара Вжесиньская

Раде Шербеджия

Мишель Пикколи

Мирей Дарк



ГОСТИ НАШИХ ЭКРАНОВ

О зарубежных актерах, которые играют в идущих на наших экранах фильмах, читайте на страницах 18—19

