

советский Экран

11

- VIII всесоюзный:
встречи, итоги
- Свободы
верные сыны



СОВЕТСКИЙ Экран

№ II июнь 1975

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.

В НОМЕРЕ:



Олег Ефремов в жизни
и на экране.
Стр. 6—7

Взрослым и детям
адресован
фильм Ереванской студии
«Терпкий виноград».
Стр. 3



На фестивале в Югославии
премия зрителей
присуждена
Марине Неёловой.
Стр. 12—13

«Первенцы свободы» —
картина, посвященная
150-летию восстания
декабристов.
Стр. 10—12



О работе с Всеволодом
Аксеновым вспоминает
Елена Кузьмина.
Стр. 20



На первой странице обложки — юный актер Сережа
КРУПЕНИКОВ (читайте о нем на стр. 7). Фото П. Шумского

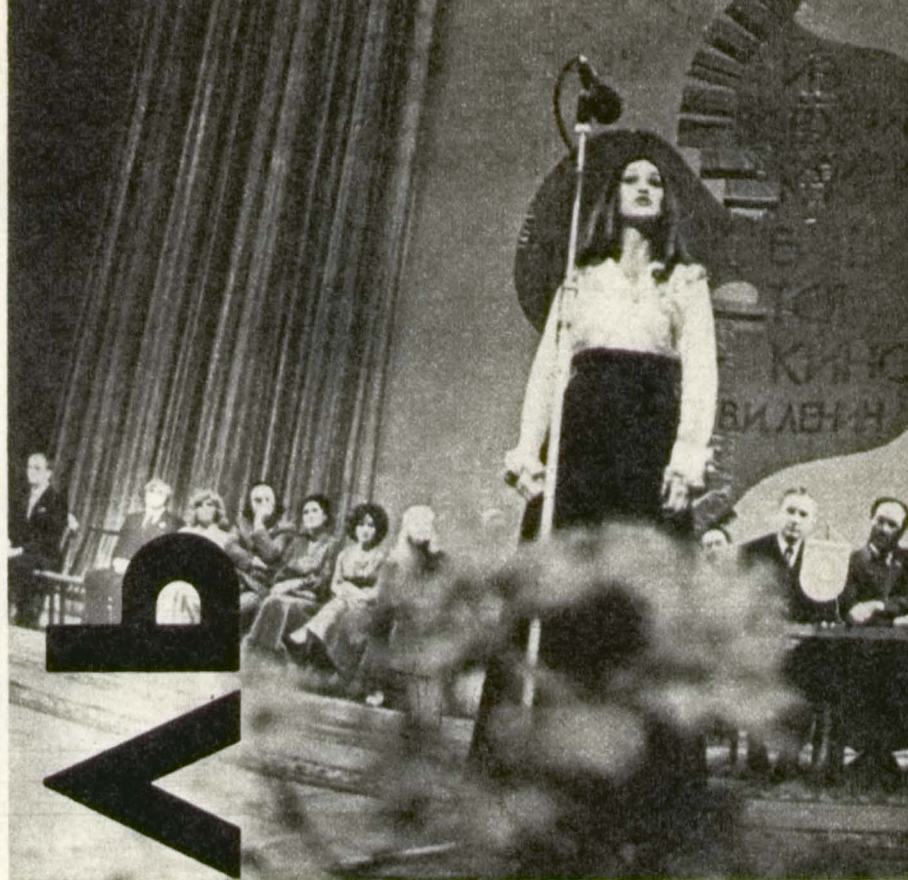
Главный редактор А. Д. ГОЛУБЕВ

Редакционная коллегия: Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ,
В. Н. ГОЛОВНЯ, Г. Д. КРЕМЛЕВ, А. С. ЛЕВАДА, Г. Л. РОШАЛЬ,
Н. А. ТАРАСОВ (ответственный секретарь), В. П. ТРОШКИН,
М. А. УЛЬЯНОВ, А. Г. ФИЛИППОВ, Ю. М. ХАНИУТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ,
Т. М. ХЛОПЛЯНКИНА, Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ.

Главный художник И. А. Сошинская. Оформление Ю. Н. Фидлера.
Художественный редактор Т. Н. Трофимова.

ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: 125319, Москва, А-319, ул. Часовая, 5б.
Телефон редакции 152-88-21.

Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.
№ 11 (443) — 1975 г. Сдано в набор 15.IV — 1975 г. А 04743. Подписано
к печати 29.IV — 1975 г. Формат 70×108¹/₂. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.
Тираж 1 980 000 экз. Изд. № 1227. Заказ № 491.
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты
«Правда» имени В. И. Ленина. 125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24

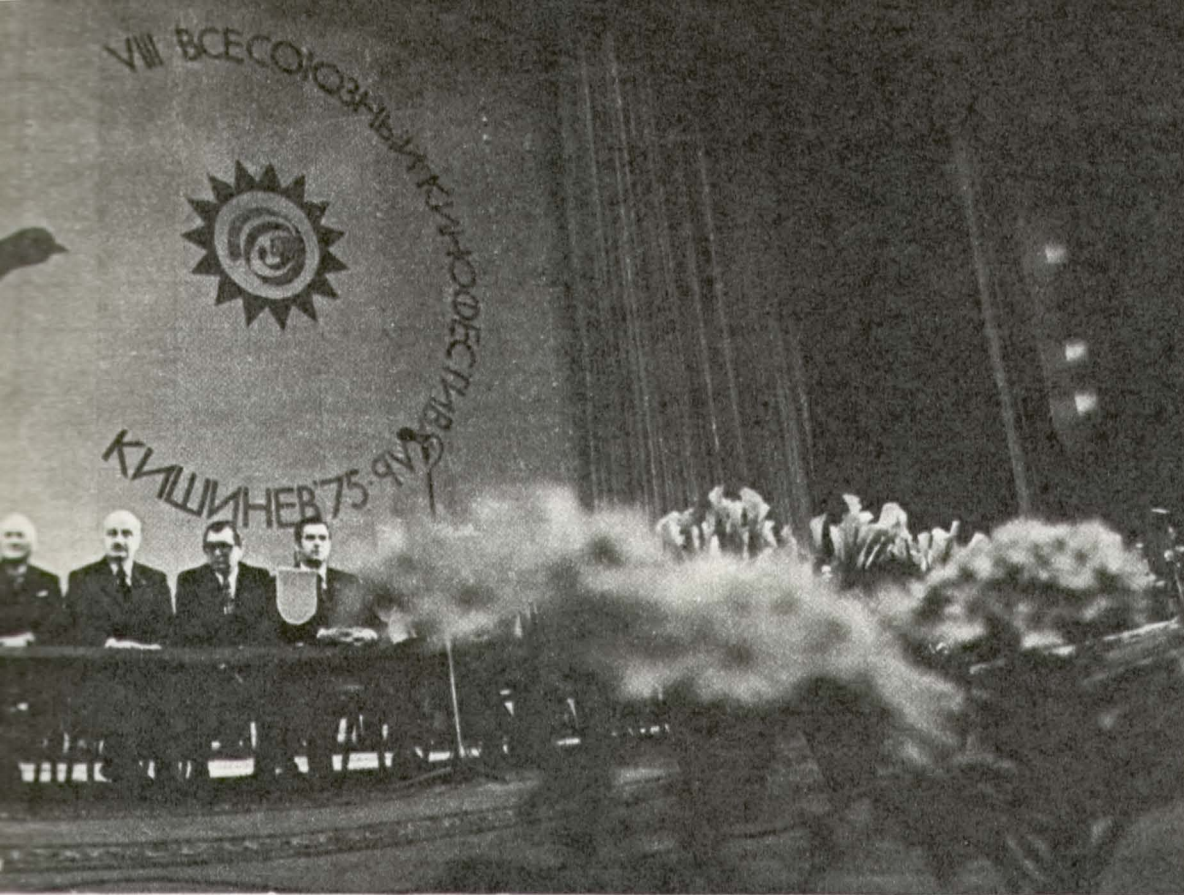


ФЕСТИВАЛ

ИТОГИ, ВСТРЕЧИ



Фото
Н. Гнисюка



Открытие кинофестиваля

Элла Кууль — эстонская актриса (приз за лучшее исполнение женской роли в фильме «Родник в лесу»)

Призер «СЭ» — украинский актер Борислав Брондуков

Кишиневцы в зрительном зале фестивального кинотеатра



Творческое соревнование кинематографистов на VIII всесоюзном кинофестивале в Кишиневе дало возможность подвести итоги киногода, увидеть характерное, выявить как сильные, так и слабые стороны нынешнего этапа развития нашего киноискусства.

«Всякая возможность собраться вместе, чтобы рядом сидели создатели фильмов — сценаристы, режиссеры, операторы, актеры, критики и самые строгие наши судьи и ценители — зрители, — великое благо. Такие встречи дают огромный заряд оптимизма и бодрости для дальнейшей работы», — сказал нашему корреспонденту председатель жюри художественных фильмов народный артист СССР Всеволод Санаев.

На этих фотографиях вы видите некоторых участников и победителей смотра. Главный приз разделили произведения мосфильмовцев — «Выбор цели» и ленфильмовцев — «Премия». Главными премиями награждены картины «Абу-Рейхан Бируни» («Узбекфильм»), «Фронт без флангов» («Мосфильм»), «Пламя» («Беларусьфильм»), «Помни имя свое» («Мосфильм») и творческое объединение «Иллюзи-



Олег Видов и Савелий Крамаров

он», Варшава), «Последняя встреча» (киностудия имени М. Горького).

Лучшей лентой для детей и юношества названа картина «Отроки во Вселенной» (киностудия имени М. Горького), лучшим кинорежиссером — Р. Быков («Автомобиль, скрипка и собака Клякса»), сценаристом — В. Тендряков («Весенние перевертыши»). Первая премия за лучшее исполнение женской роли присуждена эстонской актрисе Э. Кууль («Родник в лесу»), мужской роли — молодому молдавскому актеру В. Чутаку («Долгота дня»).

Премии за лучший полнометражный документальный фильм удостоена картина Ленинградской студии документальных фильмов «КамАЗ, 1974. Хроника строительства». Премию за лучший короткометражный фильм поделили картины «Донбасс — Караганда» («Казахфильм») и «Молдавию пою» («Молдова-фильм»).

Лучшим полнометражным научно-популярным фильмом названа картина «Наступление на рак» (Киевская студия научно-популярных фильмов совместно со Студией научно-популярных фильмов Болгарии).

Премия за лучший короткометражный фильм присуждена ленте «Если математики правы...» (Центральная студия научно-популярных фильмов).

Редакция журнала «Советский экран» присудила свой приз заслуженному артисту УССР Бориславу Брондукову за исполнение роли прораба Зюбина в фильме «Премия».

за и против

● АВТОМОБИЛЬ, СКРИПКА
И СОБАКА КЛЯКСА

«МОСФИЛЬМ»

Сценарий А. Ахундовой
Постановка Р. Быкова
Гл. оператор М. Ардабьевский
Гл. художник А. Кузнецов
Композитор М. Дунаевский

«Я ТОЛЬКО ПРИДЕЛАЮ КРЫЛЬЯ...»

Александр СВОБОДИН



Оркестр летит над городом...

Этот фильм как праздничный торт. Одни любят лишь оболочку, другие — только крем, что потемнее, знаете, такой коричневый, а третий... О, третий очарованы ароматом, пронизывающим все творение.

Сравнение рискованно. Торт скомпрометирован, он отрицательный образ. Но праздничный торт — это же чудо! Это — детство!

Ролан Быков по-прежнему убежден, что детство — наша самая большая ценность. Есть такие взрослые, они кричат: все глупости, глупости! У меня забот невпроворот, у меня работа, семья, поживите с мое, тогда я погляжу, как вы сунетесь ко мне со своими игрушками, постыдитесь, небось!

А Быков не стыдится. Он продолжает свои донкихотские атаки на наши огрубевшие сердца. Оружия у него нет, лишь обезоруживающая улыбка да монтаж, похожий на вихри пятиклассника — их не возьмут ни одни ножницы.

Его зная — игра. Во что он играет? В кино. Вместе с нами. Порой вместо нас. Тогда он огорчается. «Мы вас не заразили? — спрашивает он с экрана. — Как жаль...» И в следующем кадре снова идет в атаку.

Его заносит. Но разве в игре кого-нибудь заносит? Он перебирает. Но разве в игре можно перебрать?

Надо же, наконец, понять, что это фильм-игра. Мы, зрители, по одну сторону экрана. Он, режиссер, по другую. Он протягивает нам руку — взбейтесь сюда, ко мне, вариозекран нам поможет! Ах, вы не хотите, как жаль... Но через минуту он

снова за свое и предлагает нам попробовать по-другому, может быть, так у нас получится.

Я смотрел фильм «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» в зале, где сидели вперемежку взрослые и дети. Когда на экране началось наводнение и вода все прибывала, затопляя комнату, застланную кровать, полированную мебель, когда на середину этого раздолья выплыл на подносе мальчик Кузя, а с другой стороны вплыли живые утки, неизвестно откуда взявшиеся,

двора. Управдома зовут Фердыщенко, как у Достоевского. Одним словом, все как у людей.

Но как посмотреть!

Вот, например, точка зрения мальчика Кузи. Он живет в мире, где нет невозможного. Сначала он из собаки Кляксы делает слона, потом зебру. А вообще ему нужны кошки, потому что они похожи на обезьян, а из обезьян совсем легко сделать медведей. А из медведей он хочет сделать себе товарищей.

Вот точка зрения его тринадцатилетней сестры Ани: товарищей надо искать среди мальчишек! Как посмотреть!

Взрослые зрители после шестнадцати легко смотрят новеллу о матери с тремя детьми, понимают, что созревшая для любви Алла ждет не переэкзаменовки по семи предметам, а поцелуя и находится во власти томления: утоплюсь! — говорит она. Взрослые зрители (после сорока) понимают дедушку Аршака, чье сознание сформировано склерозом и временем его молодости. Он адепт печатного слова. Если написано, что кошки и другие животные покидают жилье перед землетрясением, то колья скоро кошки исчезли, следовательно, землетрясение не за горами. Если получилось что-то не то, он готов отвечать. Грустный и ироничный образ Зиновия Гердта.

Те, кому тринадцать, серьезно смотрят драматическую историю соперничества и дружбы Давида и Олега, влюбленных в самую красивую девочку на свете Анечку Хорошаеву, в то время как те, кому после шестнадцати и в особенности после сорока, смотрят ее уже снисходительно: ну, какие там у них драмы — так, баловство.

Фильм можно разделить на слои и изобразить графически. Например, так:

Кузя — Клякса.

Олег — Аня — Давид.

Школьный товарищ — Алла — аспирант.

Нюра — Таня — дирижер.

Дедушка Аршак — Анна Константиновна — старуха.

Как видите, пять слоев. Каждому — свое. Но значит ли это, что мы должны замкнуться в своем слое? Проведите мысленно по вертикали сквозь все это «геологическое» построение стрелу. Жирную, летящую. Можно другой образ: возьмите шампур!

Стрела-музыканты. Их играют взрослые, известные актеры: О. Анофриев, Р. Быков, Г. Вицин, З. Гердт, Н. Гринько, М. Козаков, А. Смирнов. Они решили посмотреть на все глазами Кузи и своими собственными глазами взрослых, не скрывающих желания поиграть (в том числе и другие роли в этом фильме). Игра и жизнь, поэзия и правда перемешиваются.

Вот жизнь. Олег, рыцарь фантазии, познавший обманчивое счастье несостоявшегося поцелуя. Изобретатель, талант, он в глазах Аниной мамы хулиган. Смешно. И грустно.

Олега играет Андрей Гусев, похожий на Олега Ефремова в детстве, во всяком случае, из Андрея Гусева легко сделать Олега Ефремова, потому что из Олега Ефремова уже совсем легко сделать... Нет, фильм заразителен, что ни говорите!

Анечка Хорошаева, самая красивая девочка на свете, тянется вверх. Прелестное дитя акселерации. Ее начавшуюся женственность не с чем сравнить, но можно сравнить ее юный практицизм. «Как демон коварна и зла». Наташа Тенищева играет превосходно.

Давидик — артистическая натура, скрипач с абсолютным слухом, поэт мужской дружбы, ради которой он готов отступить и от самой красивой девочки на свете. Цолак Вартазарян передает эту мальчишескую драму вдохновенно.

Это трио ведет фильм по дороге переживаний и игры. Изменяющаяся конфигурация экрана, как изменяющаяся конфигурация крыла у самолета, сообщает ему разную скорость и разный маневр. Главная цель — удерживать нас в рамках игры.

А вне игры жалуются на трудности и воспитывает своих чад мать троих детей, очень точно обрисованная в ее социальной сущности Галиной Польских, впервые, кажется, решительно пробующей «возрастную» роль; плачет в одиночестве школьный товарищ Аллы, решивший, что сердце девы можно завоевать, помогая ей сдать переэкзаменовку.

● ТЕРПКИЙ ВИНОГРАД

«АРМЕНФИЛЬМ»
ИМЕНИ АМО БЕКНАЗАРОВА

Сценарий Р. Овсепяна
Постановка Б. Оганесяна
Гл. оператор С. Израелян
Гл. художник Р. Бабаян
Композитор Р. Амирханян

Но вновь вмешивается игра, и происходит дуэль на шлангах между мальчишками, дедушка организуется панику под лозунгом борьбы с паникой, начинается погоня, неважно за кем, важно, что погоня, и звучит музыка Максима Дунаевского, подгоняя этот очередной странный фильм Ролана Быкова.

Но все кончается на свете, и взрослым не дано все-таки насладиться детством до конца.

Актеры надевают шапки, деловито прощаются друг с другом, чтобы ехать на другие съемки, на худсоветы, на репетиции, и на лицах у них, как говорил Бабель, осень. И по осеннему лесу уходит вдаль мальчик Кузя, унося наше детство и уводя собаку Кляксу, с которой он обещает ничего больше не делать. Разве что сам он станет собакой и пристроит себе и Кляксе крылья («Я только приделаю нам крылья»), и полетят они в жаркие страны, чтобы люди посмотрели и сказали: собаки летят, вот и осень...

ПРОЩАНИЕ С ДЕТСТВОМ

Татьяна КЕЙМАХ

Вымершими горбатыми улочками, дорогой через пустырь, крошечной железнодорожной станцией, на которую изо дня в день приходит мальчик встречать отца, предстает в первых же кадрах «Терпкого винограда» образ не то селения, не то городка, затерянного в глубине Армении и живущего 1943 годом.

Застывший и постоянно сумеречный пейзаж, разрываемый острым звуком незнакомого музыкального инструмента, вводит нас в напряженно-медлительную атмосферу действия, в состоянии маленького героя, все существо которого подчинено ожиданию. Сын ждет отца, на которого получена похоронка.

Тринадцать лет назад наше представление о войне в сознании ребенка и ребенке на войне перевернуло «Иваново детство».

Скромные, но убедительные ленты середины 60-х годов продолжили биографию военного поколения, запечатлев время в щемящем облике тыловых городов и судьбе многих сверстников Ивана, которых обошла его трагедия, но война все равно достала («Хлеб поровну», «Я родом из детства», «Лето 1943», «Я помню тебя, учитель»).

В новом измерении, в форме лирических исповедальных воспоминаний, наверное, автобиографических, но в которых многие могут узнать себя, возвратилась тема военного детства на экраны сейчас.

Спустя десятилетия после Победы авторы фильмов «И тогда я сказал — нет...», «Армаморный дом», «Мальчик с осликом» снова обратились к памяти о войне. Снова заговорили о мальчиках, чье возмужание, как и их собственное, пришлось на сороковые годы.

Только ли для того, чтобы ретроспективно напомнить, какими они были?

«Терпкий виноград» сделан по сценарию молодого драматурга Рубена Овсепяна, снят опытным оператором Сергеем Израеляном. Этот фильм — первая самостоятельная постановка Баграта Оганесяна, филолога по образованию, прошедшего режиссерскую стажировку на картинах А. Тарковского «Андрей Рублев» и «Солярис», — также посвящен детству военного поколения.

Война в «Терпком винограде» вынесена за скобки непосредственного сюжета. Она вошла в фильм в образе черных очередей за обедами для семей погибших, в исполненных трагической красоты портретах взрослых, в рассказах Вардана, вернувшегося с фронта инвалидом. Оцепенение сместившегося тылового быта, маленький заводик, на котором женщины ворочают тяжести, и Вардан, вяжущий по ночам носки, потому что другую работу он исполнить не может. На

этом материале, осмысленном сквозь отстоящие годы и лаконично обобщенном, авторы «Терпкого винограда» создают драматическую притчу о детстве.

Вагик дожидается отца (похоронка была ошибочной). Во время торжества в честь его приезда выяснится, почему Вагик воспитывается в доме своего дяди Вардана: у матери новая семья. А вскоре после отъезда отца придет настоящее извещение о его гибели. Тогда мальчик покинет дом.

На такого рода предельных ситуациях — на точках мучительного соприкосновения надежды и горя, обретения и утраты — последовательно строится нравственное содержание фильма. В столкновениях с жесткой, неоднозначной взрослой правдой складывается внутренний облик мальчика. С сопричастия всеобщему горю начинается его моральный опыт.

И, направляя своего героя в трудную и многообразную жизнь, авторы неустанно преподноят ему один из главных ее уроков — урок человечности.

Вардан прогнал мать Вагика из дома. Но отец не проронил в ее адрес ни слова упрека и настоял на том, чтобы она виделась с сыном. Женщины избили старика, который «помогал» их детям (и Вагику тоже) справиться с обедом. Но тетка Елизавет, узнав об этом, расплакалась.

Более того, в наставники герою дан именно этот странный и горький старик, опустившийся от голода и постоянных скитаний, разделяющий детские обеды. Он проходит с мальчиком через весь фильм, то поддерживая его, то ища у ребенка защиты от житейских невзгод. Однако уроком внутреннего противостояния обстоятельствам эта история не исчерпывается. Отношения мальчика и старика, которого с трагической простотой и всепониманием играет актер Вруйр Паноян, еще раз убедят нас в том, что жестокость одолима сочувствием и состраданием.

Но уроком гуманности не исчерпывается миссия старика. Этот книжник и просветитель, учи-

тель и романтический толкователь жизни, потерявший всех и вся, но сохранивший постоянную волю к добру, сообщает притче дополнительное измерение. Он выводит фильм на простор широких размышлений о вечном и быстротекущем, возвышенном и бренном. О смысле бытия и истинном назначении человека.

Блистательный финал обнажит этот скрытый пафос печального и строгого фильма.

Мальчик и старик идут по дороге. Внизу раскинулась лощина с виноградником и давящей старости соседа, который не убирает виноград, не веря, что и его сын погиб.

...И вдруг впервые распахнулось пространство фильма. Преобразился пейзаж. Наполнился мягким рассеянным светом. Прозрачным осенним теплом. Воздухом. Преобразилась жизнь.

К давящему подошел отец. Сын старого соседа с корзиной винограда. Вардан без костылей. Веселые, здоровые — и Вагик среди них, — они начали давить виноград. Старик и красивые молодые женщины — мать и тетка — улыбаются им.

На пригретой земле играет лохматый пес, довершая картину полного счастья, умиротворения и покоя.

Идеальный мир гармонии совершенно объединил то, чему реальной жизнью не дано было соединиться. С этой очистительной иллюзией, с этого прозрения, быть может, началось отрочество героя.

Обратившись к памяти и опыту детства, рассказав о том, как жизнь и удары войны ломали, но не сломили, не ожесточили ребенка, «Терпкий виноград» принес нам груз размышлений о подлинных неистребимых ценностях, с причастия к которым начинается человек.

Отчетливость такой художественной и этической направленности «Терпкого винограда» позволяет с интересом ожидать следующие работы его авторов.

И если сегодня в одно и то же время разные мастера настойчиво возвращаются к детству своего поколения, не есть ли в этом взрослом осознании прошлого, в прикосновении к вечным вопросам бытия потребность понять настоящее и узнать себя?..

Старик (Вруйр Паноян)
и мальчик (Араик Исаакян)



В ЧЕМ ЖЕ ПАРАДОКС?

Вольдемар СМИЛГА,
кандидат физико-математических наук

«Великий парадокс» — это название научно-популярного фильма. О чем он? Об открытии нейтрино! О расширяющейся вселенной! Об ускорителях и квазарах! О нейтронных звездах и реликтовом излучении! О «черных дырах»! О теории относительности и термоядерных реакциях внутри звезд!!!

Представим на секунду, что нам сейчас удалось увидеть нейтрино-частицу, а она в миллиарды раз более прозрачна, более ненаблюдаема, более неуловима, чем все привидения, лешие, домовые, созданные человеческой фантазией за тысячи лет. Нейтрино, которое не имеет массы, не имеет заряда, которое пронизывает Землю, не изменяя своей скорости. Нейтрино; для которого вся наша Земля в миллионы, в миллиарды раз меньше препятствие, чем отдельные молекулы в космосе для ракеты, летящей на Марс. И тем не менее нейтрино — вполне реальная и полноправная элементарная частица, которую... видели, а точнее, не ее, а реакции, вызванные нейтрино. О нейтрино можно говорить часами. Так же, как о квазарах, ускорителях, нейтронных звездах и т. д.

А фильм между тем идет 20 минут. Что же увидел зритель?

«Научно-популярные книги никого ничему научить не могут», — утверждал один из замечательных физиков прошлого века Майкл Фарадей. В этом парадоксе есть доля истины, но тот же Фарадей написал «Историю свечи» — классический образец научно-популярной литературы...

Итак, погас свет, и впереди у нас двадцать минут, за которые мы все-таки хотим что-то узнать, если так можно выразиться, интеллектуально отдохнуть. Мы хотим, чтобы весь пленительный ар-

сенал кинематографа спровоцировал работу нашего мозга, интерес к вещам, выходящим за пределы обычных, житейских.

Я думаю, что и профессионал-ученый и дилетант, когда они берут билет на научно-популярный фильм, идут в кинотеатр за одним и тем же. Научно-популярная лента, на мой взгляд, должна не объяснять, а увлекать. Поэтому я всегда готов простить неточности, почти неизбежное огрубление, если только фильм дает мне, зрителю, то, о чем говорилось чуть выше.

Конечно, мне трудно закрывать глаза на всякого рода огрехи, когда речь идет о физике, но я честно стараюсь не обращать на них внимания, тем более (и это не раз замечено) при единичном просмотре и профессионал-ученый пропустит больше половины «блох», которые он сразу заметит при чтении.

Но вернусь к фильму: в чем же парадокс, да еще великий? Неужели в том, что изучение звезд вселенной теснейшим образом связано с исследованием микроструктуры материи?

Но ведь никакого парадокса тут нет. Еще сто с лишним лет назад, когда с помощью спектрального анализа определили, какие химические элементы есть на Солнце и на других звездах, и когда открыли неизвестный в то время гелий, стало ясно: единственный путь для изучения структуры далеких звезд — анализ сигналов, которые они шлют нам. А сигналы эти определяются свойствами вещества на МИКРОУРОВНЕ. Правда, тогда умели понять только то, что творится с атомами, а сейчас мы можем забраться глубже — в атомные ядра.

Неудачен в фильме, на мой взгляд, образ демона Максвелла, который летает то ли со световой, то ли со сверхсветовой скоростью. Насколько мне известно, Максвелл имел в виду совсем иное. Он иллюстрировал этим образом идею кинетической теории газов. Его демон обладал способностью мгновенно определять скорость молекул газа, мгновенно хватать и складывать в «ящик» те, что побыстрее или помедленней. Этот

Советский ученый Александр Фридман,
один из первых исследователей
в области космологии

пример остроумной популяризации более ста лет бродит по страницам учебников, научно-популярных и фантастических книг.

В фильме же демон лихо летает сквозь «черные дыры», и это показалось мне странным.

Но что мне очень понравилось, так это «нейтронные звезды». Что-то такое круглое, желто-золотое переливается на экране, и веришь, что там идет, бурлит ядерная реакция. Ведь вот как неожиданна психология восприятия! С давних пор как классический пример пошлости помню фразу из какого-то фантастического опуса: «В реакторе раздавался хлопок и шорох распадающейся материи». А смотрю на красивую мультипликацию на экране — и возникает образ ядерной реакции. Вообще в фильме много и хорошо, на мой взгляд, авторы пользуются образными средствами. Красивы виды современных гигантских ускорителей, летают по экрану буквы, возникают и исчезают фотографии физиков, меняются планы, схемы опытов сменяет мультипликация — и все это смотришь с удовольствием.

Веришь, что авторы относятся к науке с уважением. Но в фильме, в любом, должен быть герой. В научно-популярном герой этот — мысль. Обилие героев, их калейдоскоп снижают достоинство «Великого парадокса» — фильма, который, несмотря на очевидную неточность названия, и поучителен и интересен.

ПОЛТОРА ЧАСА УДОВОЛЬСТВИЯ

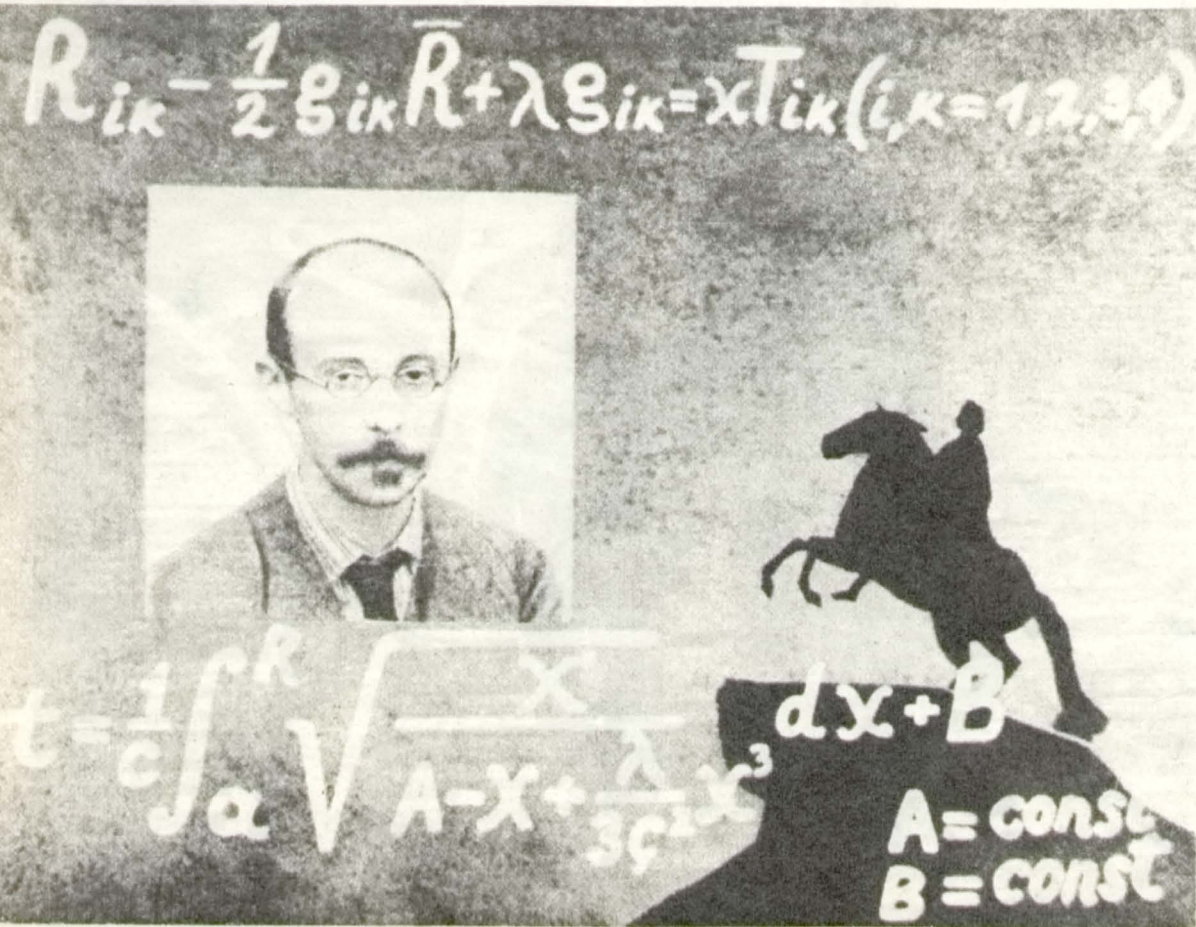
Ян БЕРЕЗНИЦКИЙ

Смотреть картину «Как украсть миллион» — одно удовольствие. Удовольствие и писать о ней — сами собой ложатся на бумагу красивые, звучные слова: легко, изящно, забавно. Рецензии на подобные фильмы принято было когда-то заканчивать пожеланием: побольше бы таких картин.

Единственный упрек, какой можно предъявить картине, как раз в том и состоит, что кем-то и когда-то — задолго до нее — было произнесено: побольше бы таких. Произнесшие это — они были отнюдь не рецензентами — имели в виду не столько повторение удовольствия, полученного от фильма-предшественника; сколько повторение коммерческого успеха, коим, как выяснилось, могут пользоваться подобные фильмы. Именно подобные, то есть похожие, повторяющие сюжетную схему фильма-предшественника: грандиозное ограбление по хитроумно разработанному плану, совершаемое либо обаятельными жуликами, либо столь же обаятельными жуликами поневоле (как в рецензируемом фильме). Предметом уголовно наказуемых поползновений милых жуликов служит какой-либо бесценный музейный экспонат, а действие изобилует массой подробностей, отнюдь не лишаящих повествование напряженности. Родоначальниками этого своеобразного жанра считаются фильмы французского режиссера Жюль Дассена «Рифифи» и «Топкапи».

Фильм «Как украсть миллион» поставлен американским режиссером Уильямом Уайлером с участием английских, американских, французских актеров. Во вторичности сюжетной схемы и национальной разноликости не было бы большого греха, останься лента Уайлера лентой Уайлера. То есть привнеси режиссер в сюжетную схему что-либо свое, личное. Беда ленты не столько в ее разноликости, сколько в безликости.

Не будем ханжами: дело вовсе не в том, что крупный художник, создатель таких значительных социальных драм, как «Лисички», «Лучшие годы нашей жизни», «Освобождение Лорда Байрона Джонса», обратился к развлекательному жанру. К развлекательному жанру принадлежала и одна из самых известных картин Уайлера, «Римские



● КАК УКРАСТЬ МИЛЛИОН

По произведению Джорджа Брэдшоу
«20-Я ВЕК ФОКС», США

Сценарий Г. Карница
Режиссер У. Уайлер
Оператор Ч. Ланг
Художник А. Траурнер
Композитор Д. Уильямс



Николь (Одри Хепбёрн)
и Саймон (Питер О'Тул)

каникулы», снятая в начале пятидесятых годов. Наши зрители хорошо помнят эту великолепную ленту.

Дело, однако, не просто в воспоминании о полутора часах удовольствия — такое забывается быстро, — но в том неуловимом и трудно определяемом свойстве, какое именуется атмосферой. В атмосфере «Римских каникул» была какая-то тончайшая лирическая грусть — она-то и придавала благородство банальному в общем-то сюжету об «анти-Золушке». Был там Рим, пусть не совсем такой, каким он предстал перед нами в те же годы в фильмах итальянских неореалистов, но все же это был, несомненно, Вечный город, увиденный и показанный со стороны, по-туристски, но с любовью. И была там, конечно, совсем еще молоденькая Одри Хепбёрн и томительное предощущение счастья в ее шальном, удивленно-лучистом взгляде...

В комедии «Как украсть миллион», которую Уайлер снял спустя десять с лишним лет после комедии «Римские каникулы», тоже есть лиризм, тоже есть Одри Хепбёрн, а вместо Рима — Париж. Париж, однако, мог бы здесь быть и Римом, и Стамбулом, и Брюсселем — у него только одна, чисто служебная функция: место действия. И Одри Хепбёрн вполне могла быть заменена любой другой красивой и сравнительно молодой актрисой — функция у нее тоже чисто служебная: лирическая героиня. Чисто служебная функция и у превосходного разнопланового актера Питера О'Тула — здесь он попросту никак о й, ибо сыграть ему досталось мужественность «вообще» и лиризм «вообще». Порой он даже до удивления похож на молодого Грегори Пека, так же, как, впрочем, до удивления схожи перипетии лирических взаимоотношений героев «Римских каникул» с перипетиями лирических взаимоотношений героев рецензируемого фильма (если не считать финала — там он неожиданно печален, здесь — вполне ожидаемый хеппи-энд).

Авторы фильма попытались даже довольно мило пошутить над этой похожестью. «Давайте я покажу вам настоящий Париж, — обращается к

Николь (Одри Хепбёрн) принятый ею за грабителя детектив Саймон (Питер О'Тул), подобно тому, как в «Римских каникулах» принятый героинею Одри Хепбёрн за торговца журналист предлагал показать ей «настоящий Рим». Но если в «Римских каникулах» прогулка по настоящему Риму составляла большую и лучшую часть картины, и именно ею, этой прогулкой, были обусловлены изменения, происходившие в героях, то здесь прогулка по «настоящему Парижу» была бы бессмысленной, и авторы это отлично понимают. В героях нечему меняться — характеров нет, а то, что именуется обычно «сквозным действием», определено не характерами, а ситуацией: чтобы спасти от разоблачения отца, занимающегося подделкой произведений искусства, Николь задумала выкрасть из музея статуэтку Венеры, изваянную отнюдь не Челлини, как полагают все, а ее, Николь, дедушкой. Прогулка же по «настоящему Парижу» этой ситуацией никак не могла быть оправдана, не говоря уж о том, что настоящий, подлинный Париж мигом разоблачил бы неподлинность всего, что происходит в картине (хоть она, эта неподлинность, охотно принимается нами как условие игры). Поэтому Николь отклоняет предложение Саймона, напомнив ему, что она парижанка (это обстоятельство, кстати, было тому отлично известно).

Что же касается подсобной, лирической ситуации, то если в «Римских каникулах» без нее не было бы картины, здесь ее могло бы и не быть, и даже, пожалуй, лучше, если бы не было, поскольку и она здесь не более чем функциональна. Но если с функциональностью тех или иных элементов сюжетной схемы примириться можно, особенно когда условность схемы (как в «Римских каникулах») облагорожена атмосферой лиризма, то лиризм, становясь функцией, отрицает сам себя.

К счастью, маститый режиссер чувствует, видимо, ущербность этого сведенного к сюжетной функции «лиризма» и не очень-то на нем настаивает. Во всем же остальном превосходный кондиционированный воздух этой первоклассно отштампованной картины вполне может сойти за атмосферу и ничуть не помешать рассчитанному на два часа пять минут удовольствию.

две страницы

после сеанса

СМЕЯТЬСЯ, ПРАВО, ГРЕШНО

Ваня Федотов, молодой милиционер из Сибири, впервые приехавший в Москву, очень рад встрече со столицей. До того рад, что целый день никак не может переодеть чужие брюки, в которые можно втиснуть еще одного такого, как он, и сияет от счастья, когда его до полусмерти стискивают в переполненном автобусе. Будучи по профессии стражем порядка, он тем не менее не может никому ничего о себе толком объяснить и попадает в разные нелепые положения. Авторы фильма «Три дня в Москве» (сценарий А. Иванова, режиссер А. Коренев, студия «Мосфильм», по заказу Центрального телевидения), вероятно, считали, что такой вот наивный, добрый и обаятельный герой вполне подходит для комедии: вокруг него может возникнуть веселая комедийная кутерьма, и смотреть будет смешно и интересно. Что касается обаяния и доброты, — тут все в порядке, но наивность оборачивается очевидной глупостью.

Ваня и сам временами чувствует свою интеллектуальную недостаточность, недаром в песне, которую он исполняет, есть слова: «Хочется, хочется малость поумнеть». Но такое озарение снисходит на него лишь единожды, а вообще-то он даже способен обозвать любимую девушку «бестолковщиной» за то, что она не умеет воспроизвести губами звук милиционерского свистка. (Потом, чтобы подсластить грубость, он положит ей в чашку чая пятнадцать ложек сахара.)

Чтобы изъясн героя был не очень заметен, авторы фильма окружили своего Ваню очень похожими на него персонажами. Герман, сосед Вани по гостиничному номеру, прибыл в столицу с безнравственной целью — жениться на москвичке с хорошей жилплощадью и влиятельными родителями. Однако ведет он себя крайне неумно — признается в любви двум девушкам подряд в одном и том же кафе на глазах у официанток, которые его, естественно, разоблачают. После чего едет к третьей — там его разоблачает честный Ваня. После чего он раскисает, потом бежит по Москве за Ваней и за своей бывшей невестой и дразнится: «Тили-тили-тесто...» Ясно, что до брака, даже фиктивного, он попросту умственно не дорос.

Есть еще бабушка, с которой Ваню столкнула судьба на столичной улице. Она намертво вцепляется в него и требует помочь ей устроиться в дом престарелых, но затем выясняется, что все это ей вовсе не нужно и она просто поссорила с... подружкой.

В финале появляется космонавт, который отвечает на вопрос о перигее и апогее орбиты своего космического корабля и, произнося афоризм: «Коли любви, надо верить», — устраивает Ване счастье в личной жизни. Это очень кстати, поскольку успехов в работе в данном случае ожидать трудно.

Нет, честное слово, нехорошо смеяться над такими людьми, и зря телевизионный фильм «Три дня в Москве» назван комедией. Грешно над ними смеяться.

Жалко Ваню, бегающего по Москве в чужих штанах. Жалко Германа: с его ли умником брататься за такие дела? И Олю, Ванину возлюбленную, жалко: добрый, конечно, у нее будет муж, но до чего недалекий! И даже космонавта: совершил человек подвиг, а его за это заставили банальности публично произносить. И бабушку: чахнет, видать, старушка на пенсии от безделья, вот и придумывает хлопоты хорошим людям.

И актеров жалко — неплохие, в сущности, актеры. А уж зрители... но тут горло автора сжимает рыдания, и он умолкает.

Юлий Смелков

крупным планом

НЕ ТАК ДАВНО ЕФРЕМОВ НАЧАЛ ВЕСТИ «КИНО-ПАНОРАМУ» ПО ТЕЛЕВИДЕНИЮ. ОН ПРЕДСТАЛ ПЕРЕД НАМИ В СТРОГОМ КОСТЮМЕ, В БЕЛОЙ РУБАШКЕ, С ЛИЦОМ НЕВОЗМУТИМЫМ И СЕРЬЕЗНЫМ —

— он говорил неторопливо, сдержанно, без лишних слов. Он играл — и прекрасно! — нашего собеседника Олега Николаевича Ефремова, известного артиста и режиссера, не придающего своей популярности слишком большого значения. Его тон был дружественным, достойным, без всякого кокетства с аудиторией, без тени фамильярности. Миллионы зрителей во всех уголках нашей страны слушали его. Многие думали, вероятно: «Так вот он какой в жизни-то, Олег Николаевич Ефремов!»

Должен их огорчить: они ошибаются. В жизни Олег Николаевич Ефремов выглядит не так, иначе. То есть, конечно, он бывает и таким, когда хочет, когда считает нужным, когда такое вот амплуа человека элегантно, спокойного, умного и рассудительного по каким-то причинам оказывается ему к стати или же просто по настроению. Ему легко бывать таким, хотя бы уже потому, что Олег Николаевич Ефремов — один из самых интересных людей в артистическом мире. Но только вот легким, незабываемым, ясным он выглядит редко. В жизни он чаще всего сумрачен. В жизни он кажется не элегантным, а скорее, как бы это сказать... незаметным, что ли. Критик Наталья Крымова, которая знает Олега Ефремова ближе и лучше, чем я, пишет: «Ефремов очень прост в жизни, даже простоват. Скорее нескладен, чем изящен. Немного словен, угловат и неэффектен. Иногда — скучен, как бывает скучным для других человек, занятый своим и не расположенный делиться этим с кем попало».

Крымова объясняет, почему он такой. Он — фанатик. Он живет искусством с утра и до вечера. Я добавил бы от себя, что он, мне кажется, постоянно угнетен мыслью о том, какое это тяжкое, превышающее подчас все человеческие силы, какое это мучительное занятие — искусство. Мне знакомы артисты иного, совсем иного склада. Глядя на них, никогда не подумаешь, что это так уж трудно: сниматься в кино, играть в театре, появляться на телевизионном экране. Их видимая легкость, их беспечное моцартианство очень привлекательны.

Олег Ефремов обыкновенно бывает сумрачен и суров еще и потому, что он никогда — с самого начала своей жизни в искусстве — не отвечает только за себя. Он ведет — и выводит — за собой целый коллектив. Его творческая биография настоящего началась с создания московского театра «Современник». Только люди, прослужившие искусству долгие годы, до конца понимают, что это такое — открыть новый театр в Москве.

Нужно обладать одновременно и великим даром организатора, и режиссерским талантом, и железной волей, и дипломатическими способностями, умением увлечь за собой труппу и, самое главное, знать, какое именно новое слово ты намерен сказать публике.

«Современник» начинался скромно, по внешности совсем непритязательно. Ничего очень уж броского, ничего очень уж неожиданного, решительно никаких новшеств, обещающих на эффект. Скромная обстановка, скромные, маловыразительные декорации, обыденные, как в самой жизни, мизансцены. Первым спектаклем этого театра шла пьеса Виктора Розова «Вечно живые». Потом по ее мотивам сделан был замечательный фильм М. Калатозова «Летят журавли». Насколько же эффектнее стала на экране та же самая история, красиво и экспрессивно снятая оператором С. Урусев-

СТРОГАЯ ПРОЗА ОЛЕГА ЕФРЕМОВА

Константин Рудницкий

ским! Но вот ведь что интересно: обычно фильм, который проходит с таким триумфальным успехом, как «Летят журавли», вытесняет со сцены пьесу, послужившую ему основой. Фильм смотрят миллионы, спектакль — тысячи. Кино в таких случаях мгновенно отбирает у театра аудиторию, и люди, увидевшие кинокартину, обычно уже не хотят смотреть ту же самую вещь на сцене. А «Вечно живые» со сцены не сошли. Более того, Олег Ефремов через несколько лет сделал новую редакцию спектакля, и зрительный зал «Современника» вновь был полон до отказа. Почему?

Ответив на этот вопрос, мы приблизимся к пониманию искусства «Современника» в целом и искусства Олега Ефремова в частности. С необыкновенной остротой и нервностью в скромных очертаниях «Вечно живых» звучала тема нравственной красоты современного молодого человека. Говоря о современности и только о современности (классику этот театр очень долго вообще не ставил), «Современник» обнаружил жестокую, бескомпромиссную требовательность именно в сфере этической. Другие человеческие достоинства, допустим, сила духа, целеустремленность, мужество, конечно, тоже принимались в расчет, но только при одном главном и решающем условии. А именно, нужна была честность, способность думать о других больше, чем о себе, общее ставить выше своего, личного, быть самоотверженным безо всякой позы, главный смысл существования всегда видеть в служении людям — вполне конкретном, реальном, практическом. В первой сценической редакции «Вечно живых» Олег Ефремов играл Бориса. В роли Бориса была одна фраза, которая стала как бы девизом спектакля и самого театра: «Если я честный — я должен...» Фраза обрывалась многоточием. Тем не менее она успевала связать воедино два понятия — честность и долг. Эти понятия и дальше накрепко связывались в лучших, программных спектаклях «Современника» и в лучших ролях Олега Ефремова, например, в роли Лямина в пьесе А. Володина «Назначение», в роли Бороздина во второй постановке «Вечно живых», хотя, казалось бы, мало общего между этими людьми: Лямин — человек молодой, Бороздин — зрелый, Лямин — лиричен и светло наивен, легкий, душа параспащку, Бороздин — хмур, тяжел, пасмурен.

Манера игры Олега Ефремова на первый взгляд чрезвычайно проста, и кажется, что он вообще «ничего не играет», а просто в любых сценических или экранных «предлагаемых обстоятельствах» остается самим собой. Одно время думали даже и писали, что Ефремов — «типажный артист». Такое мнение получало как будто поддержку и в заметной неприязни Олега Ефремова к чисто внешним приемам актерского преображения. Он неохотно прибегает к гриму, только в редчайших случаях — в роли Бороздина, например, — приклеивает себе бороду или усы. Он предпочитает являться перед зрителями с собственным, ничем и никак не измененным лицом. Тот же высокий лоб. Тот же узкий, сильный, волевой подбородок. Та же глубокая, резкая вертикальная складка между бровей. Однако преображение всякий раз происходит, и явственно, сильно! Вспомните Олега Ефремова в фильмах «Живые и мертвые», «Испытательный срок», «Бег», «Гори, гори, моя звезда», «Три тополя на Плющихе», «Мама вышла замуж», «Здравствуй и прощай», — он везде тот же самый, его сразу узнаешь, и в то же время везде совершенно иной, с ним всякий раз знакомишься заново.

Танкист Иванов в «Живых и мертвых» сыгран резко и яростно. Он приносит с собой в кадр непомерную усталость войны — и тут же энергию, способную эту усталость превозмочь. В нем клокочет напряжение проигранного боя, в нем сконденсирована вся горечь трагического отступления 1941 года, но в нем же и сила, которая может эту горечь преодолеть, победить, более того, из горечи поражения извлечь волю к победе. В фильме Иванов — фигура в каком-то смысле символическая. Мимо него катятся отступающие, а он человек, который уже остановился. Вокруг него — хаос, внутри него — твердый порядок. Он измучен, но у него уже достает силы улыбнуться. Он честен, а потому он должен... Но кроме того, сверх того — и это уж чисто ефремовское, почти всегда искусству Ефремова сопутствующее, — у него достает воли свершить, что ему предназначено.

По-разному вступаю в каждую новую роль и с совершенной естественностью и простотой, без сколько-нибудь заметного усилия обрисовывая чрезвычайно достоверно и убедительно разных людей, то мягких, то резких, то медлительных, то стремительных, то красивых, а то и смешных, Ефремов их всех наделяет собственным волевым напором. Вот, например, деревенский милиционер Буров в фильме «Здравствуй и прощай»: фигура скромная, по сюжету ввергнутая в коллизии потешную, почти унизибельную. Буров полюбил мужнюю жену, мать нескольких детей, и все село видит, как он теряет свой милицкий авторитет, препираясь с законным супругом, пьянчужкой и хвастуном, являющимся именно к нему, Бурову, представителю закона, «качать права» и требовать защиты распавшейся семьи. Дурацкое положение у Бурова, что говорить... Глуповато он выглядит, когда внушает своей возлюбленной: придется, мол, подождать, пока жизнь подскажет... Но Ефремов и в этом комическом случае дает нам почувствовать силу характера, душевную красоту — достоинства, которые в конечном счете все же приносят счастье незадачливому Бурову.

Такие окрашенные юмором коллизии Ефремов умеет превращать в выгоды для себя. Чем несуразнее выглядит его герой на первый взгляд, тем интереснее артисту показать и утвердить в нашем сознании его внутреннюю силу, цельность, прочность. В фильме «Мама вышла замуж» Ефремов сначала предстает перед нами в самом, что называется, непрезентабельном виде. Нелесный, какой-то весь измятый пиджак. Мешковатые, век не глаженные брюки. Разношерстные туфли спадают с ног. Лицо разморозное, довольное и неумное. А это ведь, так сказать, герой-любовник! Это ведь как раз и есть тот самый человек, за которого мама собирается замуж. И мы смотрим на него вместе с тонким, нервным, впечатлительным подростком, которому предназначено судьбой стать его папышкой! Мы понимаем, что главная задача, от которой зависит и счастье героя и счастье героини, — завоевать доверие мальчика, понравиться ему. Однако вся сила игры Олега Ефремова состоит в том, что он не старается понравиться. Вся воля актера, сливаясь с волей персонажа, направлена к одной цели: не изменять себе и не изменять себя, не применяться к обстоятельствам. Напротив, их себе подчинить, оставаясь самим собой, не роняя свое достоинство. Не просто: «Полюбите нас чернышками», а острее: «Извольте взглянуть в меня, какой уж есть!»

Тут да и в других своих ролях Ефремов на экране улыбается ред-

ко. Сдержанная, скрытая или вопрошательная полуулыбка, какое-то предвесье возможной улыбки — вот обыкновенный предел его актерской щедрости. Он нравится тем, что не старается нравиться. Если хотите, это его принцип, его позиция. Олегу Ефремову прекрасно известно, сколь многого можно добиться улыбкой широкой, подкупающей, открытой. Однако такие вот легкие и прямые пути к успеху не для него. Вся его суровая кинопроза, независимо от жанра — будь то комедия, драма или же трагедия, — устремлена к одной главной цели — к правде. Подкупающие улыбки ему не нужны, он никого подкупать не намерен. Зато если уж улыбка прикоснулась к его лицу, зрители невольно улыбаются вместе с ним.

Такое предчувствие улыбки теплится на лице Ефремова в фильме «Три тополя на Плющихе», когда он, таксист, везет по Москве сквозь ливень деревенскую красавицу Юру, которую играет Т. Дороница. Нет, он не улыбается, но женщина эта нравится ему, и он угадывает в ней ответный интерес, в простодушной прямоте ее разговора слышит всем своим существом возможность настоящей любви. Только возможность. Она не сбылась, любовь не случилась, и мы об этом жалеем вместе с ефремовским таксистом. Ибо нам-то это предчувствие улыбки много обещало, Ефремов успел и сумел показать нам человека, способного любить красиво и щедро.

Суровый стиль игры актера обретает особенную резкость и силу, когда его герои действуют в суровые военные времена. Роль художника в фильме «Гори, гори, моя звезда» наиболее выразительно показывает некоторые особенности мастерства Олега Ефремова. Как мы помним, ни одного слова художник не произносит. Тем больше у нас возможностей оценить красноречивость глаз Олега Ефремова. Взгляд художника впивается в Искрему — О. Табакова. В глазах его — волнение: поймет ли этот человек его живопись, оценит ли его вдохновенные фрески? Но в тех же глазах и едва уловимое, уже заготовленное презрение — на случай, ежели не поймет. Главное же — в них светится такая наивная и несокрушимая убежденность в единственности, истинности собственного искусства, которая бывает присуща только людям, ничего не придумывающим, не «изобретающим», а просто покорным собственному таланту, властно направляющему их вперед и вперед по неизведанным путям, навстречу почти непосильным свершениям.

Думаю, что эта безмолвная роль в какой-то мере была для Ефремова автобиографична, ибо, подобно своему герою, Ефремов — режиссер и артист, как правило, тоже принимает на себя задачи непомерной трудности. Есть несомненная логика в том, что он, последовательный и упрямый защитник правды в искусстве, принял на себя величайшую ответственность: после того как «Современник» крепко встал на ноги, согласился возглавить Московский Художественный театр. Недавно один карикатурист изобразил Олега Ефремова крепко ухватившимся за штурвал. На груди, на тельняшке моряка — прославленная чайка МХАТа. Мускулы напряжены, скулы упрямо сжаты. Осуществится ли поворот, которого все так давно ждуть?.. Очень хочется верить, что ему и это удастся. А в то же время хотелось бы надеяться, что главный режиссер Московского Художественного театра еще не однажды появится и на экране в новых ролях, во всей красоте своей простоты

ЗНАКОМЬТЕСЬ:

СЕРЕЖА КРУШЕНИКОВ

Мало кто из актеров удостоивается такой чести — дважды в течение года появиться на обложке «Советского экрана» (вначале на четвертой, а теперь на первой), а вот бывшему Дениске из «Денискиных рассказов», ныне Джорджу из «Дорогой мальчик», ученику 6-го класса 318-й школы Ленинграда Сереже Крушеникову это, как видите, удалось.

Начало Серениного актерского пути относится к весне 73-го года. Тогда мы безуспешно разыскивали героя нашего будущего фильма «Где это видано, где это слышано...» по рассказу Виктора Драгунского. Казалось, я знал уже всех первоклашек Ленинграда, незнакомые дети из автобуса кричали мне: «Дядя Валя, нашего Косюку снимать будете?» К тому времени мы нашли всех маленьких исполнителей, не было только главного героя — Дениски...

И, как это часто бывает в кино, когда все срони уже вышли, в тысячный раз перерывая студийную картотеку, мы наткнулись на фотографию какого-то мальчугана... Сведений на актерской карточке было немного: цвет волос — рыжий, цвет глаз — голубой, снимался в массовке, в графе «особые способности» — прочерк. Но я почему-то сразу решил, что герой у нас есть. Так оно и оказалось. И теперь мне даже кажется, что Сережа Крушеников — самый «настоящий» из всех Денисок на свете. Он по-настоящему весел. Но, кроме удивительной возможности искренне, «без актерства» рассмеяться в любую минуту, у Сережи есть качество, которое выгодно отличало его от всех претендентов. Он доверчив и добр, его легкая готовность «все» понять, «все» исполнить, «все» сыграть так обезоруживающе сердечно, что уже на пробах Сережа стал любимцем группы.

Однако на худсовете Сережу единогласно «зарубили». Были высказаны разные опасения, а напоследок был задан вопрос, который потом, когда все кончилось хорошо и фильм вышел на экран, был повторен разными людьми: «Зачем вы сделали ему такое количество веснушек? Половины хватило бы за глаза!»

Но веснушки были собственными. Хочу рассказать лишь об одном съемочном дне, успехом которого я целиком обязан Сереже. В тот раз самого Дениску мы не снимали, а снимали массовку, начальные классы, человек триста (летом детей в город пришлось из пионерских лагерей доставлять).

Сцена предстояла трудная. Надо было снять смеющийся зрительный зал, причем смех должен был доходить до хохота, со слезами, с падением со стула... Дело в том, что в это время на сцене два друга — Дениска и Мишка (это второй герой фильма) — выступают с куплетами на школьную тему. И поют они очень смешно. Некоторые, наверное, помнят, как было дело... Однако пение отсняли раньше, а теперь надо было снять реакцию зрителей.

В зале как минимум тридцать пять градусов жары, портьеры по просьбе оператора закрыты, чтобы в объектив не попадал дневной свет. Массовке, естественно, не до смеха. Зал стонет от жары, и ни о какой съемке не может быть и речи.

Сережа и Алеша Сироткин (Миша) носят где-то в дальнем конце, не обращая внимания на жару. Я зову их, чтобы утихомирить, но...

— Давайте мы с Мишкой сыграем им нашу сцену, — говорит Сережа. Двенадцать раз пропели ребята свои куплеты, двенадцать раз понатыкался со смеху умиравший только что от жары зал, причем смеялся с нужным «нарастанием». Были сняты и крупные, и средние, и общие планы, а взможний Дениска все кричал со сцены: «Папа у Васи силен в математике...»

Когда работа над фильмом была окончена, меня одолели новые заботы, и перипетии нашего с Сережей дебюта ушли на второй план. Но однажды в коридоре «Мосфильма» я встретил мальчика с длинными рыжими волосами, в настоящем джинсовом костюме. Это был Сережа.

Ему предстояли съемки в фильме Александра Стефановича «Дорогой мальчик».

Сноро фильм выйдет на экраны, и я надеюсь, что новая работа принесет Сереже успех. Думаю, он будет много сниматься. Этому ничто не мешает. Даже обилие веснушек.

Валентин Горлов,
режиссер

Фото И. Александрова

Многосерийный фильм возник и утвердился на телеэкране прежде всего как фильм детективный. Видимо, в этом была своя логика и неизбежность. Инерцию зрительского восприятия, привыкшего к рамкам, выработанным кино, легче всего было взорвать там, где ее сопротивление слабее всего. Закрученная интрига, ясность характеристик героев, четкое разделение их на «своих» и «чужих» — все это каждый раз приковывало к телеэкрану многомиллионную аудиторию, вырабатывало (либо же будило дремавшую прежде) привычку к длительному, многодневному общению с героями и тем самым прокладывало дорогу формам более сложным, глубоким. Так что будем благодарны «низкому» в искусствоведческой иерархии жанру детектива за его высокую миссию — следом за ним на телеэкран пришел роман, литературная классика.

Собственно говоря, романная форма кинематографу не в новинку — сколько уже было экранизаций и «Войны и мира» и «Преступления и наказания»! Но как тесно порою бывало героям на киноэкране! Как часто жесткие рамки сеанса требовали отсечения целых сюжетных линий, причем не только второстепенных. А иногда даже несколько разных, не похожих друг на друга персонажей для компактности объединялись. Скажем, в одной французской киноверсии «Преступления и наказания» слились в одно лицо Свидригайлов и Лужин. Короче, роману нужна была многосерийная форма, предложенная ТВ.

Можно напомнить, к примеру, как сожалел на страницах «Советского экрана» режиссер Лев Кулиджанов («СЭ» № 8—1973 г.) о том, что не сделал вместо двухсерийной киноэкранизации «Преступления и наказания» телевизионную, серий примерно на шесть. Тогда не пришлось бы так «обстругивать» книгу.

Сейчас телевидение как бы берется наглядно продемонстрировать кинематографу свои преимущества, повторяя в многосерийных вариантах те самые экранизации, которые уже делались в кино. Если в свое время три серии «Хождения по мукам» Г. Рошаля казались суперметражным колоссом, то теперь тот же роман В. Ордынский снимает для телевидения в тринадцати сериях, Е. Карелов делает шесть серий «Двух капитанов» по В. Каверину (в свое время В. Венгерова, обращавшемуся к той же книге, пришлось удовлетворяться односерийным метражом), М. Швейцер собирает снимать пять серий «Мертвых душ» Н. Гоголя, В. Венгерова ставит тринадцатисерийную экранизацию «Стрговых» Г. Маркова. В замыслах телевидения также семь серий «Молодой гвардии» (режиссер Н. Мащенко), тринадцать серий «Тихого Дона» (режиссер С. Бондарчук). Кстати, обратим внимание на то, что с особым интересом телевидение относится к книгам, так сказать, серийным, к романам и повестям, объединенным преемственностью главных героев. Если прежде, обращаясь к литературе такого рода, кино чаще всего вырывало одно произведение из цикла или же переносило на экран всю книгу, но в разное время, разными режиссерами, с разными актерами, то телевидение благодаря многосерийности способно охватить их сразу, целиком. Кинолитературных серий в плане Центрального телевидения немало: «Волны Черного моря» — экранизация произведений В. Катаева «Белеет парус одинокий», «Хуторок в степи», «За власть Советов» — 7 серий (в кино было три фильма, сделанных в разное время разными режиссерами); 10-серийная экранизация трилогии К. Федина «Первые радости», «Необыкновенное лето» и «Костер» (в кино были односерийные экранизации двух первых книг); диалогия «Двенадцать стульев» — «Золотой теленок», 12 серий (в кино было два двухсерийных фильма) и т. д.

Но многосерийность — это не только суммарный временной объем, способный вместить книгу любой длины, это еще и особая внутренняя структура, с одной стороны, отвечающая особенностям зрительского восприятия, а с другой — способная работать на выявление главной мысли произведения. Временной разрыв между сериями не нейтрален — это не просто приглашение к продолжению: «что же будет дальше?» (хотя порой режиссеры только этим и ограничиваются), это еще и выявление неких внутренних структурных закономерностей, помогающих осмыслить суть, идею произведения. Пожалуй, наиболее удачным примером продуманного деления на серии в нашем телевизионном кино является «Как закалялась сталь» Н. Мащенко.

Каждая из шести серий картины (с небольшими видоизменениями) строится в основном по единой сюжетной схеме: от смерти к возвращению в строй живых и затем снова к гибели, за которой должна последовать новая жизнь. Первая серия начинается с пыток и гибели в петлюровском застенке — это сон Павла Корчагина, в котором уже заявлен весь его характер и его будущая судьба; вторая — с воскресения после безнадежно тяжелого ранения; третья (здесь авторам пришлось пойти на несколько искусственную драматизацию) — со стычки с бандитом в вагоне, четвертая — с известия о смерти Корчагина от тифа и т. д. То есть композиция каждой из серий утверждает ту же самую мысль, к которой ведет все повествование в целом, — мысль о бессмертии Корчагина, до конца отдавшего себя служению великой идее. Сколько бы жизней ни отпустила ему судьба, каждую из них он готов отдать революции.

Скажем прямо, многосерийные телеэкранизации пока что строятся чаще всего по самому простому — событийно-повествова-



«ОТМЕННО ДЛИННЫЙ, ДЛИННЫЙ ФИЛЬМ»

Александр ЛИПКОВ

тельному принципу, они еще только на подступах к тем многообразным структурам серийного построения, который предлагает литература. Обратимся к примерам.

«Человеческая комедия» Бальзака — прекрасный образец «многосерийной литературы», где сюжетные коллизии, людские судьбы, сама множественность и повторяемость героев образуют сложное полифоническое единство. «Повести Белкина» Пушкина — тоже особый род «многосерийной литературы», цикл, объединенный личностью рассказчика, мелкопоместного дворянина, простодушного, бесхитрого человека, выучившегося грамоте у сельского дьячка и от него же приохотившегося к «забавкам по части российской словесности». Ни кино, осуществившее постановки «Выстрела», «Метели» и «Станционного смотрителя», ни телевидение, порадовавшее талантливой экранизацией — «Станционным смотрителем» С. Соловьева, ни разу не пытались прочесть «Повести Белкина» как единое целое. Вычленение же отдельных повестей из цикла неминуемо влечет за собой их переакцентировку. Поэтому и в фильме С. Соловьева повествователь, от имени которого идет рассказ, заметно отличен от Белкина, он скорее ближе к самому Пушкину, не зря за кадром как эмоциональный авторский комментарий так часто звучат романсы, написанные для этой картины на пушкинские слова.

«Записки охотника» Тургенева — также пример «многосерийной» новеллы, и, быть может, когда-нибудь телевидение возьмется прочесть эту книгу как цикл. Пока же в двухсерийной картине В. Турова «Жизнь и смерть дворянина Чертопханова» оно пошло по пути, традиционному для кинематографа. С двумя рассказами о Чертопханове сценарист сюжетно соединил новеллу «Певцы», приведя своего героя в кабак, где соревнуются в пении тургеневские мужики. Путь, которым шел Туров, правомерен, поскольку он строил фильм из материала литературно однородного. Путь этот оказался и плодотворен: «Жизнь и смерть дворянина Чертопханова» — одна из удач телевизионной экранизации классики. И все-таки собственно телевизионного подхода к литературе, использующего возможности серийности, здесь нет.

Что имеется в виду под термином «литературно однородный материал»? В творчестве многих писателей есть периоды, в пределах которых допустим достаточно свободный перенос мотивов и персонажей из одного произведения в другое. Скажем, Чехов. Мы не удивимся, если среди гостей его «Свадьбы» вдруг увидим вдову Мерчукину, забредшую сюда из «Юбилея». Но если за одним столом с акушеркой Змеюкиной и телеграфистом Ятем вдруг окажутся дядя Ваня и Нина Заречная, это уже воспримется как абсурд. Тем не менее нечто в подобном духе уже случалось в кино: вспомним хотя бы «Анну на шее» И. Анненского, где были смешаны Чехов и Чехонте, а кроме того, в чеховских персонажах почему-то вдруг сквозили «ндравы» разгулявшихся купчиков из пьес Островского.

Можно привести как пример творческой удачи, обусловленной точным соблюдением принципа однородности литературного материала, двухсерийный телевизионный «Бумбараш» Н. Рашеева и А. Народицкого. Сценарист Е. Митько находчиво и остроумно сплавил в единое целое незаконченную раннюю повесть А. Гайдара «Бумбараш» с мотивами рассказов и повестей писателя, написанных в то же время, единых по авторскому мироощущению. В этом, естественно, была лишь предпосылка удачи — для того, чтобы фильм состоялся, нужна была еще и творческая смелость авторов, умение понимать и чувствовать гайдаровскую героичность и юмор, революционный пафос и трагизм, небоязнь говорить на равных с писателем. Кинематографисты подошли к литературному материалу не как иллюстраторы-экранизаторы, а как авторы. Это и привело их к успеху.

Но единственный ли это путь? Может быть, и литературно неоднородный материал способен сложиться в цельный, единый по мысли авторский замысел? Это доказал Михаил Швейцер своей «Каруселью», сделанной для телевидения: он намеренно соединил Чехова и Чехонте. «Карусель» — фильм односерийный, но режиссер построил его по циклическому, серийному принципу: на экране — цепь свободно скомпонованных, сюжетно не связанных рассказов, сцен, зарисовок, шуток, объединенных по принципу калейдоскопа вихрем вращающейся карусели. Этот пестрый, перепутанный и перемешанный материал при всей своей кажущейся случайности организован предельно целенаправленно: современный художник прослеживал в нем, как в шуточных юморесках Антона Чехонте вызревал горький и гневный смех позднего Чехова.

«Карусель» Швейцера подсказывает для многосерийных экранизаций новые пути, отличные от уже накатанной колеи «отменно длинных, длинных» романских кинотелеверсий. Ведь можно переносить на экран не только роман, а «Избранное» писателя.

Торная дорога к богатствам русской и мировой литературы телевидением уже проложена — дело теперь за тем, чтобы в стороне от нее не остались лучшие произведения, «золотой фонд» и романной литературы, и новеллистики, и драмы, и поэзии. Ведь хотим мы того или нет, но телевидение все больше перенимает у литературы функцию формирования духовного мира человека, которую та несла на протяжении веков. А потому телеэкрану все больше нужны не только занимательные и развлекательные истории, но произведения, учащие глубоко глядеть на мир, мыслить, соотносить свою личность с эпохой, историей. Ему нужны все богатства, накопленные литературной классикой.



После долгих кинопроб на роли утверждены Светлана Смирнова (Зинка, справа) и Наташа Скворцова (Валя)

Елена БОРИСОГЛЕБСКАЯ

СТО И ОДНА ЗИНКА

Девушки приходят стайками, табунками, группами. Иногда по двое, реже в одиночку. Вид у большинства растерянный. Наверное, отправляясь на киностудию, куда их пригласили принять участие в пробах, они думали о том, как лучше выглядеть и как надо держать себя, чтобы произвести должное впечатление, но от непривычности обстановки все напускное исчезает, и становится видно: девушки эти только что выбрались из детства.

Они разные, но вместе с тем чем-то похожи друг на друга. Крепкие, светлоглазые, с цепкими, живыми глазами. Такой и должна быть Зинка — героиня фильма «Чужие письма», работа над которой начата на киностудии «Ленфильм» (режиссер И. Авербах, сценарист Н. Рязанцева, оператор Д. Долинин).

«Светлый мир», «чистые глаза», «юношеская бескомпромиссность» — словосочетания эти стали почти обязательными для характеристики юных киногероев. Сценариста Наталью Рязанцеву заинтересовал характер прямо противоположный. Характер 15-летнего человека, когда в нем уже явно проступают черты тех нравственных уродств, которые, не обрати на них внимания, будут с годами прогрессировать. И это не какое-нибудь обделенное радостью создание, а обыкновенная школьница, получающая все то, что и ее сверстники. Здоровая, рассудительная девочка.

Может быть, только слишком рассудительная, знающая все наперед. Провинился одноклассник — «таким не место учиться в девятом классе». Брат поспешно женился — «жениться надо, когда любовь».

В 15 лет Зинка слепо следует общим понятиям. Она их выучила наизусть и держится за них крепко, насмерть, не имея ни малейшего желания хоть как-то соотносить это выученное с действительной жизнью. По существу, Зинка — лишь слепок с человека, полый внутри. Ничего собственного в ней нет.

— Для меня, — говорит режиссер Илья Александрович Авербах, — история взаимоотношений Зинки и учительницы Веры — история Галатеи и Пигмалиона, оживившего статую силой своей любви. Вера вдохнула в девочку душу, разбудил в ней сочувствие, сострадание. А я убежден: человек становится человеком, когда в нем просыпается боль за другого...

Появляется приглашенная на кинопробы девушка, и режиссер уходит с ней в другую, более тихую комнату, где не звонят телефоны, не хлопают двери. Это даже не репетиция, а предварительная беседа. Но, к сожалению, мне присутствовать на ней нельзя: каждое новое лицо сковывает «Зинок». Поэтому, пока режиссер изучает вновь прибывшую, я тоже производю своеобразную пробу. Рядом со мной, склонившись над сце-

нарием, сидит школьница по имени Аня. Она явно прислушивалась к тому, о чем мы разговаривали с Авербахом, время от времени вскидывая глаза, зрачки которых словно нарисованы лазурью на белом фарфоровом белке.

— Скажите, а вам было больно когда-нибудь за другого человека?

— За учителя? — уточняет она. — У нас с учителями не те отношения. Они учат. Мы получаем образование. — И она углубляется в сценарий.

Возвращается Авербах, и мы продолжаем прерванный разговор.

— От первоначального замысла сценария почти ничего не осталось, — рассказывает он, — когда-то это была история о том, как учительница привозит в Москву группу школьников и из-за них никак не может встретиться с любимым человеком. Случайно ребята слышат, как учительница, несчастная, зареванная, разговаривает с ним по телефону. И тогда впервые приобщаются к чужой боли.

Но конфликту не хватало силы. Учительнице нужен был антипод. Появилась Зинка, а следом за ней изменился сюжет. Жизнестойкая и бестактная Зинка начала с диктата воли и здравого смысла, как она его понимала, постепенно захватывая жизненное пространство вокруг учительницы Веры, поселившей ее у себя, когда Зинка ушла из дому. Сначала Зинка навела в комнате Веры порядок по своему усмотрению, потом учила Веру жить и, наконец, переписывала любовные письма, присланные Вере. Отсюда и название фильма — «Чужие письма».

— Илья Александрович, вырисовывается существо довольно агрессивное. Но неужели у вас хватит духу совсем лишить Зинку привлекательности, обаяния?

— Ну отчего же? Зинка привлекательна, как может быть привлекательна, скажем, глянцевого обложка какого-нибудь популярного журнала. А кроме того, в энергичности и прямоте всегда есть доля обаяния.

Дверь снова распахивается. На пороге еще одна претендентка. Умное, ясное, достойное лицо. Трудно представить Наташу в обличье беспардонной, напористой Зинки. Девушка очень естественна и проста. И только по тому, как долго она не может удобно пристроиться на стуле и как танцуют ее руки на коленях, можно понять, насколько нелегко ей сохранять выражение непри нужденности на милом лице. Ей я задаю тот же вопрос, что и Ане.

— Понимаете, — говорит Наташа, — у нас такая классная руководительница, которая никогда не покажет нам, что ей плохо. Она считает, мы еще недостаточно созрели, чтобы взваливать на нас лишние переживания.

Киногруппой просмотрено несколько сот человек из школ, профессионально-технических училищ, техникумов, с первых курсов театральных институтов.

От того, какой будет Зина, зависит, какая профессиональная актриса будет приглашена на роль учительницы Веры.

— Пока я могу сказать только о том, какой я вижу Веру, — говорит И. Авербах. — Она по своей сути человек сосредоточенный и негромко мужественный. С постоянной готовностью к самопожертвованию. Бескорыстие для нее — это, пожалуй, выход из одиночества. А по пластике, по внешнему рисунку Вера... аист. Неловкий, жмущийся, деликатно выбирающий, куда бы ступить, прежде чем сделает шаг. Она боится быть навязчивой, боится быть в тягость. Применение насилия для нее невозможно. И Зинка, порабощающая Веру, прекрасно все это понимает. Поэтому, когда Вера, доведенная Зинкой до взрыва, дает девочке пощечину, Зинку потрясает не сама пощечина, а то, что учительница совершила невозможное. То, чего быть не может. Как же должно быть ей больно, если она защищается таким способом!

— Илья Александрович, действие почти выведено из школьных стен.

— Воспитание — отношение душ. Фильм будет об этом, а не о местопребывании учителя и ученика.

С последней «Зинкой» я столкнулась уже за дверями комнаты с дощечкой «Чужие письма». Она стояла на лестнице и упрятывала в портфель вылезавший рукав белого халата. На сей раз это была студентка медицинского училища. Пока я провожала ее к репетиционной, где работал Авербах, девушка рассказывала:

— Мы после занятий поехали к нашему химику. Он болен. Думали, забежим, фрукты забросим, и все. Но нам его так жалко стало. Квартира у него какая-то разоренная. Голо. Неприкаянно. В общем, пока мы с девочками там суп готовили, пока уют наводили... — Она помолчала и сказала: — А в кино меня все равно сниматься не возьмут. У меня передние зубы польку пляшут...

рассказчика, того, кто открыл. Но что это? Мы видим двух наших современников.

Первый. Вы знаете, у кого в кабинете висела эта акварель?

Второй. Нет.

Первый. Вон у того господина в голубом мундире.

Второй. У Бенкендорфа?

Первый. Да.

«Ах,— думаю я о себе,— не выдержал, начинаю придирается!» Ведь оба собеседника отлично знали задолго до съемок, у кого была акварель. Кто ж поверит, будто это на наших глазах впервые познается! Так интересно начали ИССЛЕДОВАТЬ картину Кольмана, но, видно, себе не верят и РАЗЫГРЫВАЮТ продолжение научного исследования там, где его уже нет. И если бы это был случайный просчет! Но рассказчик все появляется и появляется, сосредоточенно рассматривая в лупу и как бы впервые читая следственное дело Пестеля, собственноручные показания Рылеева, которые тут же на наших глазах вынимаются из архивных коробок. Нет, я далек от мысли, что авторы хотят приписать себе честь открытия материалов, опубликованных десятки лет назад; но им почему-то кажется, что псевдоисследования — лучший способ научной популяризации и что не стоит просто, прямо объяснить: вот-де 150 лет хранилось дело Пестеля, висели замки, ни-



В Петропавловском соборе

Натан ЭЙДЕЛЬМАН,
кандидат исторических наук

ТОТ СУРОВЫЙ

Павел Пестель

Кондратий Рылеев

Сергей Муравьев-Апостол

Петр Каховский

Михаил Бестужев-Рюмин



Иду на просмотр научно-популярного фильма «Первенцы свободы» (сценарий и режиссура В. Лопатина), посвященного 150-летию восстания декабристов. Заранее знаю — буду придирается. Не хочу, но буду. Что ж поделаешь! Ведь давно занимаюсь историей декабризма и хорошо понимаю одного из коллег, жаловавшегося, что даже лучшие романы, повести, фильмы о «своих героях» нелегко воспринимать из-за собственного «многознания».

Впрочем, сегодняшний случай полегче: «Центрнаучфильм», научное киноисследование — и, слава богу, не очень грозит мучительная для ученого ситуация: «...был не таким», «Факты были другими!» — и слышит в ответ: «Но мы их ТАК видим и чувствуем!!!»

Факты. На экране целиком и во фрагментах знаменитая акварель Карла Кольмана «На Сенатской площади 14 декабря 1825 года», без которой не обходится почти ни одно издание о декабристах. Авторы фильма сделали открытие, что в акварели много лжи и она искусно представляет лакированную правительственную версию события: на самом деле Николай I не был столь бодр и уверен, его войска не были столь монолитны, толпа заинтересованного народа была много гуще и опасней, чем на картине...

Научное открытие, сделанное кинохудожником, — это приятно и современно: можно заговорить о несколько необычном примере синтеза науки и искусства, к тому же ненавязчиво и естественно вводится личность самого исследователя,

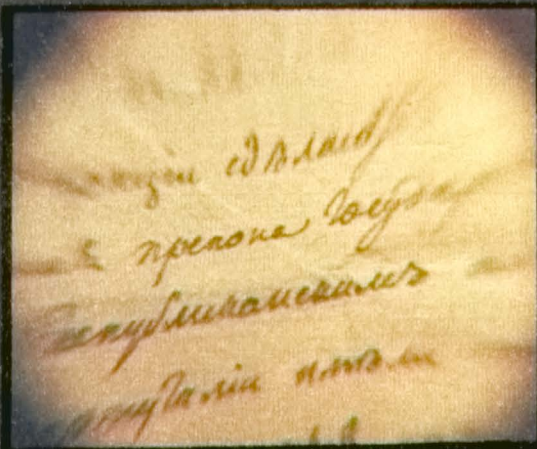




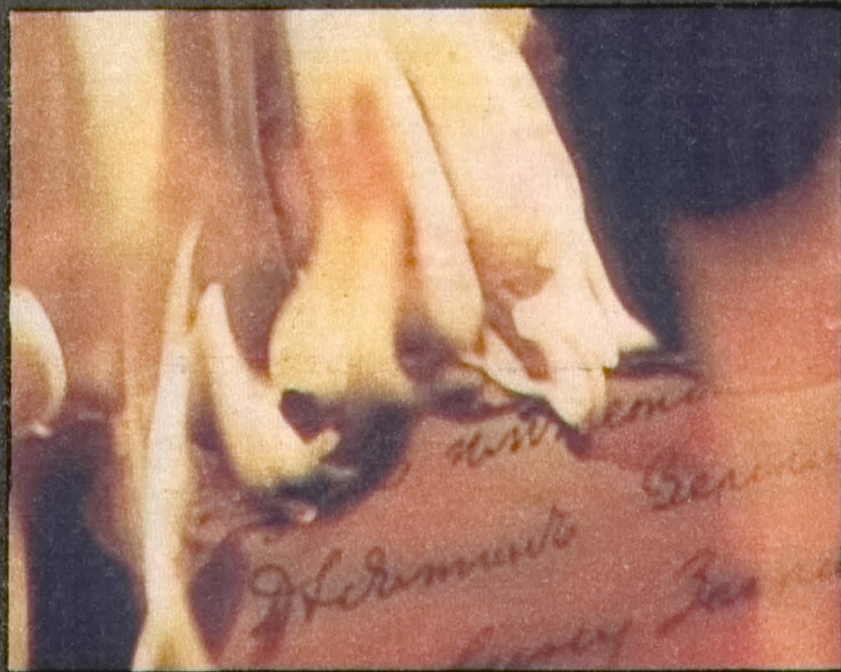
Запасник русского отдела Эрмитажа

Вечные рукописи

Павел Пестель.
Конституционный проект —
«Русская правда»



«На Сенатской площади
14 декабря 1825 года».
Акварель Карла Кольмана



ДЕКАБРЬ



кого не пускали, а мы сейчас можем вынуть его, перелистать, и, к счастью, эти страницы давно напечатаны... Однако опубликовано и на сей день далеко не все: вот, дорогие зрители, дело декабриста Штейнгеля, а вот — Батенькова и десятки других; а следственные дела важных деятелей южного восстания Ивана Сухинова, Вениамина Соловьева и других вообще исчезли, как множество рукописных тетрадок декабристских мемуаров, как записки Якубовича, которые уже больше полвека разыскиваются в Красноярске; как сундук с потаенными рукописями Лунина, возможно, зарытый близ Иркутска, как некая тетрадь Батенькова, положенная в гроб его близкого друга...

Но зритель размечтался, и пора его вернуть к экрану... В ритме старинного строевого марша — покадровая съемка: марширует солдат, делающий ружейные приемы: барабан, горн, команды. Кино причудливо соединяет простые старинные картинки — возникает ощущение фантазмагии, человекомеханализма, «Кижэ»... Однако у этого короткого фильма крутая синусоида. Только обрадуешься подлинному открытию — предлагаются суррогаты; только овладел твоим вниманием «покадровый солдатик», как вдруг надолго экран заполняется великолепным пламенем, из которого почему-то рождаются страницы вообще-то никогда не горевшей «Русской правды» Пестеля. Огонь, понятное дело, должен напомнить, что «рукописи не горят», но как не предположить со всей возможной ученой занудливостью, что если бы авторы сняли украинское село и тот овраг, где на самом деле зарывали в землю «Русскую правду», и поведали бы о том, как ее разыскивали, — лучше было бы нам, интереснее, ближе. Ведь портрет Сергея Волконского из «Военной галереи Зимнего дворца» значительно выигрывает в фильме после того, как сообщается не искусственная, а подлинная подробность — что 86 лет его не было на месте, и только в 1912-м, к 100-летию Отечественной войны, изображение знаменитого генерала-декабриста «возвратилось из ссылки».

Портреты. Их соединение, разделение, группировка занимают видное место в фильме. Авторы даже специально подчеркивают: «Есть прекрасная коллекция портретов декабристов, созданная Николаем Бестужевым в ссылке, в Сибири. Мы решили собрать другую коллекцию. В архивах, музеях, библиотеках мы искали портреты, выполненные до восстания. Сейчас вы увидите эти портреты, впервые собранные вместе...»

Оставим в стороне некоторую излишнюю торжественность и широковещательность приведенных строк (большинство изображений неоднократно печаталось, хорошо известно). Действительно

идущие подряд цветные портреты юных офицеров, еще не знающих, что они декабристы, — все это очень впечатляет, но...

Но хочется большего.

Рядом с Волконским мелькают портреты Чернышева, Левашова, Бенкендорфа, и мы слышим, что эти люди некогда вместе с Волконским «проказничали», ходили «на коммуникации французов», а теперь строго судят бывшего боевого товарища, однополчанина. Схвачен острый конфликт, задета важнейшая тема — ЛИЧНОСТЬ: отчего не только из одной дружеской компании — из одной семьи — выходили те Муравьевы (а также Бестужевы, Пестели и др.), «которых вешают» и «которые вешают»? Понятно, за считанные минуты фильма в этом непросто разобраться, но, когда один за другим появляются на экране лица тридцати четырех декабристов и мы не слышим ничего, кроме объясняющих «этикеток» — «Василий Давыдов, Николай Тургенев, Петр Каховский», — когда это происходит, я умоляю авторов остановиться, задержаться, хотя бы словом, фразой представить некоторых из них.

Александр Одоевский — оживите же его! На Сенатской площади ему 22 года, он восклицает: «Ах, как славно мы умрем!» — но не умирает, через 3 года в Сибири вспомнит: «...к мечам рванулись наши руки, но лишь оковы обрели». Погибнет же 36-летним на Кавказе...

Или хотя бы простое сопоставление: Федор Вадковский, совсем мальчик, появляющийся после зрелого, мудрого Николая Бестужева.

Иван Анненков... Если бы хоть несколько слов, что это именно за ним поедет на край света бесстрашная французенка Полина Геббль.

Рылеев... В начале фильма, правда, читаются отрывки из его показаний, причем вдруг сообщается, будто он «не назвал ни одного имени сверх тех, которые, он точно знал, были известны следствию» (неверно фактически: откуда мог «точно знать»? Вынужден был, например, впервые упомянуть Пущина, к тому же — нечетко морально: ведь можно назвать уже известные имена и этим ухудшить положение подозреваемых, можно открыть или, наоборот, скрыть факты о том или другом лице, «известном следствию»). Но портрет Рылеева проходит безмолвно. Хотя бы строчка стихов, отзвук последнего прощания с друзьями, легенда о проклятии, которое он посылает генерал-губернатору, сорвавшись с петли и услышав приказ умереть вторично...

Упаси боже воспринимать мои размышления буквально. Речь идет о том направлении, в котором, если бы пойти, можно было, уверен, сделать любопытные и важные находки — научные, художественные и психологические.

Все есть в картине: и восстание, и тюрьма, и цари, и Аракчеев, и сами герои, и их мечты. Но сегодня уже, пожалуй, мало прекрасно снятых видов Петропавловской крепости, Сенатской площади, двуглавых орлов и пылающих рукописей. Очень многое уже найдено и понято за полтора века. О многом желаем серьезно размышлять, а не просто «перелистывать»...

Впрочем, может, все дело в том, что историкам свойственно придирается к художникам...



МИР В МОМЕНТАЛЬНОМ СНИМКЕ

на фестивальных орбитах

Дмитрий ПИСАРЕВСКИЙ

Среди множества кинофестивалей Белградский ФЕСТ стоит особняком. На нем нет соревнования фильмов, жюри, призов. Он не первооткрыватель. Его задача — обозрение самого интересного из того, что появилось на мировых экранах за минувший год. Мир современного кино предстает перед нами как бы в моментальном снимке.

ФЕСТ-75 был уже пятым таким смотром. Он привлек около 80 фильмов из 32 стран мира. Их просмотры были разбиты на шесть программ.

В двух крупнейших кинозалах югославской столицы шел показ «Лучших фильмов мира», увенчанных призами международных и национальных фестивалей, премиями за актерские работы и т. д. Но здесь шли не только картины, отмеченные наградами. Организаторы ФЕСТА предусмотрели в его статуте пункт, существенно и демократически расширяющий программу за счет фильмов, завоевавших наибольшее признание зрителей и прессы.

На фестивале были довольно полно представлены основные направления современного кино. В них, как и прежде, явствен и резок водораздел между двумя взглядами на задачи киноискусства. С одной стороны, пышные постановки, эффектные зрелища или быющие по нервам аттракционы, ставящие целью отвлечь зрителей от действительности. С другой — фильмы, так или иначе поднимающие проблемы социальной жизни, заставляющие задуматься, вызывающие к гражданским чувствам.

Поборники развлекательного «коммерческого» кино в борьбе за зрителя не щадят затрат, делают ставку на все более шикарные постановки. Свое-





Режиссер английского фильма «Убийство в Восточном экспрессе» Сидней Люмет решил удивить если не роскошью, то парадом звезд. В нем участвуют Альберт Финни, Шон Коннори, Антони Перкинс, Джон Гилгуд, Ингрид Бергман, Ванесса Редгрейв. Но экранизация романа Агаты Кристи (тоже относящегося к тридцатым годам) не дала им возможности проявить себя. Сюжет, в котором каждый из десятка пассажиров спального вагона из личной мести воззает нож в тело убитого злодея, выглядит нарочитым, искусственно выстроенным.

Американцы показали несколько развлекательных лент в излюбленных ими жанрах гангстерского и приключенческого фильмов. «Жало» — история ловких жуликов, одурачивших конкурентов, — воспринимается как фильм-концерт двух блестящих исполнителей — Пола Ньюмена и Роберта Редфорда, легко и непринужденно ведущих сюжет. Здесь много мистификации, инсценировок, веселого озорства. Артистизм и изящество этого без-

Марина Неёлова в фильме «С тобой и без тебя»

«Последний конвой»



думного пустячка принесли ему в США семь «Оскаров».

В фильме «Мотылек» — экранизации одноименной, ставшей бестселлером книги воспоминаний Г. Шарье — одиссея человека, умудрившегося убежать из самой неприступной тюрьмы во французской Гвиане, позволила развернуть картины крошечного ада колониальной каторги. Но главное в фильме — приключения, самые головокружительные и невероятные. Беглец попадает то в колонию прокаженных, то к первобытному племени островитян. Он переплывает бурное море, скитается в непроходимой сельве, минует тысячу опасностей.

Вы, вероятно, обратили внимание на то, что действие большинства развлекательных фильмов происходит в 20-е и 30-е годы. Это стало модным в современном западном кино и даже получило наименование «ретроволна». Найдя такую своеобразную форму ухода от действительности, художники соревнуются в реконструкции примет внешней среды — мод, одежды, деталей быта. Часто эта стилизация окутывается романтическим флером, выражает тоску по прошлому.

Режиссеры, которые ставят перед собой другие цели и посвящают фильмы социальным и политическим проблемам, значительно реже прибегают к «ретро». Их плацдарм — современность.

Большое внимание привлек фильм старейшего испанского режиссера Луиса Бунозля «Призрак свободы». Ожерелье причудливо и прихотливо поставленных новелл обличает абсурдность буржуазного общества, господствующих в нем воззрений и предрассудков. Кое-где рассказ приобретает форму гротеска. Он полон искриющегося остроумия и подчеркнутой условности. Но аномалии буржуазной действительности воссозданы с реалистической суровостью. Жуткое чувство вызывают взятые из жизни эпизоды, где убийца-маньяк палит из снайперской винтовки по заполненной народом улице и когда позже, во время суда, восторженные почитатели охотятся за его автографами. Фильм, хотя Бунозля уже далеко за семьдесят, поставлен с неистощимой фантазией и молодым темпераментом.

С любовью и симпатией рассказал о своих героях — молодых рабочих Луиджи Коменчини. В его «Преступлении во имя любви» образ и судьба девушки, которую играет Стефания Сандрелла, по-

настоящему драматичны. Фильм раскрывает тему нищенского положения выходцев из южной провинции Италии, их нещадной эксплуатации, губительных для здоровья условий труда.

Судьбе эмигрантов-аравов посвящен фильм прогрессивного режиссера из ФРГ Райнера Вернера Фасбиндера «Страх пожирает душу». Сквозь жизненную драму пожилой вдовы-уборщицы, любившей рабочего-марокканца, раскрываются явления, выходящие далеко за пределы их личных отношений. Реакция ее взрослых детей, ее соседей и коллег, злая предрассудочность, с которой был встречен ее брак, говорят о живучести предрассудков, которыми окружены иностранные рабочие, о том, как много нужно сделать, чтобы преодолеть эту атмосферу нетерпимости.

О фильме американца Фрэнка Коппола «Разговор», завоевавшем в прошлом году Гран-при в Канне, у нас немало писали. Меня поразили лаконизм, емкость и кристальная ясность формы, в которой изложена поучительнейшая притча об одной из язв современного буржуазного общества. Рассказ о том, как достижения науки и техники обращаются против человека, как электронное подслушивание становится распространенным социальным бедствием, буквально потрясает реализмом положений, деталей, характеров. Фильм сделан еще до «уотергейтского дела» и приковал общественное внимание к характерным явлениям сегодняшней действительности США.

Другой американский фильм, «Экспресс в Сугерленд», воссоздает действительно происшедший случай.

Молодые супруги, у которых во время их заключения в исправительных лагерях отобрали маленького сына, стремятся вернуть ребенка. По воле случая, спасаясь от погони, они овладевают полицейской машиной, разоружают и связывают неопытного патрульного и на машине совершают путь почти через всю страну в город, где находится их сын. Своеобразие ситуации в том, что полицейские, опасаясь за жизнь своего коллеги-заложника, не могут предпринять никаких мер. Они лишь сопровождают беглецов эскортом в несколько десятков машин. Это становится сенсацией. Контакты и даже симпатии, возникающие между заложником и похитителями, сочувственное отношение к ним населения городов, через которые они проезжают, коварный обман полицейских властей, приводящий к кровавому финалу, — все это воспринимается как резкое осуждение жестокости и бездушия американских законов.

Произведения социалистических кинематографов, представленные на фестивале, были проникнуты подлинным гуманизмом. Фильмы Болгарии, Польши, Чехословакии, Югославии, Венгрии, Монголии, Кубы и, конечно, советских режиссеров шли во всех программах ФЕСт. Огромным успехом пользовалась «Калина красная», снискавшая восторженные отзывы зрителей и прессы. Большой интерес и горячие споры вызвал «Романс о влюбленных», завоевавший немало почитателей. Откровением для многих стал фильм «Лютый», показавший зрителям, как высок уровень киноискусства наших среднеазиатских республик.

На фестивале не было официальных призов. Однако свойственное зрителям стремление сравнивать и оценивать вылилось в самые различные формы поощрения. По результатам голосования журналистов «Калина красная» вошла в пятерку лучших фильмов ФЕСт. Зрительское жюри Дома культуры имени Вука Караджича присудило приз за лучшую женскую роль Марине Неёловой в фильме «С тобой и без тебя». В программе «Форум молодых» большое внимание привлек грузинский фильм «Жил певчий дрозд». В дни фестиваля были показаны по телевидению «Саженьцы» и «Помни имя свое».

Следуя традициям Московского и Карлововарского кинофестивалей, ФЕСт включил в программу обсуждение актуальных проблем киноискусства на специальном симпозиуме кинокритиков многих стран. Он был посвящен теме современного фильма и стал, в сущности, составной частью той битвы идей, которая развернулась на экранах смотра. В симпозиуме и в выпущенном к нему сборнике статей приняли участие советские кинокритики А. Караганов, Р. Юрнев, Е. Сурков, Г. Капралов и автор этих строк.

ФЕСт-75 дал широкий обзор современного киноискусства. Лучшие из показанных на нем фильмов, в том числе все советские картины, приобретены для демонстрации в Югославии.



Стефания Сандрелли в фильме «Преступление во имя любви»

«Страх пожирает душу»

образный рекорд в этом побил американский фильм «Великий Гэтсби».

В таком же ключе поставлен французским режиссером Аленом Рене фильм «Афера Стависского». Тоже роскошь, тоже стилизация быта полувековой давности. О самой финансовой афере, о связанной с ней коррупции, обнажившей гнилость буржуазного государства, рассказано кратко. Главным стали фон, антураж, показ «сладкой жизни» с ее ресторанами, с ухаживаниями, где дарят не букет, а содержимое целого цветочного магазина. Исполнителю главной роли Жану-Полю Бельмондо не остается тут ничего другого, как в каждом эпизоде менять костюмы. Когда все это длится более двух часов, становится попросту скучно.

ВОЗВРАЩЕНИЕ К СЕБЕ

Марк ТОРЧИНСКИЙ

«Возвращение Игоря Винокурова»... Название этого фильма, прямо скажем, не вызывает острого желания сразу же пойти в кинотеатр. Уж слишком прозаически и неопределенно звучит оно. Ну, возвращается откуда-то неведомый нам Игорь. О всех возвращениях не расскажешь. Так почему же о Винокурове?

Мы знакомимся с этим красивым, могучим человеком на палубе судна. А диктор сообщает нам, что у Игоря была обыкновенная жизнь моряка рыболовного флота. Что он был влюблен в море. Была? Была? По глазам Винокурова видно, что он и теперь равнодушен к морской стихии. И на экране под ногами у него не асфальт тротуара, а судовая палуба.

Под ногами... В том-то и дело, что у Игоря нет ног. И каждому, даже глубоко сухопутному человеку, понятно, что с профессией моряка в таком случае прощаются навсегда.

Зависла чайка над волной, где-то вдали словно застыли на месте силуэты рыболовных траулеров. Игорь вглядывается в издавна знакомый пейзаж. О чем он думает? Быть может, вспоминает долгие океанские переходы, бессонные вахты в машинном отделении. А может, перед его глазами во всех подробностях раскручиваются кадры того трагического дня, когда он на берегу попал в нелепую катастрофу.

Или о том, как врачи боролись за его жизнь. И как в конце концов победили...

В картине он вспоминает хирурга из Риги Эрику Мартыновну Закис, в честь которой назвал свою дочь Эрикой. Именно Закис раньше других поняла, как много значит для ее пациента море. Именно она первой поверила в возможность возвращения Винокурова к любимому делу.

Так вот, значит, почему слово «возвращение» было поставлено авторами картины в ее название? Но морально-этическое значение происходящего на экране значительней и глубже даже такого исключительного случая, как появление на судне человека, волею рока, казалось бы, навсегда обреченного на сухопутную жизнь.

Одно из главных достоинств фильма, на мой взгляд, — отсутствие громких фраз в тексте и вычурности в изображении и в монтаже. Авторы (сценарист Б. Костин, режиссер Т. Семенов, операторы Г. Мякишев и А. Минаев) ведут рассказ спокойно и неторопливо, давая зрителю возможность разобраться в событиях и оценить поступки героев по собственной душевной шкале.

Игорь Винокуров перенес двадцать две операции! Но, чтобы достичь желанной цели, надо было пройти еще через одну. Ее делал известный хирург в области сложного протезирования и костной пластики профессор О. А. Бухтияров.

Ах, как жалко, что на пути каждого страждущего, потерявшего веру в свои силы и интерес к жизни не встречается свой Бухтияров! Лицо его невозможно не запомнить. Оно словно перепахано

но глубокими бороздами морщин — беспощадными следами драматических жизненных коллизий. А их в судьбе Олега Александровича предостаточно. Во время Великой Отечественной он был тяжело ранен, ему ампутировали ногу. Именно это обстоятельство оказалось решающим в выборе профессии. Он становится хирургом. Мы видим лицо Бухтиярова во время операции — он, случается, простаивает за столом по двенадцать часов кряду. Наблюдаем за ним в кабинете, когда он обучает Игоря Винокурова и еще одного своего пациента, тоже по случайному совпадению бывшего морского механика Сараева, умению ходить. Слышим его реплики. Вот он обращается к Сараеву: «Валерий, собственно, вам выпала такая же операция, как Игорю... Я просто не понимаю, что сдерживает вас. Нужно возвращаться к профессии моряка».

«Нужно!» — это короткое, энергичное слово должно стать внутренним убеждением, и только тогда оно приводит к желанной цели.

Сила примера, его воздействие на окружающих, — казалось, об этом столько раз говорено...

С появлением на экране Валерия Сараева в фильме как бы возникает еще одна линия и своеобразная интрига, что вообще в документальном кино случается редко. Мы прекрасно понимаем, что Игорь Винокуров, преодолев множество препятствий, возвратится к любимому морю. Об этом свидетельствует и название картины. А вот как сложится дальнейшая судьба Валерия, такого же физически могучего, как Игорь, и столь же влюбленного в свое дело, этого мы пока не знаем...

Мы расстаемся с ним, когда профессор Бухтияров с убежденностью говорит Сараеву о том, что каждому человеку дано преодолеть себя. И тогда...

Тогда ты познаешь, как Игорь Винокуров, счастье возвращения.

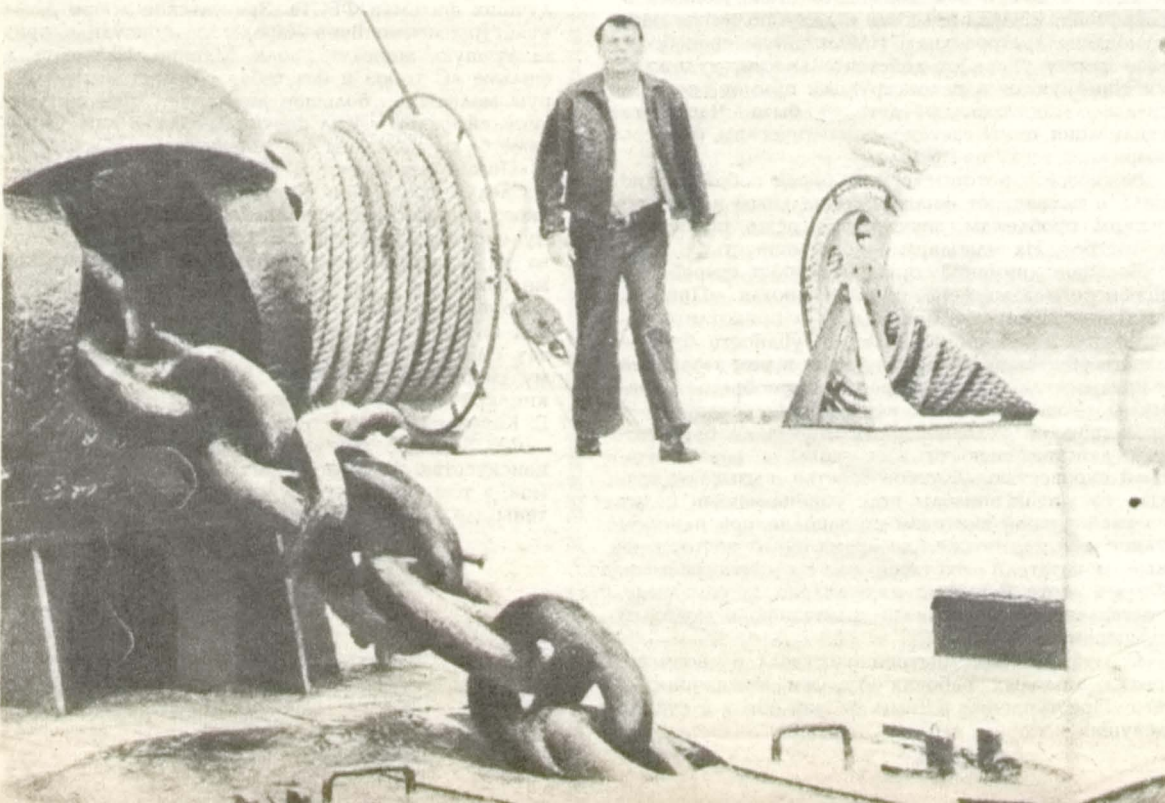
...В иностранный порт прибыло судно, на котором плавают теперь Игорь Винокуров. Вместе с товарищами шагает он по городу, где бывал уже несколько раз. Однажды он встретил тут бывшего моряка, который остался без ног, оторванных лопнувшим швартовым концом. Как же был удивлен знакомый Игоря, узнав, что парень на протезах — моряк с советского судна.

В этом же рейсе Игорь Винокуров получил долгожданную радиограмму от Валерия Сараева: тот начал осваивать профессию судового радиста. «Я все время думал, как вернуться на море... Каждый человек должен знать, что нельзя сдаваться».

Чьи это знакомые слова? Ну, конечно же, профессора Бухтиярова. Чей пример помог Валерию преодолеть сомнения и колебания? Конечно же, Игоря Винокурова. Так замыкается цепочка мужества. Так от одного человека к другому переходит, словно по невидимому мостику, убежденность в необходимости бороться до конца с недугом, с собственной слабостью. Так «нужно» трансформируется в «возможно».

Нам рассказали о людях с необыкновенной судьбой, о событиях далеко неординарных. И мне думается, что фильм «Возвращение Игоря Винокурова» тоже ожидает счастливая судьба. Потому что он добр, умен, профессионален.

Игорь Винокуров снова в море



ХРОНИКА

Программа сотрудничества на 1975—1980 гг. и перспективы на 1981—1990 гг. подписаны в Москве Председателем Госкино СССР Ф. Т. Ермашом и заместителем Председателя Комитета по искусству и культуре НРБ Генеральным директором болгарской кинематографии Павлом Писаревым.

Предусмотрены широкий обмен фильмами между СССР и НРБ, участие в международных и других фестивалях, проводимых в обеих странах, совместное производство художественных, документальных и мультипликационных картин, оказание



П. Писарев и Ф. Ермаш после подписания Программы

производственно-творческой помощи в создании фильмов.

Кинематографии СССР и НРБ ежегодно будут осуществлять обмен информацией о перспективном развитии киноискусства обеих стран, научными и учебными материалами, киноматериалами и кинохроникой.

70-летию со дня рождения Михаила Александровича Шолохова был посвящен народный кинофестиваль в городах и селах Ростовской области. В гости к землякам писателя приехала делегация Союза кинематографистов СССР во главе с Героем Социалистического Труда народным артистом СССР С. А. Герасимовым. В ее состав вошли мастера кино, принимавшие участие в создании фильмов по произведениям Шолохова: артисты Э. Быстрицкая, Л. Чурсина, Э. Кириенко, Л. Хитяева, Ж. Прохоренко, П. Глебов, П. Чернов, С. Чекаев, Г. Жженов и композитор Н. Будашкин, а также директор группы, снимавшей фильм «Тихий Дон», А. Кушлянский. Вместе с широко известными картинами был показан новый документальный фильм режиссера Л. Мазрухо «Шолохов», снятый на Ростовской студии кинохроники.

Вечер памяти Сергея Урусевского состоялся в кинотеатре «Иллюзион» Госфильмофонда СССР. Воспоминаниями о замечательном советском операторе и режиссере, мыслями о значении его творчества, о том влиянии, которое оказало оно на советский и мировой кинематограф, поделились профессор ВГИКа А. Головин, заслуженный художник РСФСР В. Горяев, операторы А. Кричевский, А. Заболоцкий, М. Голдовская, египетский кинорежиссер, аспирант ВГИКа А. Фаттах, кинокритики М. Кушнерович, А. Липков. Собравшимся был показан последний фильм С. Урусевского «Пой песню, поэт...», а также отрывки из его лучших работ, короткометражные фильмы «Сергей Урусевский» [производство учебной студии ВГИКа, режиссер А. Закун] и

«Говорит Сергей Урусевский» (автор А. Антипенко). Организованная в фойе фотовыставка напомнила посетителям кинотеатра о творческом пути выдающегося мастера — от первых снятых им картин «Как поспорили Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и «Синегория» до таких блестящих, составивших славу советского кино работ, как «Сорок первый», «Летят журавли», «Неотправленное письмо».

она играет княгиню Екатерину Трубецкую, последовавшую за своим осужденным мужем-декабристом в сибирскую ссылку.

ТАТЬЯНА ЛАВРОВА, исполнительница главной роли в фильме «Вылет задерживается» («Мосфильм», режиссер Л. Марягин), получила приз «Серебряная нимфа» на Международном фестивале телевизионных фильмов в Монте-Карло. Картина поставлена по мотивам пьесы В. Пановой «Сколько лет, сколько зим». Т. Лаврова играет Ольгу Шеметову, прошедшую трудными дорогами войны и не сломленную жизненными испытаниями.

ПРИЗ «СЕРЕБРЯНАЯ БЕЛКА» XXXI Международного фестиваля спортивных фильмов в Кортина д'Ампеццо, в котором приняло участие семнадцать стран, получила картина «И пусть не чемпионы» Б. Горбачева и Д. Полонского. Призов удостоены также картины Г. Кушниренко и Г. Чертова «Прыжки в воду», П. Петерсена «Ветрам и бурям наперекор» и С. Дукянчикова «Охота на золото».

ВНИМАНИЕ, МОТОР!



Б. Браткаускас и А. Паулавичюс в фильме

ЧИСТОТА

Со звоном будильника начинается день директора городской автотранспортной конторы Ионаса Валайтиса. Фильм «Чистота» представит нам характер сложный, не поддающийся «типовой» классификации.

Нелегко определить сразу, хитрит ли директор, уговаривая сотрудника беречь здоровье и перейти на более легкую работу, или просто хочет избавиться от непокорного подчиненного. Но не будем так прямолинейны и торопливы в выводах, как главный инженер Эдвардас Юренас (Альгирдас Паулавичюс), отвечающий за чистоту в городе. Он неколебим, этот молодой человек. Он прямо-таки суров с корреспондентом телевидения и на вопрос о достижениях сухо замечает: «Достижений у нас не бывает. Наши достижения — это когда вы утром выходите на чистые улицы. Они же — норма...»

Беда объединит директора и главного инженера. Валайтис поведет людей в бой со снегопадом.

Заметив пострадавшего в аварии водителя, он сам сядет за руль тяжелой пескоструйной машины, чтобы успеть засыпать обледеневшие мостовые до выхода на линии городского транспорта. Потому что Валайтис не хозяйственник, он хозяин. Балас Браткаускас, снимающийся в роли директора, подчеркивает это уверенной пластикой, энергичным жестом.

Фильм ставит на Литовской студии режиссер А. Кундялис (сценарий Р. Мирского).

Тамара Дуларидзе

КИНОРАМА



М. Глузский и А. Джигарханян в одной из сцен фильма

РАССКАЗ О ПРОСТОЙ ВЕЩИ

Режиссер Владимир Касьянов и сценарист Борис Леонидов, снимая фильм по мотивам новеллы Бориса Лавренева «Рассказ о простой вещи», назвали его «Леон Кутюрье» — под этим именем скрывался председатель губернского ЧК Орлов, когда белые заняли город. Немая лента была хорошо принята зрителями.

С тех пор прошло сорок восемь лет. Новеллу не раз инсценировали театры, телевидение. Сейчас к ней обратился режиссер «Ленфильма» Леонид Менакер («Жаворонок», «Не забудь... станция Луговая», «Город и песня», «Ночная смена», «Опознание»), написавший сценарий вместе с Владленом Неделиным.

Фильм будет называться «Рассказ о простой вещи». Авторы новой картины привлекли не только романтика первых революционных лет, острота сюжета, драматичность ситуаций, но и нравственная дилемма, вставшая перед Орловым. По ошибке вместо него белая контрразведка арестовала невинного человека, и, чтобы спасти его жизнь, чекист жертвует своей.

Над цветной лентой работают: оператор Владимир Ковзель, художник Юрий Пугач, композитор Яков Вайсбург. Орлова играет Армен Джигарханян, следователя Тумановича — Михаил Глузский [в немой фильме эту роль играл Николай Рогожин], поручика Соболевского — Олег Борисов, Беллу — Алла Чернова [в немой ленте — Юлия Солнцева], Семенушина — Виктор Авдюшко.

Евгений Соболев

ФИНИСТ ЯСНЫЙ СОКОЛ

Многолетняя творческая дружба связывала режиссера Александра Роу и актера Льва Потемкина. Она началась на съемках фильма «По щучьему веленью» и продолжалась в работе над картинами «Кашей Бесмертной», «Василиса Прекрасная», «Морозко», «Огонь, вода и медные трубы», «Варвара-краса, длинная коса», «Золотые рога». И сейчас, когда народный артист РСФСР Александр Артурович Роу ушел из жизни, работу над его последним фильмом, «Финист Ясный Сокол», продолжили сценарист и актер Л. Потемкин и режиссер Геннадий Васильев.

Главная тема картины, как и тема всех работ Роу, — борьба добра со злом. Популярная сказка дает воз-

можность наглядно показать силу русского народа — народа-воина, народа-труженика.

В картинах А. Роу был постоянный актерский состав. И актеры, снимавшиеся теперь, старая гвардия. Георгий Милляр играет оборотня Кострюка, а его сообщника прихвостня Фингала — Лев Потемкин. Михаил Пуговкин продолжает галерею своих сказочных героев, выступив в роли воеводы, защитника земли Русской...

Приглашены и дебютанты: актер из Рязани Владислав Воскресенский [Финист Ясный Сокол] и выпускница хореографического училища при Большом театре Светлана Орлова [Аленушка]. Кроме того, в картине



Аленушка (С. Орлова) и писарь Яшка (М. Кононов)

участвуют Людмила Хитяева, Георгий Вицин, Михаил Кононов и другие. Киностудия имени М. Горького.

Николай Мартынович

ЗАМЫСЛЫ

О работе над продолжением киноэпопеи «Дума о Ковпаке», сценарий которой написали И. Болгарин и В. Смирнов, рассказывает режиссер фильма Тимофей Васильевич Левчук: — Если первый фильм трилогии называется «Набат» и в нем история первых месяцев Великой Отечественной войны, когда формировалось соединение Сидора Артемьевича Ковпака, в тяжелых боях закалялись его бойцы, то второй фильм получил название «Пурга». Он рассказывает о боевом пути регулярной партизанской армии, о том, как народное войско прокладывало дорогу Победе.

Фашистское командование не раз спешило объявить отряд Ковпака уничтоженным. Гитлеровцы сначала и подумать не могли, что «мушкетеры из лесов», «безграмотные славяне», внесенные Гиммлером в списки на истребление, могут противостоять регулярным, хорошо организованным частям. Ковпак побеждал, потому что был самородком — стратегом новой партизанской войны, настоящим хозяином земли, которую топтал враг. Он сделал все, чтобы фашист чувствовал себя на этой земле, «как лещ на расклеванной скворороде».

Финал второго фильма «Дума о Ковпаке» — конечный пункт рейда ковпаковцев, выход к Сарнам. В третьем фильме будет рассказано о беспредельной по героизму борьбе бойцов Ковпака с фашистской армией, о Карпатском рейде на Правобережную Украину, боевые задачи которого определило заседание подпольного обкома КП [б]У.

Киностудия имени А. П. Довженко.

Владимир Владимиров



Э. Тейлор в Ленинградском аэропорту

Американская актриса Элизабет Тейлор, снимающаяся в советско-американском фильме «Синяя птица» по пьесе М. Метерлинка, играет четыре роли.

АКТЕРЫ И РОЛИ

Актриса Театра имени Евг. Вахтангова ИРИНА КУПЧЕНКО известна кинозрителям главным образом по ролям в фильмах режиссера А. Михалкова-Кончаловского «Дворянское гнездо», «Дядя Ваня», «Роман о влюбленных». Скоро зрители увидят ее в фильме режиссера В. Мотыля «Звезда пленительного счастья», где



И. Купченко в роли Трубецкой



Десятилетний актер
Чжу Синь-юнь в фильме
«Сверкающая красная
звезда»
и в рекламном журнале
для иностранцев

Сергей ТОРОПЦЕВ

ФИЛЬМЫ ЕСТЬ—

В прошлом году в КНР наконец-то на экранах появились художественные фильмы...

«Культурная революция» остановила производство кинокартин — художественных фильмов в КНР не было восемь лет, да и вообще кинематография все эти годы существовала в виде жалкого ручейка незначительной по объему, крайне тенденциозной документалистики и нетворческой фиксации на пленке театральных «образцовых спектаклей». Более того, «культурная революция» резко и категорически отмежевалась от всех прошедших к 1966 году шести десятков лет существования прогрессивного киноискусства. Маоисты предполагали, что, разрушив, они начнут строить нечто доселе невиданное, «образец» искусства, пример для изумленного человечества...

Фильмы 1974 года формально и считаются в КНР началом маоистской художественной кинематографии, противопоставленной всему предыдущему китайскому киноискусству.

Из появившейся за год дюжины «новейших» произведений наибольшее внимание прессы было отдано фильму «Сверкающая красная звезда», выпущенному к 25-летию КНР и представленному как «новое радующее достижение, ставшее возможным вследствие изучения творческого опыта образцовых революционных спектаклей».

Действие фильма происходит в тридцатые годы в маленькой деревушке в Центральном Китае, среди иссиня-зеленых гор, замерших бамбуковых мостиков, переброшенных через ручьи и речки, под грохот водяного колеса на рисоружке. В деревне устанавливается народная власть. К небу взлетают радостные звуки гонгов и барабанов, и к персиковому дереву большим железным гвоздем прибивается доска с надписью «Рабоче-крестьянское правительство». Вместе со всеми ликует маленький Дун-цзы, гордо прикрепивший к рукаву нашивку «Детская организация». Но войска Чан Кай-ши наступают, и Красная армия покидает деревню. В ветреную, дождливую, черную ночь в де-

ревню возвращается помещица «дружина усмирителей» во главе с Ху Хань-санем. Начинается жестокий террор — и одновременно противостоящая ему партизанская борьба. Вместе с матерью-подпольщицей в борьбе участвует и Дун-цзы. Он не боится Ху Хань-саня. Когда погибает мама, партизаны берут Дун-цзы к себе в отряд, воспитывают. Малыш взрослеет. Ему уже двенадцать, и его посылают вести подпольную работу под маской ученика в рисовой лавке. Там Дун-цзы неожиданно вновь сталкивается с бандитом Ху Хань-санем и побеждает его...

Таков этот фильм, «Сверкающая красная звезда». По пересказу содержания можно составить вполне благоприятное впечатление о его главном герое, смелом и сметливом мальше, сыне бойцов революции, сражавшихся за освобождение народа...

Но не спешите с выводами. Пересказ еще не фильм, а фильм в условиях Китая невозможно отделить от той пропагандистской атмосферы, которая его окружает и определенным образом воздействует на зрителей, воспринимающих содержание произведения не прямо, а через схему, настойчиво навязываемую газетами и радио.

Итак, посмотрим, как расставляются акценты в фильме и в растолковывающих его содержание критических материалах.

Мальчик плавает на плоту и смотрит на сверкающую звезду. Сцена построена таким образом, что дает пекинскому критику материал для вывода: «Сверкание красной звезды поднимает в нем несравнимую любовь к председателю Мао».

В то раннее утро, когда мать Дун-цзы произносит клятву, вступая в партию, встает солнце, и, видя его, озарившее все вокруг, мать с сыном в один голос восклицают: «О, председатель Мао!» Эта сцена связана с распространенной в Китае метафорой: «Председатель Мао — красное солнце наших сердец». В связи с этим критики не забыли напомнить читателю, что солнце в то утро встало на востоке...

Когда отец уходит с Красной армией, он оставляет сыну наставление: «Помни, мальчик, прежде, чем сделать шаг, ты должен посмотреть, по революционному ли пути председателя Мао ты идешь».

Маоистский критик обобщает: «Сияние красной звезды идей председателя Мао, как лучи солнца и капли дождя, омывают эту податливую душу, и выглядывают новые ростки, завязываются бутоны, раскрываются цветы!» Вот чему учит это «прекрасное пособие для воспитания молодежи» — фанатичной преданности Мао Цзэ-дуну, слепому повиновению Мао Цзэ-дуну, ненависти к тем, кто противостоит Мао Цзэ-дуну. Мао Цзэ-дун — как высший судья, стоящий над истиной, идеей, партией, народом. Все в мире поверяется Мао Цзэ-дуном, отношением к Мао Цзэ-дуну — вот чему наставляют маоисты китайскую молодежь, используя для этого самые разные средства пропаганды, в том числе и кинематографию, послушно подчинившуюся маоистской политике.

Следующий акцент — каким должен быть борец. Прочь жалость, прочь чувства — все это буржуазные химеры. На этот счет в Пекине придуман соответствующий ярлык — «буржуазная теория человеческой сущности».



У даузыбао

Мальчик прощается с отцом, смотрит на его винтовку и восклицает: «Вот вырасту — поью всех белых собак, пушу им кровь, будет много крови!» Таким представляется китайской молодежи фильм «Сверкающая красная звезда» путь к «освобождению народов», не признавая никаких отклонений от маоистского образца. И кровь рекомендуется не только на завтра. Критик-маоист переносит свои представления об образе маленького Дун-цзы на сегодняшнюю молодежь Китая: «Широкие массы нашей сегодняшней молодежи, прошедшие закалку в великой пролетарской культурной революции и движении критики Линь Бяо и Конфуция, тоже могут сказать: «Мы сейчас тоже сражаемся!» Ведь критика американских империалистов и советских ревизионистов — сражение...»

И становится ясным, на что органы пропаганды КНР настраивают китайский народ с помощью кинофильмов. Антисоветизм — одна из неперменных тем «новейшей» кинематографии КНР.

Такие акценты, четко расставленные и в фильме и в критических публикациях, формируют восприятие «Сверкающей красной звезды». Маоизм паразитирует на стандартных схемах и формулах, наряжая их в свои одежды, а последующая критика накладывает необходимые маски грима, готовя это блюдо по основному рецепту маоистской «художественной» кухни — «из жизни, но

те, кто за кадром

ПЛАНЕТЫ НА ОЩУПЬ

Зрители привыкли к тому, что в дни полета космических кораблей и автоматических станций на кино- и телеэкранах демонстрируются научно-популярные и документальные фильмы, рассказывающие об этих полетах.

Но как создаются такие фильмы?

Еще ни одной киногруппе не удалось побывать в космосе и на другой планете. Информация, которую получают ученые, как правило, зашифрована в колонках цифр и перфорантах. Но сегодня нельзя строить изобразительный ряд фильма на показе столбцов формул и кадрах, снятых в лабораториях и цехах, где создаются и испытываются космические автоматы. Зрители хотят видеть на экранах бескрайний космос, далекие планеты и летящие к ним космические корабли.

Любой космический пейзаж может создать художник комбинированных съемок Л. В. Решетин. В то время, когда в космосе движутся настоящие корабли, движутся их макеты в студийных павильонах над декорациями, выполненными Решетиным и возглавляемой им бригадой макетчиков.

— С первым спутником, запущенным 4 октября 1957 года, — рассказал нашему корреспонденту Лев Васильевич, — началось кинематографическое освоение космоса.

Изобразительная сторона этих фильмов имеет свои особенности, так как в космосе нет привычных для землян понятий верха и низа. Ощутить это зрители могут только через композиционные построения кадров, которые задолго до съемок должны быть определены в макете. В космосе также нет воздуха, и, естественно, он не может оказывать сопротивления. Этим объясняется непривычная, невозможная на Земле форма автоматов. Они похожи на цистерны, ветряные мельницы, сверла и т. д. и т. п., и только усики их антенн всегда направлены в сторону Земли.

Моей первой серьезной работой был макет лунного рельефа. Нужно было создать поверхность кратера Коперника с окружающими его горами и равниной моря Дождей. Консультант — крупный ученый, доктор физико-математических наук — утверждал, что Луна должна иметь цвет ржаного хлеба и ноздреватую фактуру. Интуиция подсказывала мне, что лунный рельеф должен быть серым, и я придал пейзажу Луны не черный, а серый цвет.

Конечно, слушаться консультантов необходимо. Но я был счастлив, когда космонавты, впервые ступившие на Луну, подтвердили мою догадку.

Потом были макеты Венеры и наиболее часто снимаемой планеты Марс.

Венерианский пейзаж мне помогли создать сведения, полученные учеными от автоматических станций «Венера».

Давление 90 атмосфер, температура 500 градусов тепла — гостеприимной планеты не назовешь. Дуют не переставая ураганы в ее небе. Внизу они стихают, но и в своем слабом движении несут огромную разрушительную силу. Сквозь толщу цветных облаков едва просвечивается солнечный свет...

Такой мы увидели Венеру, снятую с макетов Решетина в фильмах «Здравствуй, Венера» и «Штурм Венеры».

В одном из фильмов о Марсе говорилось, что новейшие знания, полученные учеными, не делают эту планету менее романтической.

Да, на Марсе нет каналов, когда-то «обнаруженных» итальянским астрономом, нет воинственных марсиан, и прекрасная Азлита — всего-навсего поэтический вымысел. Но там есть горы высотой в 14—20 километров, рядом с ними каньоны шириной в 60—70 километров; есть таинственные участки, называемые «теплыми островами». И все это я постарался передать в своем макете.

В фильме прошлого года «Эскадра на Марс» мне удалось с помощью аэрозольной установки воссоздать марсианские пыльные бури, а соединив определенным образом огромные аквариумы, я смог смоделировать картину периодических затоплений водой определенных участков Марса, на которых, согласно последним гипотезам, пробует зародиться жизнь.

Хочется сказать несколько слов об операторах, с которыми мне приходилось работать. От их мастерства и опыта во многом зависит успех и моей работы. Нужно иметь большой профессиональный опыт, чтобы, пользуясь макетом в 100 квадратных метров, создавать на экране беспредельные пространства.

Более двадцати лет работает на студии «Центрнаучфильм» художник Лев Васильевич Решетин. До этого он отдал семь лет службе в армии и несколько лет учился в художественно-театральном училище.

Заканчивая свой рассказ, Решетин говорит:

— С каждым годом к далеким планетам будет уходить все больше и больше космических кораблей, и с каждым годом будут увеличиваться и накапливаться знания землян о космическом пространстве, а значит, с каждым годом сложнее и интереснее будет работа, которой я посвятил жизнь.

этот термин как ругательный) не дает показать героя так, как это нужно маоистам, — возвысившимся над жизненными ситуациями. Размышления — вещь опасная, герой в нужную минуту должен не думать, а обратиться к трудам Мао Цзэ-дуна. Помощники формально не могут осуждаться (символизируя «связь с массами»), но они должны быть лишь фоном, давая главному герою возможность воспарить надо всем. Ускоренный темп действия отвлекает внимание от героя, тогда как оно должно быть приковано к нему и к расставляемым с его помощью «акцентам наидания».

Одним словом, фильм «Разведчик», как оказалось, вышел за рамки «эстетических» нормативов, выработанных в театре при постановке «образцовых спектаклей», и его робкая попытка вспомнить, что кино есть искусство, встретила резкий отпор маоистов. Ведь кино, по-маоистски, — голая пропаганда, а не искусство. И недаром авторы одобренного фильма «Сверкающая красная звезда» в статье, опубликованной в теоретическом журнале ЦК КПК «Хунци», из опыта работы над фильмом сделали такой вывод: «Чтобы углубить революцию пролетарского киноискусства и создать революционное произведение киноискусства, необходимо руководствоваться пролетарской линией председателя Мао».

Вот и все компоненты, нужные для маоистского «творчества». Если при этом учесть, что «пролетарская линия председателя Мао» есть линия не пролетарская, не марксистская, а мелкобуржуазная, антисоветская; что «революционное» здесь означает предательство по отношению к завоеваниям китайской революции; что под «отмежеванием от буржуазного» маоисты имеют в виду не столько отказ от реакционных традиций, сколько разрыв с традициями социалистического искусства, то мы ясно поймем существо маоистского кино. Увы, давно ожидавшегося подлинного возрождения художественной кинематографии в КНР не происходит.

Фильмы есть — нет искусства.

выше, чем жизнь». Так высоко, что жизнь перестает быть заметной. Каждый кадр до предела нагружен символикой, и идея раскрывается зрителю на условном языке символов, а не в живых жизненных ситуациях.

Как это ни странно, однако внимание к художественной форме в сегодняшнем Китае — криминал. Еще одно подтверждение этому мы находим в инциденте прошлого года. Художественный фильм «Разведчик», юбилейный фильм, специально подготовленный к годовщине КПК, пресса встретила гробовым молчанием. Полтора месяца на него не было ни одного отклика. Казалось бы, оснований к тому нет, напротив, содержание фильма дает много поводов для разговора о мужестве, героизме, смекалке китайского солдата: 1947 год, период последних сражений Народно-освободительной армии с чанкайшистами, разведчик Го Жуй внедряется в штаб полка противника и в целой серии отважных операций раскрывает схему артиллерийских позиций и другие данные, необходимые частям НОА для наступления.

Разговора не последовало. Более того, через полтора месяца «Жэньминь жибао» публикует две разгромные статьи, из которых выясняется вот что. Сюжет фильма построен напряженно и остро, главный герой не только действует, но и размышляет, тщательно продумывая план операции, он не «сверхчеловек», побеждающий в одиночку, а окружен помощниками из местного населения, с которыми установил связь. Чтобы подчеркнуть динамику фабулы, оператор старался больше снимать с движения, внутреннему темпу подчинялось продуманное построение мизансцен (а для китайского кино всегда был характерен темп замедленный), работа мысли разведчика акцентировалась на многочисленных крупных планах (тоже не частое явление в китайском кино даже в его лучшие времена). Авторы, запамятав, что «падают в грех», вспомнили о мастерстве и таланте.

Это было осуждено критиками в газете «Жэньминь жибао». «Драматизм» (газета употребила

НЕТ ИСКУССТВА



«Доведем до конца борьбу с Линь Бяо и Конфуцием!...»

«ДОЖИТЬ

ДО РАССВЕТА»

Людмила ПАЖИТНОВА

С нежный отряд», как его называют в киногруппе, — одетые в маскхалаты актеры — готовятся к съемкам. Бойцы стоят со связками лыж и снаряжением, и я стараюсь угадать, кто из них старшина Дюбин, кто сержант Лукашев, кто молоденький Пивоваров, кто лейтенант Ивановский. На экран переносится повесть Василя Быкова «Дожить до рассвета», исполненная глубокой и горькой правды о войне.

Действие происходит в ноябре 1941-го, когда немцы рвались к Москве. Десять бойцов под командованием лейтенанта Ивановского идут в тыл врага, чтобы взорвать базу с боеприпасами. При выполнении задания многие погибают. Тяжелый и опасный рейд стал последним и для главного героя лейтенанта Игоря Ивановского.

Сегодня снимается ключевой эпизод — переход линии фронта. Сцена сложная. Съемка ведется одним длинным планом. Ее успех в максимальной четкой игре актеров, согласованности действий пиротехников, осветителей, операторской группы. Пока не наступили сумерки (действие происходит ночью), проводятся репетиции, уточняются мизансцены.

В напряженной тишине ползут бойцы. И вдруг — залп! Случайно выстрелила чья-то винтовка. Камера крупно фиксирует лица: недоумение сменяется отчаянием — миновали, казалось, самое опасное, и, поди же, нелепый выстрел... Немецкий пуле-мет отвечает пронзительным треском. Темное небо ярко освещают ракеты. Но в кадр попадут только тени от вспышек — драматургия цвета подчеркнет состояние тревоги, опасности.





В роли лейтенанта Ивановского
Александр Михайлов

Фото Н. Глисюка

Фильм снимается недалеко от Новгорода, около села Велебицы. Место это историческое: пять веков назад здесь произошла великая битва (отсюда и название села) — новгородцы защищали свою республику от московского царя. Широкая пойма реки Шелони, чернеющий кустарник, далекий лес удивительно точно совпадают с описанным в повести Быкова.

Режиссер «Ленфильма» Виктор Соколов говорит:

— Не могу себе представить летопись войны без голоса Василя Быкова, без рассказа о солдате, который он постоянно ведет. Писателя интересуют не грандиозные сражения, а тропинки войны, тропинки, на которых сражались и умирали тысячи. Без их негромких подвигов была бы невозможна Победа.

Задача фильма — вслед за писателем высветлить одну из таких тропинок, исследовать возможности и силу человеческого духа. Мы хотим снять кинобалладу о мужестве. Вместе с оператором Борисом Тимковским и художником Владимиром Гасиловым ищем эквивалент быковской прозе, хотим, чтобы картина прозвучала оптимистически: ведь истинная трагедия всегда очищает, возвышает душу. В повести есть слова: «...останутся жить другие. Они победят, им отстаивать эту зеленую, счастливую землю, дышать полной грудью, работать, любить. Но кто знает, не завянет ли их великая судьба от того, как умрет на этой дороге 22-летний командир взвода лейтенант Ивановский».

В роли Ивановского актер из Саратова Александр Михайлов, Пивоварова — Алексей Горячев.



Музыка
Э. Колмановского
Стихи
К. Ваншенкина

Из кинофильма «Весна на Одере»

ВЕСНОЙ СОРОК ПЯТОГО

Путь наш пролег
Вдаль по полям и санбатам,
Каждый наш день —
Как в диске последний патрон.

Время придет
Глянуть в глаза своим милым,
Только пока
Еще гроыхает война.

Слава навек
Погибшим в сраженьях солдатам
Тем, кто живой,
Тоже слава и низкий поклон.

Но над землей,
Над этим истерзанным миром —
Слушайте все! —
Вслед за нами грохочет весна.

2 раза

2 раза

После всех лет,
После всех тягот похода,
Горьких потерь
Под небом родной стороны

Как хорошо,
Что на земле есть Россия,
Ранний простор,
Нагретые доски крыльца.

Больше всего
Сейчас умирать неохота
В самом конце
Этой долгой и трудной войны.

Нас будут ждать,
Мы мертвые или живые, —
В отчем краю
Все равно будут ждать до конца.

2 раза

2 раза

Сдержанно, сосредоточенно

P

Путь наш пролег вдаль по полям и санбатам,
каждый наш день — как в диске последний патрон.
Слава навек погибшим в сраженьях солдатам,
тем, кто живой, тоже слава и низкий поклон.
Слава навек погибшим в сраженьях солдатам,
тем, кто живой, тоже слава и низкий поклон.

Верхний голос исполняется по желанию.



Борис Тенин (Боб Мерфи),
Елена Кузьмина (Джесси)
и Всеволод Аксенов (Смитт)
в фильме
«Русский вопрос». 1948 г.

Елена КУЗЬМИНА

ОН МЕНЯ НЕ ЛЮБИТ...

Работа над «Русским вопросом» началась внезапно. Дирекция киностудии с легкостью утвердила известную пьесу и тут же запустила фильм в производство.

Ромм засел за сценарий. Симонова, видно, эта вещь больше не интересовала, и он отказался принимать участие в разработке.

Пока Ромм писал, переписывал все по-своему, на студии подыскивали актеров, художник рисовал костюмы и декорации. Актеров подобрали очень сильных. Это были Михаил Астангов, Борис Тенин, Михаил Названов.

Со Смиттом было сложнее. Много пересмотрели актеров и наконец вызвали чтеца Всеволода Аксенова.

Пришел высокий, стройный человек неопределенно среднего возраста. Большой, чистый лоб. Внимательные серые глаза. Красиво очерченный рот. Приятная улыбка.

Аксенов очень по-своему двигался. Вроде элегантно, а в то же время немного скованно, сдержанно. К жизни он тоже относился очень по-своему.

Ромм решил остановиться на Аксенове.

Пока на студии не было удобной, тихой комнаты, репетиции проходили у нас дома. Чаще всего вызывался Аксенов. А так как дома я всегда была под рукой, то Ромм часто заставлял меня и Аксенова репетировать наши двойные сцены, которых в сценарии было довольно много. Мы считывали текст. Привыкали друг к другу. Ведь по сценарию это были любящие супруги —

особенно Смитт. Джесси тоже его любила, но не так. Прожив довольно бурно первые годы юности, она решила, что пришла пора иметь дом, семью. В общем, Джесси была по-женски расчетлива.

На выданный за будущую книгу аванс они купили небольшой, но уютный дом, машину, и жизнь им казалась прекрасной. Смитт в это время писал заказанную ему книгу.

Как-то после очередной репетиции Ромм подошел к открытому окну:

— Удивительная погода! Особенно к вечеру. Пойди пройдишься. Проводи Всеволода Николаевича. Поговорите по дороге. Узнайте поближе друг друга...

— Когда женщину посылают гулять в сумерки с мужчиной, то ей не говорят, что ей надо делать и как себя вести...

— Ишь ты!.. — засмеялся Ромм. — Всеволод Николаевич, кажется, вы делаете ошибку, женившись на Джесси!..

— Я тихая сапа... — сказал Аксенов. — Управлюсь!..

Когда мы вышли из дома — два взрослых человека, — то вдруг поглупому смуглились. Уж очень смешно было играть в жизни влюбленных, когда ничего общего между нами не было.

Некоторое время мы шли молча. Но надо же было с чего-то начинать.

— Ромм хочет, чтоб мы с вами поближе познакомились... Я вам нравлюсь?

— Да. Как Кузьмина.

— При чем тут Кузьмина? Кузьмина может вам совсем не нравиться.

А вот Джесси... Вы должны ее любить во мне...

— Вы от меня многого требуете... Джесси мне совсем не нравится. У меня своя мечта о женщине. Женщина должна быть по натуре жертвенна. Она мать, жена, сестра...

— Ну, знаете! В Джесси ничего этого нет. Совсем наоборот. А надо, чтоб вы меня, то есть Джесси, любили такую, как она есть. Иначе у нас ничего не получится....

— А зачем вам меня любить?! Джесси не может любить. Смитт ей нравится, пока у него есть деньги. Она даже готова быть верной женой. Но если б она любила своего мужа, то не ушла бы, когда Смитт остался гол и нищ...

— Какой-то вы странный! У нас и то есть такие подлые женщины. А уж там, где они воспитаны на деньгах... Так что в Джесси ничего странного для них нет.

— Вот играет же Степанова положительную героиню...

— Я считаю это неправильным. Я так играть не буду. И чего рассуждать, когда нам надо играть то, что задумано и написано? Ой, уже совсем темно! Я пойду домой. До свидания...

— Я провожу вас.

Опять мы шли молча, и каждый думал о своем. Около дома я спросила Аксенова:

— Ну так что же будет? Как мы с вами будем играть любящих? Вы думаете об этом?

— Я вам открою секрет. Я не умею играть. Не могу притворяться и жить тем, что мне чуждо. Потому что я чтец, а не актер. То, что я гово-

рю своему партнеру, я должен чувствовать по-настоящему. Уж любить так любить. Ненавидеть так ненавидеть.

— Ну, знаете!..

Пожав мне на прощание руку, Аксенов сказал:

— Не сердитесь! Я очень постараюсь полюбить Джесси. Хотя бы через вас. Даю вам слово.

Дома Ромм меня спросил:

— Ну как, открыла в нем какие-то тайны?

— Аксенов говорит, что он не актер и не может любить Джесси, потому что она отрицательная. Он может любить ее только через меня. Во мне, видно, он нашел что-то положительное. Ошибается...

— Ничего... Начнем работать перед аппаратом, стерпится-слюбится. Только не настраивай себя против него. Это моя серьезная просьба к тебе.

Дав Ромму слово, я пыталась изо всех сил нежно относиться к Аксенову. Да и он сам старался изо всех сил полюбить Джесси. Но у него ничего не получалось. Было трудно. Очень трудно. И Ромму, и Аксенову, и мне.

Но раз надо, значит, надо!

— Ромм, я не могу так! Он меня не любит... Аксенов, ну, любите меня...

— Я люблю вас... — отвечал Аксенов скучным голосом, глядя на меня чужими, холодными глазами.

— Я так не могу!.. Вы меня совсем не любите!.. Ромм, я ему просто

противна... Какой-то памятник, а не мужчина...

Ромм смеялся:

— Послушайте, Всеволод Николаевич, вас просит женщина! Ну, взгляните на нее внимательно... Вы же обязаны ее любить... Ее единственную. Это, наконец, ваша жена.

Каждый раз, когда разыгрывались эти сцены, а их было немало, весь павильон, то есть несколько человек осветителей, дежурные рабочие, костюмеры, гримеры и даже очень занятые пожарники, наблюдающие за тем, чтоб в павильоне не курили, вдруг затихал.

Обычно, пока не следовала команда — «Тишина! Приготовились! Начали!..» — помещение гудело от стуков, разговоров, шарканья ног и еще тысячи каких-то звуков. Я лично люблю перед съемкой эту жизнь павильона. Некоторым она мешает. Но Ромм никогда никого не оставивал, и, насколько я понимаю, он тоже любил этот предсъемочный шум.

Когда же снимались наши эпизоды, все присутствовавшие в помещении тихо и внимательно следили за разворачивавшимися событиями.

Первая моя жалоба, обращенная к режиссеру, кстати, моему мужу, на то, что Аксенов меня «не любит» и я так не могу работать, вызвала веселый смех окружающих. Постепенно к этому привыкли, но каждый раз отрывались от своего прямого дела и все внимание отдавали нам.

Однажды старый рабочий, проходя мимо Аксенова, тихо сказал ему:

— Что ж ты за мужчина такой! Неужто и в понарошку не можешь?..

— Не могу... — так же шепотом ответил ему Аксенов.

Хорошо хоть на экране это равнодушие было не очень заметно. Слава богу, основная нагрузка была в другом. Во всех эпизодах, где не было Джесси и где не надо было играть влюбленность, Аксенов был хорош.

Я уже махнула на своего партнера рукой, но однажды Аксенов привел на съемку сына. Это был мальчик лет десяти — двенадцати, с очень умными, взрослыми глазами. Аккуратно одетый, застенчивый и молчаливый.

Его усадили в темном уголке декорации, и я подошла к нему познакомиться. Мальчик вспыхнул, вскочил и впился в меня глазами.

— Что ты меня так разглядеваешь?

Мальчик смутился, но тут же взял себя в руки:

— Папа просил меня рассмотреть вас как следует... Вот я и смотрю.

— Ну, и как ты меня находишь? Вернее, не меня, а Джесси.

— Я еще не знаю.

— Ну ладно, сиди и смотри... И, ради бога, сделай так, чтоб я тебе понравилась... Ладно? Не отвращай окончательно Смита от Джесси...

— Этого не будет.

— Ты уверен?

— Да.

— Ну, спасибо. Только смотри внимательно!

Сын Аксенова не вставая просидел всю съемку. Боковым зрением я следила за ним. Мальчик иногда начинал нервничать. А то вдруг у него внезапно загорались глаза.

На другой день Аксенов пришел на съемку, влюбленный в меня, как юноша. Я удивилась:

— Боже мой, что с вами случилось?

— Я вас сегодня люблю! Вы удивительная женщина...

— Что это вас так разбирает?

— Вы понравились моему сыну. Я ему верю, и я вижу, что он прав.

В этот день да и следующие два дня я уже не обращалась с жалобами к режиссеру. У нас хорошо

получались все сцены. Когда в кадре он смотрел на меня, в глазах его появлялась незнакомая мне нежность. Я сама, забыв все наши «неладья», любовно относилась к своему партнеру. Ромм радовался и очень наивно попросил:

— Всеволод Николаевич, прошу вас запомнить это состояние. Видите, как легко работается, когда вы любите Джесси...

Снимали мы эту декорацию в течение трех дней. Аксенов был бесконечно мил и влюблен.

Перешли на съемки холла. Снимались сцены Аксенова с Тениным, с Барабановой и сцены ухода Джесси от Смита.

Когда через неделю, как всегда бывает в кинематографе, где все зависит от готовности той или иной декорации, мы вернулись к событиям, предшествовавшим уходу Джесси из дома, где еще были нежные взаимоотношения между мужем и женой, Аксенов снова смотрел сквозь меня, был вежлив, корректен. Я опять занула:

— Ромм, он опять меня не любит... — и смотрела на Ромма с испугом, так как чувствовала, что он начинает нервничать.

Я всегда удивлялась терпению некоторых режиссеров во время работы с актерами. Я всегда думала, а что было бы со мной, если б я была на месте режиссера: наверное, взорвалась бы. Терпение не всем дано. Ромм этим даром обладал. Когда же я углядела у него нервность в работе с Аксеновым, я поняла, что и он «на пределе». Видно, это заметила не одна я, так как объявили перекур. Когда перекур кончился, я видела, что Ромм преодолел себя. На реплику Аксенова, что он любит Джесси по своим возможностям, режиссер пожал плечами. На мое очередное:

— Он меня опять не любит... — сказал:

— Ну, что я могу поделать! Может быть, ты в чем-то виновата сама.

Много позже Аксенов признался, что самыми любимыми его сценами с Джесси были сцены расставания. Сцены, где Джесси раскрывалась во всей своей человеческой жестокости и нечистоплотности. В глубине своей подленькой душонки она чувствовала свою вину, и, уходя от мужа из-за того, что пошатнулось материальное благополучие, она старалась это сгладить. Она лицемерно обнимала Смита, прижималась к нему, даже в отчаянии трясла за плечи. Что-то шептала. Прощалась со своим «счастьем».

Аксенов присутствовал в этих сценах как нечто неживое. Как манекен. Он не реагировал на Джесси. Он не видел и не слышал ее. Здорово он это сыграл.

Как-то он сказал:

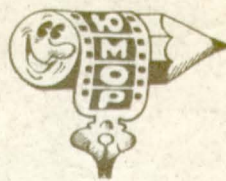
— Вот это были сцены! И никто меня не мучил и не ругал. Я думаю, что и Смит бы ее не полюбил, зная, какой будет конец. Мы, мужчины, вообще доверчивый народ!..

Странный, своеобразный человек был Аксенов. Писал довольно хорошие, темпераментные стихи. Хорошо с эстрады читал вещи, в которых верил своим героям и искренне любил их или так же искренне ненавидел.

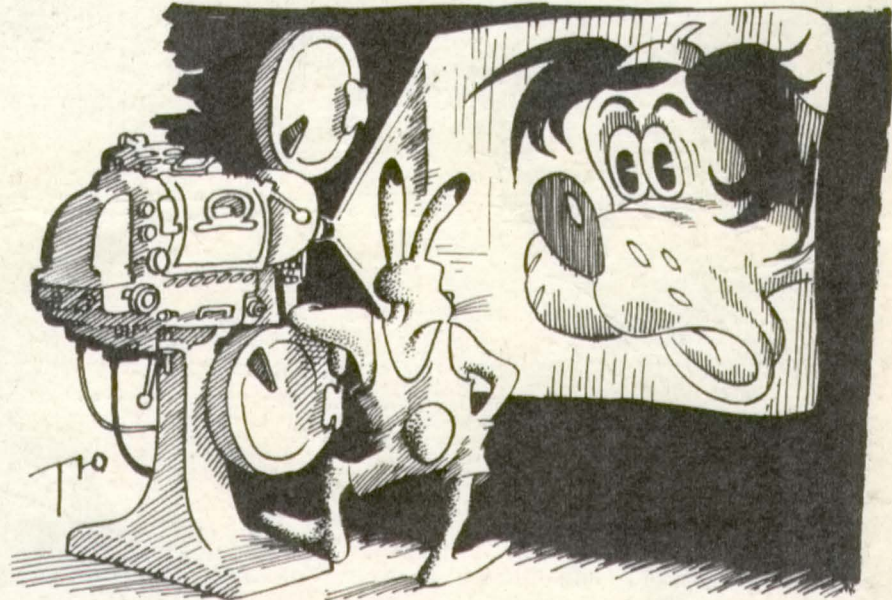
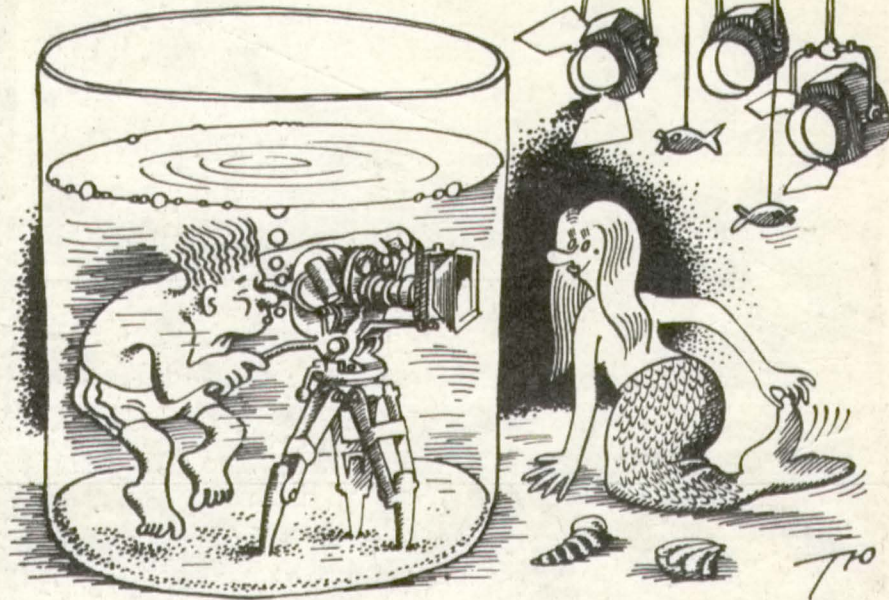
В жизни был добрым, мягким. Сказать, что он плохо относился ко мне, как к Кузьминой, я не могу. Мы даже дружили. Но любить, даже просто играть любовь к Джесси, к такой, какой я ее играла, он не мог.

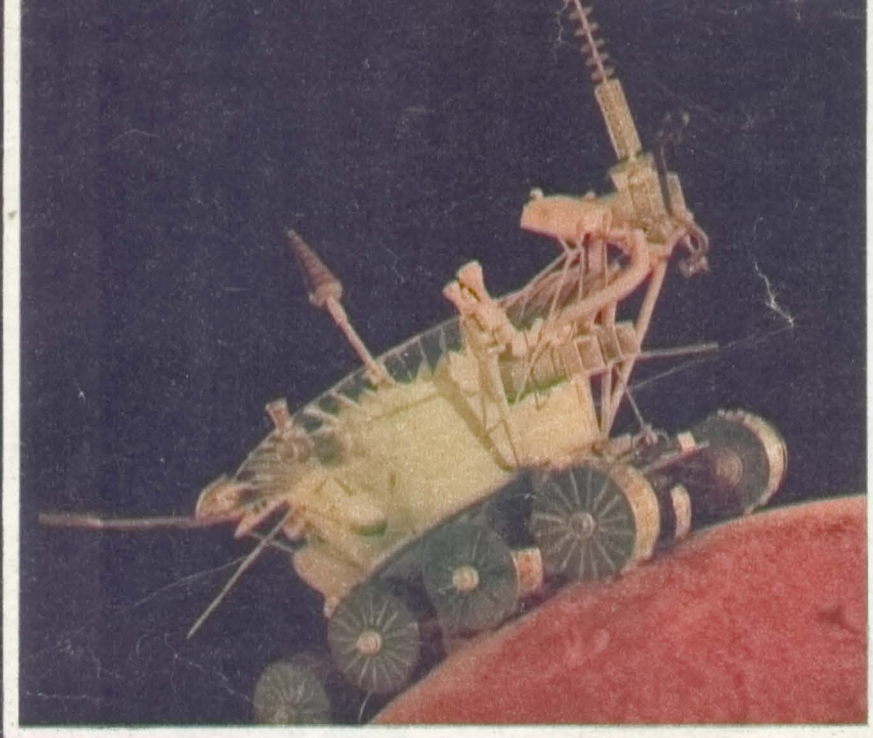
Все остальные сцены шли у него легко и свободно. В общем, Смит получился хороший и убедительный.

Но все облегченно вздохнули, когда кончились съемки...



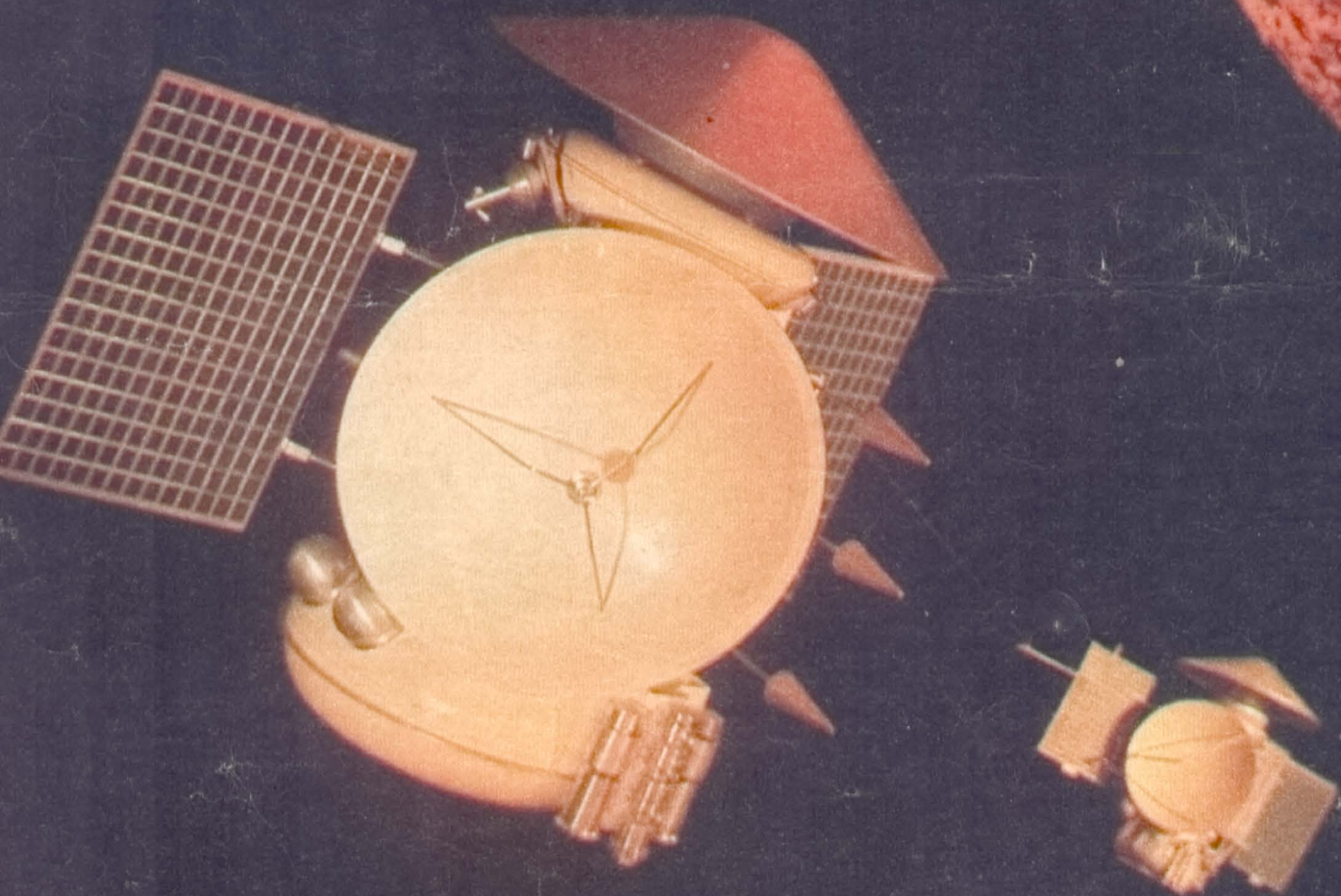
Рисунки
Сергея Тюнина





*Луноход движется
по лунному ландшафту*

*Таинственная планета Марс
и ее космические спутники*



*Последние приготовления
перед съемкой*

ПЛАНЕТЫ НА ОЩУПЬ

Художник комбинированных съемок Лев Решетин (читайте на стр. 17)

