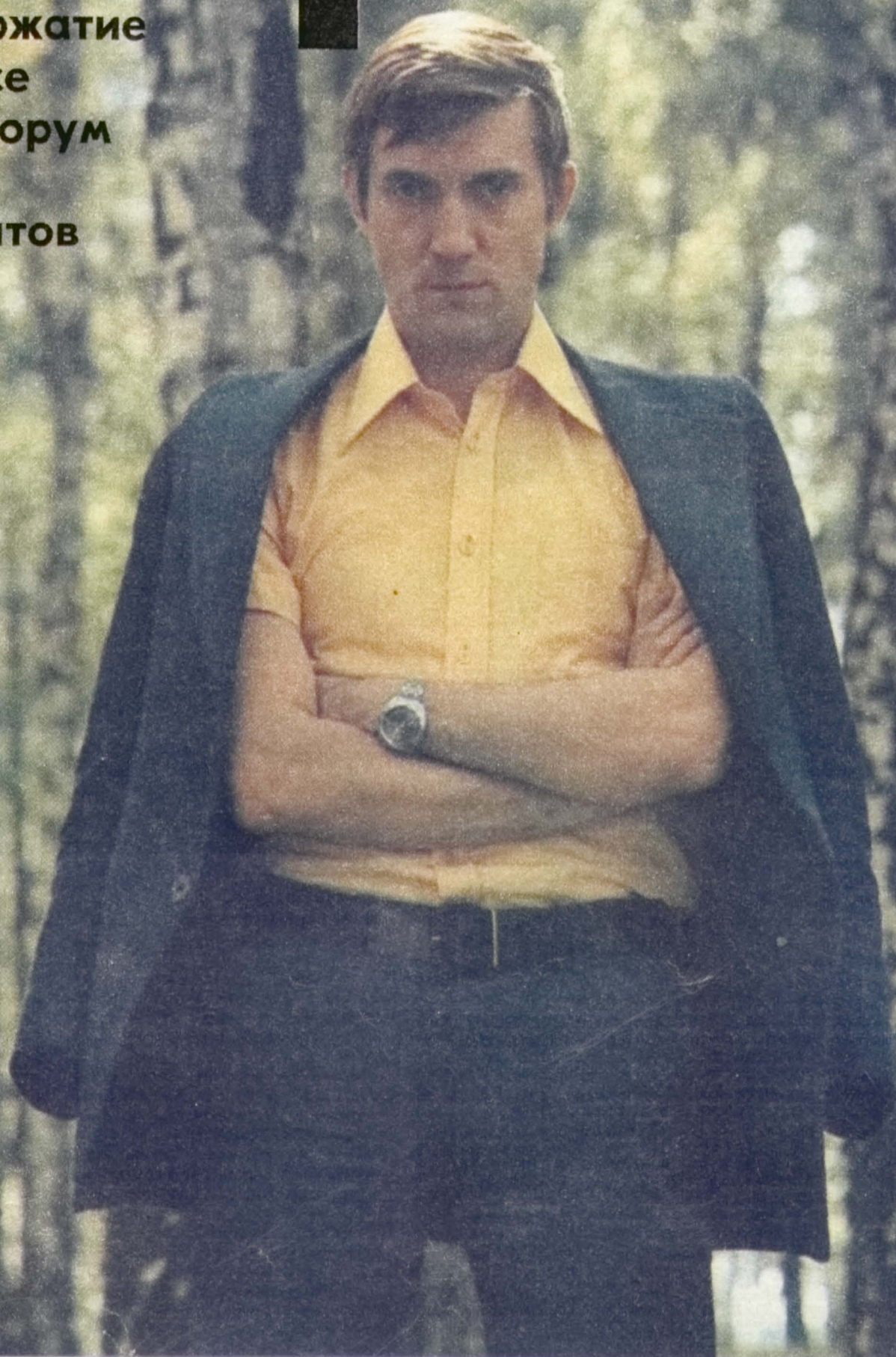


**СОВЕТСКИЙ**

**17**

# **Экран**

- рукопожатие  
в космосе
- кинофорум  
пяти  
континентов



# СОВЕТСКИЙ Экран

№ 17 сентябрь 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:



Евгений Киндинов —  
десять ролей в кино.  
К тридцати годам  
это не очень много,  
но и не мало.  
Стр. 12—13

Настоящий талант  
добр —  
утверждает фильм  
«Монолог художника»,  
рассказывающий  
о творчестве  
Евсея Моисеенко.  
Стр. 10—11



О популярной  
телепередаче  
«Очевидное—  
невероятное»  
размышляет физик,  
член-корреспондент  
Академии наук СССР  
В. Гольданский.  
Стр. 14—15



Как снимался  
«Джувбарс» — один  
из первых советских  
приключенческих  
фильмов.  
Стр. 20



На первой странице обложки — актер Евгений КИНДИНОВ (читайте о нем на стр. 12—13). Фото Петра Шумского

Главный редактор А. Д. ГОЛУБЕВ

Редакционная коллегия: Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ,  
В. Н. ГОЛОВНЯ, А. С. ЛЕВАДА, Ю. В. ПЛАТОНОВ (зам. главного редактора), Г. Л. РОШАЛЬ, Н. А. ТАРАСОВ (ответственный секретарь), В. П. ТРОШКИН, М. А. УЛЬЯНОВ, А. Г. ФИЛИППОВ, Ю. М. ХАНЮТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ, Т. М. ХЛОПЛЯНИНА, Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ.

Главный художник К. А. Сошинская. Оформление И. С. Воробьева.  
Художественный редактор Т. Н. Трофимова.

ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: 125319, Москва, А-319, ул. Часовая, 56.  
Телефон редакции 152-88-21.

Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.  
№ 17 (449) — 1975 г. Сдано в набор 16/VII—1975 г. А 03918. Подписано  
ч печати 1/VIII—1975 г. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>2</sub>. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.  
Тираж 1 950 000 экз. Изд. № 1984. Заказ № 883.

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты  
«Правда» имени В. И. Ленина. 125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.

## УЧАСТНИКАМ И ГОСТЯМ IX МОСКОВСКОГО МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ

Сердечно приветствую участников и гостей IX Московского международного кинофестиваля.

Добрая традиция московских кинофестивалей, вносящих свой вклад в развитие культуры, в борьбу за мир и дружбу между народами, особенно отвечает духу времени сегодня, когда разрядка международной напряженности становится определяющим фактором в отношениях между государствами, когда характер развития мировых политических процессов вселяет оп-



# ЛЮДИ И

Леонид ЛИХОДЕЕВ

# ЗВЕЗДЫ

тимизм и все более крепнущую уверенность в мирном будущем человечества. Правдиво и талантливо отображая жизнь народов, кинематограф способен сыграть значительную роль в углублении этих тенденций.

Важное значение приобретает сегодня расширение взаимных контактов, обмен подлинными культурными ценностями. Нет сомнений, что московский фестиваль, открытый для кинематографистов всех континентов, послужит дальнейшему укреплению такого сотрудничества.

Прогрессивные деятели мирового кино своими произведениями активно вторгаются в решение насущных проблем социального развития человечества, борются за национальную независимость, против всех форм угнетения и насилия. Чрезвычайно важно, чтобы киноискусство укрепляло волю народов к борьбе за мир, демократию, гуманизм.

Кинематографисты нашей страны стремятся ярко и разнообразно показать жизнь и созидательный труд народа, достижения развитого социалистического общества, духовный мир советского человека.

Нынешний кинофестиваль проходит в год 30-летия Победы над фашизмом. Высокий долг деятелей киноискусства — раскрывать величие идеалов, вдохновлявших героических борцов против фашизма и милитаризма. Эти идеалы и ныне воодушевляют всех, кому дороги мир, свобода и счастье человечества.

От души желаю участникам и гостям IX Московского международного кинофестиваля больших успехов в их благородном труде, находящем живой отклик в сердцах миллионов людей.

Л. БРЕЖНЕВ



Гостиница «Россия» — штаб кинофестиваля

Воле подъезда гостиницы «Россия» густая толпа сжимается плотно, сквозь нее пролегал коридор, вытянутый под линейку. Коридор выжидательно пуст. Очень молодые и не очень молодые лица с мечтательной настороженностью смотрят на стеклянные двери, за которыми происходит тайна.

Толпа отражается в мощном стекле, видит саму себя и вглядывается сквозь свое изображение в неясную, заманчивую глубину. Она образовала терпеливый проход и ревниво держит его почтительную ширину. Она приготовилась узнавать в лицо своих знакомых.

Иногда из дверного пролома появляется нагруженный техникой кинохроникер, закружится, как пчела на свету, и, пожужжав малость, очищает от себя коридор, улетает прочь за своим медом.

Этот проход не для него, он понимает. Этот проход не для тех, кто

снимает, а для тех, кого снимают. Разница огромная. Молчаливый договор висит над огромным стеклянным ульем.

Сейчас появятся те. Те самые. Они — актеры. Они знают, как появляться на свет. И толпа тоже знает, как они появятся. Скромно, застенчиво, мило и любезно. Они будут краснеть, как напавшие дети, и в невинном взоре их вспыхнет мольба о прощении за великую славу. И толпа их простит. Это они тоже знают. Толпа протянет им их портреты, и они искренне удивятся, как будто видят эти портреты впервые в жизни, и до слез благодарны за сюрприз. Сюрприз их, конечно, ошарашит. И они растеряются, не зная, что делать дальше. Но толпа им протянет шариковые ручки. И тут случайно выяснится, что шариковые ручки у них имеются. Они только не знают, что с ними делать. Неужели ставить автографы? Они

выспрашивают взорами — догадались ли? И толпа ликующим гулом подтверждает их сказочную догадливость...

Эта невинная детская игра происходит с утра до ночи.

Самые знаменитые люди на этой планете — кинозвезды. Они вспыхивают пожарами, разгораются, тлеют, гаснут. И каждое поколение, которое их рождает, остается в их лицах молодым навсегда.

Каждое поколение нагружает свою кинозвезду своими страстями, своими понятиями, своими проблемами и своими надеждами. Каждое поколение внушает своей кинозвезде свои слова, свою память, свои истины и свои заблуждения. И просто нужен божий дар или людская удача, чтобы вобрать в себя это все или часть этого всего — и взлететь на орбиту славы.

Фестиваль-75 и фестиваль-65 — это фестивали разных актеров пото-

му, что время с ласковой бесшощадностью делает то, что ему полагается...

Время рождает новые песни, требуя для них новых голосов, оно рождает новые улыбки и требует для них новые лица.

А мы выстраиваем перед своими объективами действительность, мы ее концентрируем, отбрасывая лишнее и оставляя только то, что нужно, чтобы получилось кино. Но время от времени приходит гений и заявляет, что именно то, что мы отбросили, и является сутью. И мы кидаемся в новую ересь, не заботясь о том, что через малое время ересь станет предрассудком, и навалится новый гений, и скажет: братцы, вертай назад!

Потому что есть на свете вещи действительно непреходящие.

Кинозвезд знают все. Не совсем все знают режиссеров. Совсем не все знают операторов. И мало кто

# ОТ ВСЕГО СЕРДЦА!



Томас Стаффорд и Алексей Леонов

Советские летчики-космонавты и американские астронавты сердечно приветствуют участников и гостей IX Московского международного кинофестиваля и поздравляют с его открытием.

Мы не только горячие почитатели кино, но и в некоторой степени кинематографисты, так как каждый из нас, владея кинокамерой, снимал из космоса нашу прекрасную Землю.

Вот и сейчас, находясь высоко над Землей, мы создаем фильм о первой встрече на орбите. Каждый из нас выступает как оператор, режиссер и сценарист. Тяжело с актерами, но их роль мы тоже взяли на себя.

Благодаря съемкам в космосе каждый человек получит возможность видеть нашу прекрасную Землю в ее необъятной красоте.

В эти дни космические экипажи кораблей «Союз» и «Аполлон» встречаются в далеком космосе, стыкуются и проводят первый в истории космонавтики совместный экспериментальный полет.

Девятый раз в столице Советского Союза, в городе Москве, встречаются на своем международном форуме

посланцы всех стран и континентов, чтобы показать возрастающую роль киноискусства в борьбе за мир, прогресс и счастье человечества.

Хочется выразить уверенность, что Девятый Московский международный кинофестиваль поможет средствами кино сблизить народы планеты Земля в понимании друг друга.

Советские космонавты и американские астронавты шлют кинофестивалю, провозгласившему своим девизом гуманизм, мир и дружбу на Земле, свои наилучшие пожелания, а его участникам и гостям мы желаем больших творческих успехов и надеемся, что наш полет явится наглядным примером объединения возможностей различных государств для решения глобальных научных проблем, стоящих перед человечеством.

Успехов вам, глубокоуважаемые, дорогие земляне-кинематографисты!

Летчик-космонавт СССР Алексей ЛЕОНОВ.

Астронавт США Томас СТАФФОРД.

знает сценаристов. Вероятно, так и надо. Потому что кинозвезда взмывает над нагромождением дискуссий, исканий, веяний и тенденций в уже готовом виде и показывает обществу его лицо.

Толпа всматривается в стеклянный цоколь и видит свое отражение. И ждет, как сквозь это отражение появятся те, кому она доверила свои откровения...

Кинематограф возник, как чудо, и вот уже восемьдесят лет продолжает быть чудом несмотря на то, что век чудес невелик. Знания разоблачают чудеса, вопрос, как это сделано, разрушает ореолы. Трудно сегодня найти на свете человека, который не знал бы, КАК ЭТО СДЕЛАНО, но тем не менее кино продолжает быть чудом.

Вероятно, это происходит потому, что кино занимается тем, к чему применимо определение САМЫЙ. Когда кинематограф был немой, он

был самым немой, когда он заговорил, он стал самым говорящим. Когда он показывает массовку, то это самая массовая массовка, когда он показывает интимности, то они так интимны, что дальше уже некуда.

Каждый фестиваль привлекает публику не только картинами, которые привозят со всего света. Он привлекает еще и тем особенным духом концентрированного кинематографа, той особенной атмосферой, подышать которой стремится каждый.

Эти две недели, к которым готовятся два года, превращаются в веселый, суетливый праздник. Этот праздник до отказа набит профессиональной озабоченностью — пресс-конференциями, торговыми сделками, деловыми контактами, репортажами. Он не имеет ни дня, ни ночи — у него свои правила. Он своим существом показывает самую суть кинематографа.

Каждый фестиваль отражает время, в которое происходит.

Сейчас сквозь стеклянные двери выйдут герои нашего времени и напишутся в том, что они действительно — герои нашего времени.

Наученные режиссерами, запущенные студиями кинозвезды восходят на экраны показывать нам, какие мы есть. Они живут нашими страстями, мучаются нашими проблемами, радуются нашими радостями. Они такие, какими бы мы были на их месте, если бы имели талант. Мы любим их за то, чем обделены сами. Любовь зрителя к актеру напоминает родительскую: отцы не завидуют одаренности своих детей, они ею восхищаются.

Главной особенностью кинематографа является то, что все время надо крутить ручку. Надо все время снимать и проецировать, снимать и проецировать. Надо все время показывать. Во время фестиваля публи-

ка приближается к таинственному клану штатных зрителей, которым приходится по роду службы глотать ленту за лентой и при этом еще что-нибудь соображать.

Кинематография ширится и растет. Каждый год новая страна заявляет о рождении своего младенца. И младенец становится на ноги и начинает ходить, как все люди.

Мода — болезнь кино. Вроде кори. От нее не умирают, но переболеть ею приходится. Немножко природы, немножко социологии, немножко секса — это мода.

А между тем есть вещи непреходящие. Есть страсти сильней страстей, есть проблемы сильней проблем и радости сильней радостей.

Этот фестиваль совпал с событиями особыми.

Проблематический соперник кинематографа телевизор показывал эпопею, имевшую значение для всей Земли.





*Зал пресс-конференций.  
На вопросы отвечают члены  
польской киноделегации*



*Гости фестиваля  
в городе на Неве...*



*Лидия Федосеева-Шукшина  
среди зрителей на конкурсе  
детских фильмов*

*Вдова президента Чили  
Оргенсия Бусси де Альенде,  
член жюри конкурса  
художественных фильмов,  
и председатель жюри  
режиссер Станислав Ростоцкий*



Мы смотрели в экран домашнего ящика глазами, в которых еще рябило от просмотров. Приобщенные к кинотайнам, мы уже хорошо различаем съемки и понимаем, что надо делать на натуре, а что — в павильонах.

Когда появилась картинка, один мой киноприятель сказал:

— Слушай! А ведь это павильон!

Действительно, на экране расположилась декорация, сделанная по эскизу художника фантастического фильма. Извивались провода, мерцали сверкающие штучки, встречные прожектора вспыхивали перед объективом. Невидимые светоформители добавляли откуда-то с боков тревожные блики. Эти блики несли в себе замысел режиссера. Они были навьючены смысловой нагрузкой.

Декорация была статичной. За нею, спрятанные от аппарата, полагались кронштейны и строила — грубая нетесаная подкладка, под-

держка, фиксировка того, что должно попасть в кадр.

Знакомые наизусть лица в шапочках и наушниках были известны по другим съемкам, я бы сказал, по другим картинам, и это создавало ощущение кинематографа.

Звуковики старательно добавляли в голоса тревожной реверберации — все-таки голоса должны долетать из космоса! Реверберация тоже входила в режиссерский замысел...

Таково было первое впечатление, впечатление, подготовленное нескончаемым кручением кинолент, от прямой трансляции события.

Десятки лет кино пробивалось в космос, придумывая интерьеры сначала черно-белые, потом цветные, сначала немые, потом звучащие. Художники под ревнивым надзором режиссеров нагромождали устрашающие, многозначительные предметы, накладывали на актерские лица небывалый грим, придумывали, как

бы получше сокрыть бечевки, при помощи которых герой плавал в невесомости.

Они это делали по нашему молчаливому нетерпеливому требованию. Зритель знал, что когда-нибудь полетит в космос. Но в глубине души он чувствовал, что это самое КОГДА-НИБУДЬ будет не при нем. И в глубине души он оправдывал это обстоятельство невероятной сложностью задачи.

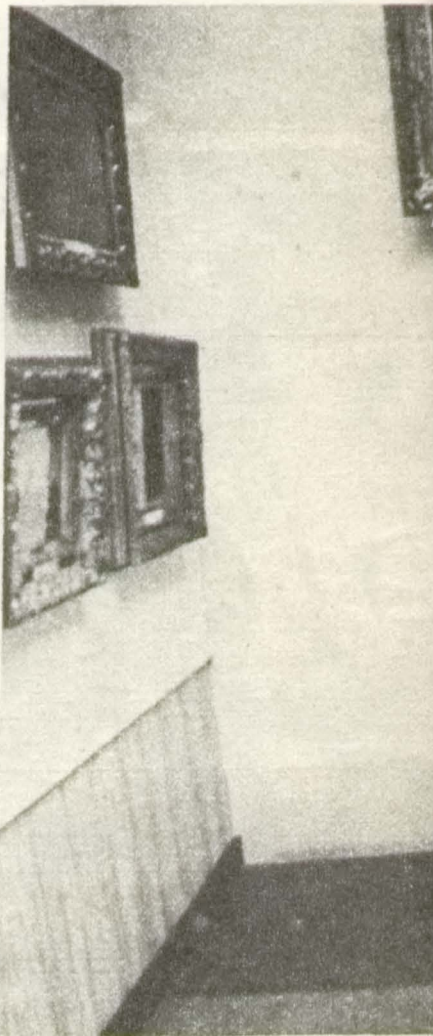
Художники ладили декорации. Осветители выработывали блики. Звуковики подмешивали в голоса вселенские шумы. Костюмеры изоцарялись в покрое... А над всем этим, распластав орлиные крылья, парили режиссеры, требуя еще и психологии.

Кинематограф пробивался в космос параллельно с наукой и техникой. Что такое космос, знали все, и как туда попасть, тоже знали все. Но только никто еще не умел.

Кинематограф проник в космос раньше науки и техники. Он преодолел земное притяжение, пользуясь своим топливом задолго до изобретения настоящего. Он летал на гипотезах и предположениях. Но он летал на главном безошибочном горючем искусства: человек сможет! Дело не в кислороде и водороде. Кислород и водород могут не суметь. Но человек сможет.

Человек может преодолеть тяготение предрассудков и предубеждений и оторваться от Земли, на которой был праведником и грешником, жертвой и палачом, живым и мертвым, счастливым и несчастным. Он сможет подняться над Землей, над единственным, что у него есть, и увидеть дело рук своих, увидеть в немереном объеме красок и цветов черное и белое своего бытия...

Спокойный, неподвижный, как кинопавильон, отсек космического корабля расположился в привычном



домашнем ящике, в двух шагах от стакана чаю.

Там, в корабле, сидели знакомые люди и, в общем, ничего не делали. Они просто смотрели на нас и улыбались. Плавали невесомые провода, которые нас не занимали, мерцали выразительные штучки, не привлекавшие нашего внимания, встречные вспышки иллюминатора казались нам лишними.

Все значительное естественно и просто. Два командира кораблей сидели рядышком, как на лавочке. Они пришли друг к другу в гости пообедать, посудачить, поговорить о том о сем. Это можно было смотреть бесконечно потому, что за этим стояла великая смысловая нагрузка — психологическая, политическая и бытовая.

Прежде чем прийти в гости, им нужно было управиться с некоторыми техническими делами. Знающие люди за кадром объяснили нам:

— При переходе сквозь стыковочный модуль необходимо выравнивать атмосферу...

Слова приобретают нагрузку не выразительностью произношения. Самое простое слово может стать особенным, если произнесено в естественных обстоятельствах, как знаменитое гагаринское «Поехали!».

Необходимо выравнивать атмосферу. Пора выравнивать атмосферу.

В корабле сидели знакомые люди и улыбались, как на любительской фотокарточке. Один почему-то сидел вверх ногами. Мой киноприятель сказал, что в свое время много дал бы за такой кадр. В кинокартине это было бы эффектно. Это несло бы на себе смысловую нагрузку. Но астронавт сидел так потому, что сидел.

Говорят, рукопожатие возникло в давние времена. Правая рука показывала на ощупь правой руке, что в ней нет оружия.

Правые руки показали это друг другу на наших глазах. Мы были свидетелями...

Необходимо выравнивать атмосферу. Пора выравнивать атмосферу.

Потом они разошлись по домам, пожелав друг другу всего хорошего. До следующей встречи.

Человек плыл в стыковочном модуле — длинный от башмаков до шапочки. Хорошо отлаженный глаз объектива видел его резко во всю длину. Конечно, в свое время это была бы находка: человек бесконечен! Это несло бы на себе смысловую нагрузку. Но здесь было все проще — космонавт просто плыл домой из гостей.

Люди уже бывали в космосе не раз. Но они бывали врозь. Сейчас они заговорили туда вместе.

Люди многие вещи делали врозь. Сейчас они начали выравнивать атмосферу. Они пробуют быть вместе. Мы это увидели в будничном быто-

вом домашнем ящике, в двух шагах от стакана чаю...

...Возле стеклянного цоколя зрители держат почтительный коридор. Они ждут автографов. Они хотят увидеть рядом тех, кого привыкли видеть на экране.

Если спросить кого-нибудь из них: зачем вы здесь? — один смутится, другой удивится вопросу, третий просто улыбнется, четвертый, может быть, спросит: а вам какое дело? Правильно. Зритель ждет актера, это ритуал, которому нельзя мешать.

Но, сам того не осознавая, зритель принес к этому стеклянному цоколю свои проблемы, которые требуют решения. Он хочет знать, каков он есть и каким может быть. Он хочет увидеть себя при помощи тех, кого он здесь ждет.

Есть проблемы сильнее проблем, и есть страсти сильнее страстей, и есть задачи проще задач.

Есть вещи непреходящие...

Чехословацкие актрисы  
Андреа Чундерликова  
и Регина Разлова

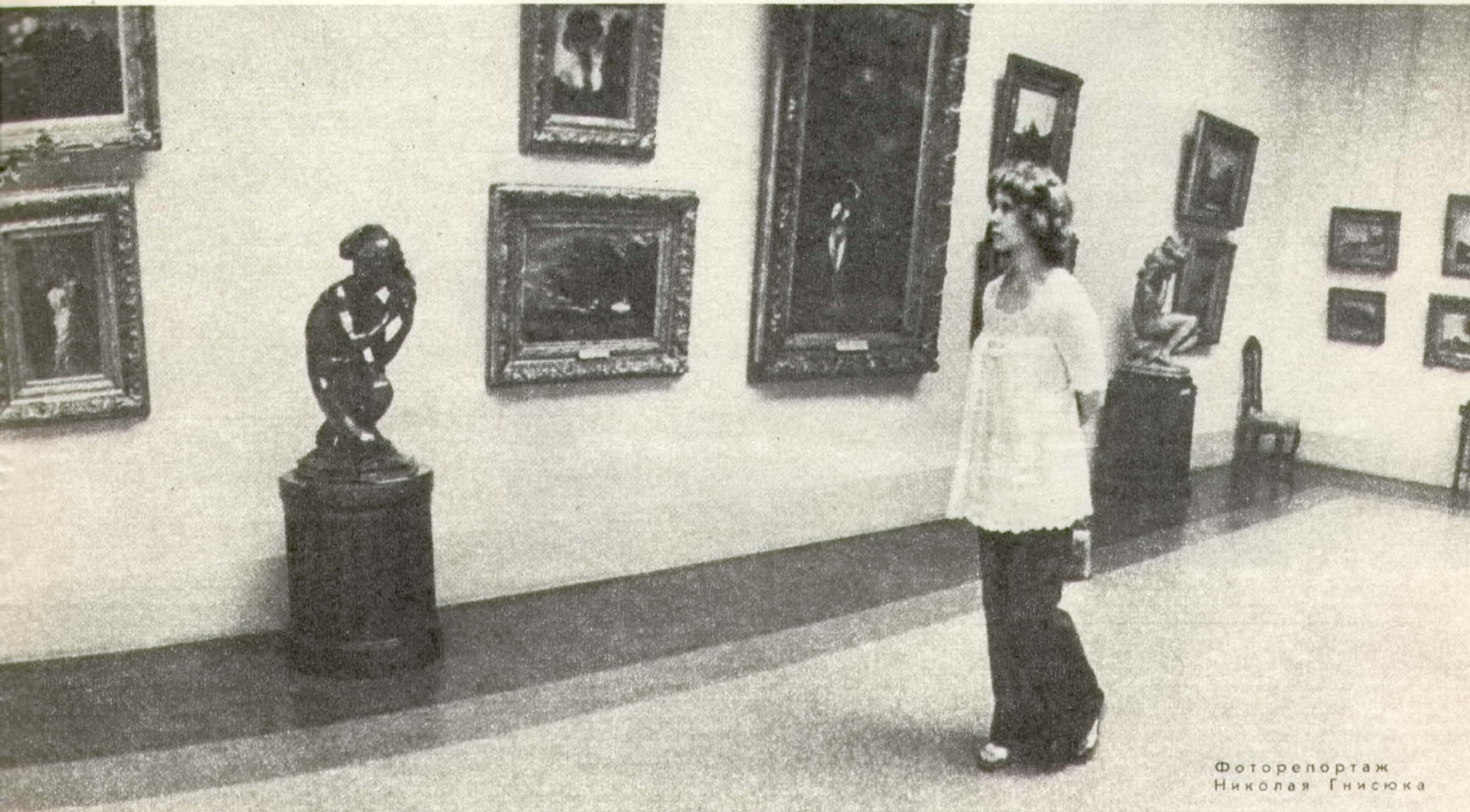
Заждались...

Член жюри конкурса  
художественных фильмов  
Раму Кариат (Индия)  
и его супруга Ситхи Кариат

Член жюри конкурса  
фестиваля фильмов для детей  
Роберт Гоуленд (Австралия)  
приехал в Москву  
с женой и сыном

Режиссер Владимир Наумов,  
актриса Наталья Белохвостикова  
и японская актриса  
Еко Симада на «Мосфильме»

Наедине с искусством...  
Снежана Никшич (Югославия)



Фоторепортаж  
Николая Гнисяка



## НАШ ПРИЗ

Традиционный приз журнала «Советский экран» — палехская доска с изображением сказочной Жар-птицы — на этом Московском фестивале присужден болгарскому художественному фильму «Крестьянин на велосипеде» — за талантливое воплощение современной темы.

Картина, поставленная Людмилом Кирковым, посвящена теме переселения крестьян в города, в поселки нового типа, теме расставания с землей, поисков мест, где можно пустить новые, не менее глубокие корни.

Быстрое движение вперед по пути строительства развитого социалистического общества заставило болгарских кинематографистов задуматься над тем, как сделать так, чтобы в коммунистическое завтра люди пришли гармонично развитыми, влюбленными в поэзию и красоту нашего мира — его прошлое, настоящее, будущее. Об этом размышляет Х. Христов в фильмах «Последнее лето» и «Дерево без корней», А. Шопов в картине «Вечные времена». Главный герой «Крестьянина на велосипеде» Йордан переехал в город и работает на заводе, но в субботу утром он мыслями уже не в цехе, а на крыльце со ступеньками, у цветочной клумбы, на поле. И едва дожидается минуты, когда можно сесть на велосипед и покатить в родное село. И так много лет подряд. Йордан в исполнении артиста Георгия Георгиева-Геца — человек душевно мягкий, тянущийся к людям, стремящийся приносить им добро. Попав в город, в новые условия жизни, он испытывает неуверенность в себе, потому и катит каждую субботу по полям и проселочным дорогам. Авторы фильма во все не умиляются старыми традициями, не романтизируют то, что естественно уходит из жизни. Грусть и ирония в фильме соединены. Он пронизан добродушной улыбкой, мягким, ненавязчивым юмором, свойственным лучшим сценариям Георгия Мишева.

Во всем мире идет процесс урбанизации: число жителей в деревнях падает, а в городах растет. Что происходит с людьми, когда они перебираются в город? В чем изменяется их психика? Как найти верные способы решения проблемы? Актуальная тема нашла в произведении болгарских кинематографистов достойное отражение.



## ХАРРИЕТ АНДЕРСОН

Случилось так, что одна из крупнейших актрис Швеции, Харриет Андерсон, стала известна советским зрителям лишь в дни IX Московского кинофестиваля. И хотя на ее счету десятки ролей и хотя имя ее прочно связывается с именем знаменитого далеко за пределами ее страны соотечественника — режиссера театра и кинематографа Ингмара Бергмана, у которого она снялась в восьми картинах, Андерсон предстала на нашем фестивале в фильме молодого шведского кинорежиссера (к слову сказать, одного из ведущих в стране критиков) Стига Вьеркмана. В реалистически подробной, точно сделанной картине «Белая стена» Харриет Андерсон играет обыкновенную шведку, с не очень счастливой судьбой, разведенную жену, мать восьмилетнего сына.

— У нас в Швеции, — говорит Харриет Андерсон, — часто случается так, что женщины, скажем, из рабочей среды рано выходят замуж и полностью растворяются в доме, в хозяйстве. И когда вдруг обстоятельства резко меняются, они оказываются застигнутыми врасплох, теряясь перед необходимостью оценить себя и свое место в жизни. Так случилось и с моей героиней Моникой Ларсон. Расставшись с мужем, она вынуждена мучительно и трудно осознавать свою потерян-

ность в отлаженном механизме современной жизни...

Оттого, что актриса, игравшая в фильмах Бергмана женщин незаурядных, странных, вступающих в конфликт с окружающим миром (сопротивляющихся ли ему или перед ним капитулирующих), сегодня, в фильме «Белая стена», играет, кажется, совсем обычную, среднюю шведку, возникает неожиданный и сильный эффект.

История Моника Ларсон становится драматичной потому, что в подчеркнuto обыденных, сознательно недраматизированных обстоятельствах каждодневности оказывается человек явно незаурядный. Актриса приносит на экран свою эмоциональную чуткость, подвижность, восприимчивость, которые становятся человеческим достоинством, духовным багажом и ее героини. Тем самым актриса вслед за режиссером и вместе с ним утверждает самоценность личности, ее потенциальные возможности, которые в силу общественных обстоятельств, отсутствия внешних стимулов остались непроявленными, пропавшими для нее и для других.

Главную свою задачу режиссер картины видел в том, чтобы, по его собственным словам, «помочь таким вот Моникам Ларсон осознать себя и свою роль в жизни»...

— А что касается Харриет Андерсон, — сказал он, — то я видел в ней исполнительницу главной роли еще тогда, когда писал сценарий. Харриет Андерсон, как мне кажется, действительно редкая, замечательная актриса, чуткая, легко возбудимая, безупречно профессиональная. Здесь, конечно, сказывается школа Бергмана.

— Несомненно, Бергман, — подтверждает Харриет Андерсон, — является для меня тем режиссером, с которым я связана творчески навсегда. Он приучил меня или я привыкла — теперь

уже трудно сказать — к одному методу работы. Бергман пишет сценарии «на актеров». И когда он работает с этими актерами, которых, как правило, знает не один год, то и ему и нам не надо долго объясняться — надо просто вникнуть в сценарий. Мне очень хочется сниматься у молодых режиссеров, и у многих из них я уже снималась, но мне неудобно, неинтересен тот импровизационный метод, который сегодня исповедуют многие из них. Если этот метод оказывается иногда и плодотворным, то лишь в работе с непрофессиональным актером. Сценарий же Стига был детально разработан, он точно знал, чего хочет, и картину мы сняли в течение двадцати дней.

И образ Моника Ларсон мне интересен... Впрочем, иначе бы я и не стала сниматься. Я могу работать только тогда, когда по-настоящему хочу этого. А уж когда хочу, могу работать и без особых денег. Так было на одной картине — я с огромным увлечением и отдачей работала, хотя экономически это было совершенно невыгодно... А названия картины я не скажу, — она была очень плохая...

Стремительно-определенная Харриет Андерсон может быть задорной, кокетливой, резкой... Для нее характерна мгновенная эмоциональная отдача каждому внешнему импульсу. Она и ходит-то быстро, легко, чуть пружиня, чуть вызывающе и насмешливо запрокинув голову.

— Вообще с женскими ролями дело обстоит неважно, — говорит Андерсон, — их мало и в театре и в кино. Мужчины озабочены все больше своими проблемами. У нас даже было создано нечто вроде женского комитета — пытались заинтересовать писателей, сценаристов женскими проблемами. Может быть, хоть Год женщины повернет внимание мужчин к нашим женским заботам и волнениям, к на-

Жюри IX Московского фестиваля присудило призы за лучшее исполнение женской роли Харриет АНДЕРСОН

(Швеция, фильм «Белая стена») и Фатиме БУАМАРИ (Народная Демократическая Республика Алжир, фильм «Наследие»), а за лучшее исполнение мужской роли —

Георгию ГЕОРГИЕВУ-ГЕЦ (Народная Республика Болгария, фильм «Крестьянин на велосипеде») и Мигелю БЕНАВИДЕСУ (Республика Куба, фильм «Другой Франциско»).

Сегодня мы рассказываем об актрисе шведского кино Харриет АНДЕРСОН и болгарском актере Георгии ГЕОРГИЕВЕ-ГЕЦЕ.





шим тревогам! А то живет вот моя Моника Ларсон такой тоскливой, скучной, бесцветной жизнью, вроде бы и обеспечена, а тепла, внимания, участия к себе, человеческого интереса пробудить ни в ком не может. Достучаться не может до других...

Харриет Андерсон была в Москве всего два дня. Она торопилась домой встретить дочь, возвращавшуюся из Лондона. Торопилась работать. Ее героиня осталась с нами — она тревожит, заставляет думать о себе, о том глубоком внутреннем неблагополучии, в котором оказывается человек, не нашедший себя.

Ольга Суркова

## ГЕОРГИЙ ГЕОРГИЕВ — ГЕЦ

О таких лицах принято говорить: высечено из камня. И правда, в нем не найти и тени слабости, сомнения, колебаний. Твердый мужской подбородок, крутой узловатый лоб, спокойный настороженный взгляд. И фигура крестьянская, неспортивная, фигура человека, привыкшего к тяжкому физическому труду. И походка неожиданно легкая и в то же время размашистая.

Такому играть хозяина жизни, не знающего поражений, всегда и везде

уверенного в себе. Человека, которому если и приходится проигрывать — со всяким бывает, — встречающего беду, как подобает настоящему мужчине.

Именно таким и пришел почти четверть века назад на болгарский экран выпускник театрального института Георгий Георгиев (еще не Гец, эта часть фамилии появилась потом, когда пришла слава, сначала как псевдоним, а затем накрепко прикипев к имени).

Таким его увидели режиссеры, и молодой положительный герой — шли пятидесятые годы, и он был нужен юному болгарскому кино, что называется, позарез, — отправился кочевать из картины в картину, неся перед собой, как знамя, как знак нового времени, свою неколебимую уверенность, жизнерадостность, простоту, естественность.

И все равно, играл ли он людей сегодняшних или героев войны и подполья, крестьян или рыбаков, учителей или генералов, достаточно было герою Геца появиться на экране, чтобы отодвинуть в сторону все сюжетные ухищрения, чтобы не было сомнений: именно этот человек, крепко сбитый, устойчивый, твердо стоящий на широко расставленных ногах, окажется сейчас, сию минуту, безраздельным хозяином положения, ситуации, сюжета. Даже тогда, когда Гецу приходилось играть персонажей сугубо и нескрываемо отрицательных — предателя и шпиона в первом болгарском детективе, «Золотой зуб», или словоохотливого и самовлюбленного полицейского комиссара в «Плененной стае». — их зловецкая монументальность свидетельствовала о том, что события на экране развернутся всерьез, без поддавок, что конфликт, в который вступают его противники, требует от них борьбы на износ.

В течение полутора десятилетий Гец был самым популярным актером болгарского кино. Георгий Георгиев-Гец нравился зрителям, режиссерам, нравился, наверно, и самому себе: в самом деле, не было, кажется, ни одной мало-мальски значительной роли, которая не отмечалась бы премией, похвалами, восторгами. И все это было заслуженно: в том нравственном, а вовсе не актерском амплуа, с которым Георгиев пришел в кинематограф, ему не было равных. И потому как-то никто не заметил, что в самом конце шестидесятых годов в героях Геца начали происходить какие-то не очень понятные поначалу перемены.

Вспомним хотя бы такие фильмы, как «Самая длинная ночь» или «Запах миндаля», где герой Геца, не теряя ничего из своей сдержанной силы и суровой мужественности, повернулся к зрителю неожиданной и по-новому симпатичной стороной характера.

Оказывается, он, неколебимый и твердый, может быть мягким и нежным.

Оказывается, ему, твердокаменному и прямолинейному, доступны сомнения, колебания.

Оказывается, он способен на жест, усмешку, импульс, которые открывают в нем человека чувствующего и страдающего...

Впрочем, на это почти никто не обратил внимания: как водится, критики отметили «богатство красок, расширение диапазона», а Гец продолжал играть привычные роли «рыцарей без страха и упрека», и казалось, ему уже так и не выйти из жестких и возвышенных рамок своего героического амплуа.

Тем большей неожиданностью стала роль Йордана в картине «Крестьянин на велосипеде», человека, казалась бы, лишнего даже привычного облика Георгиева. В самом деле, в этом растерянном, взвинченном, неуверенном человеке и следа не найти знакомой уверенности и устойчивости, постоянной «наступательности» прежних героев Геца. Полукрестьянин-полурабочий, Йордан уходит в глухую, непробиваемую защиту, уклоняясь от сложностей обступившей его со всех сторон действительности. Он не находит опоры даже в самом простом, самом естественном — любви. Сейчас не вспомнить даже, была ли любовь у прежних героев Геца. Наверно, была, и, наверно, столь же победительная, как и вся их жизнь. Тут, в полуразвалившемся отцовском доме, застенчивая любовь Йордана к молодой аптекарше не приносит ни радости, ни освобождения. Напротив, заковывает его, тяготит, заставляет спастись бегством.

Георгиев-Гец словно доказывает всем и себе самому, что может быть другим, что в состоянии отказаться от всего, что было достигнуто за четверть века работы в кино, что ему доступны и мягкость, и робость, и скромность, и застенчивость, и уступчивость.

Впрочем, это, наверно, не совсем точно: Гец не отказывается ни от чего, и подтверждением тому — образ комиссара Василя из военной эпопеи «Зарево над Дравой», который вместе с ролью Йордана принес ему премию за лучшую мужскую работу на прошлом кинофестивале в Варне.

И потому премия Девятого Московского не просто подводит итог двадцатипятилетней работы: это премия за роли будущее, за нового Геца, еще молодого, уже зрелого, осознавшего, что биография его только начинается.

Мирон Черненко

# ПЕРСОНАЖ - ВРЕМЯ

Большинство из 35 представленных на конкурс Московского фестиваля картин разрабатывали проблему взаимоотношений личности и общества. Конечно, английские «Большие ожидания», добротная экранизация романа Диккенса, давали этой проблеме свою стилистическую аранжировку, а чехословацкая бытовая комедия «У моего брата отличный братишка» или норвежский фарс «Последний Флекснес» — свою. В «Дерсу Узала» личность ищет контакта не только с себе подобными — сложно, неординарно, многообразно она связана со всей окружающей природой, с таежными дебрями, с горными реками, с бескрайней снежной целиной... Но тем интереснее окинуть взглядом всю программу фестивальных дней.

«Кафр Касем» (Сирия) — хроника реального события, расстрела израильским патрулем мужчин и женщин мирной арабской деревушки в октябре 1956 года. Никаких беллетристических придумок. Сюжетом становится исследование обстоятельств, сделавших возможным кровавую и бессмысленную экзекуцию. Поименно названы погибшие, поименно названы палачи, отделавшиеся впоследствии годом тюрьмы, копейным штрафом. Громко, во весь голос назван главный виновник — расизм, мешающий в человеке «другой крови» видеть равного тебе.

«Нефтяной войны не будет» (Марокко) — тоже хроника, только вымышленного события, вобравшего в себя, как алгебраическая формула, множество подобных случаев, хорошо известных из газет. Нефтяной зарубежный концерн производит перемены в правительстве маленькой песчаной республики, убивает одних из строптивых, бросает тень на других, а рабочие, тщетно рассчитывающие на прибавку, часами молча стоят вокруг колючей проволоки замершего завода...

В своеобразном жанре публицистической хроники снят австрийский фильм «Обреченные» — рассказ о деревенских паренках, чьи судьбы скрутил и растоптал всемогущий строительный трест. Обилие жанровых зарисовок, социологических подробностей, броских примет повседневного быта разных социальных слоев. В мексиканском «Доме на юге» перед нами та же основная коллизия — люди, согнанные с насиженных мест, бредут по чужой укажке обживать новые земли, и повествование так же неторопливо, обстоятельно, досконально. Только теперь перед нами, пожалуй, хроника фантастическая: в диалогах, в вещественном антураже причудливо смешиваются приметы разных эпох, а в колонне преследователей рядом с современными карателями выступают солдаты в старинных киверах, с палашами и мушкетами, с пестрыми лентами через плечо. Никаким угнетателям и притеснителям не остановить извечного человеческого стремления к свободе, говорит своим фильмом Серхио Ольхович, выпускник московского ВГИКа.

Условным, обобщенно-символическим формам рассказа об обществе на фестивале явно повезло. Алжирское «Наследие» как бы хореографическая поэма из жизни маленького села в пустыне. Все здесь фактурно, натурально: и луч заката, и ветер, подымающий песок, и сожженные солнцем лица жителей — коллективного, собирательного персонажа. Но действие, развертывающееся в этой обстановке, знакомит нас с основными этапами развития страны — от борьбы с колонизаторами до различных моделей образа жизни: религиозной, военно-казарменной, индивидуалистической, — пока, наконец, не открывается необходимость всем сообща строить новую жизнь для всех. «Колониализм... колониализм...» — бормочет герой, потерявший рассудок во французском застенке. «Нет, — объясняют ему. — Успокойся. С колониализмом покончено. Осталось только его наследие, которое будет выкорчевано без остатка...»

В индийском «Хоре» эстетика показательного зрелища интересно совмещена с приемами и средствами, еще недавно объявленными неотъемлемой чертой «индийского неореализма». Здесь большой город изображен условным театральным задником, а очередь безработных у проходной завода извивается красивой, аккуратной змейкой. В ответ на слова журналиста-интервьюера здесь люди, как когда-то в спектаклях «синебузныков», рассказывают самые типичные, самые обобщенные истории своих мытарств, и дружный хор вторит их монологом сочувственными речитативами. Недовольство перерастает в демонстрацию, в митинг.

Митинг заканчивается ниспровергательскими призывами. Полиция безжалостно пресекает попытки к свержению бесчеловечных порядков...

Удивительно ли, что в год женщины такое большое количество фильмов рассказывало о незадавленной женской судьбе, строилось как упрек: поглядите, что за жизнь вы мне приготовили... Донья Анна де Китнамар («Регентша», Испания) совсем не бунтарка: ей хотелось всего только ласки, любви, но на пути к этому приходится преступить через препоны «извечных» общественных устоев: брак, светские условности, церковью... Пусть регент едва замечает жену, занятый сложной машиной, выбрасывающей шарики под мушку его ружья, пусть общественное мнение олицетворяет расфранченная группа «сливок» провинциального городка Ветушта, пусть духовный наставник Анны, оказывается, влюблен в свою прихожанку самой обыденной, плотской любовью... Все это несущественно. Надо жить по накатанной, стандартной колее. Иначе общее презрение, дуэль, похороны, отказ в исповеди... Вот горький смысл этого типично «костюмного» фильма.

Но что нам до событий далеких лет! Отправимся в современную цейлонскую деревню («Как стать взрослой», Шри Ланка). Другой континент, другие нравы и ритуалы. Сусиловати — еще школьница, но уже не девчонка. Учитель все чаще поглядывает на ученицу, вызывая в ее душе смутение. Двоюродный брат, дебошир и пьяница, давно домогается ее руки, тирания ревностью выше всякой меры. Староста, назначенный из города, молодой, застенчивый человек прогрессивных убеждений, поддерживает девушку в самые трудные ее минуты... Все смешалось в этом скромном, простодушном, но совсем не банальном фильме: высокое и прозаическое, печальное и смешное, мечты о хорошей жизни и диковатые суеверия. В темную дождливую ночь Сусиловати становится жертвой насилия. Но и это страшное событие не сломало, не ожесточило ее. Староста, душевный человек, по-прежнему любит ее и выше всего ценит доброту и человечность...

Если бы случай свел десятилетнюю Гао Ха («Девочка из Ханоя», ДРВ) с сорокалетней Моникой («Белая стена», Швеция), нашли бы они, о чем поговорить? Гао Ха растет сиротой: мать погибла от вражеской бомбы, отец — в рядах Народной армии. Осталась подушка, пробитая шрапнелью, да еще скрипка в футляре. Кинематографисты ДРВ меряют итоги войны не количеством сбитых самолетов и восстановленных домов, а болью сердца, слезинкой на лице ребенка. Так мало надо несчастной Гао Ха — тепла, человеческого слова... Но разве не того же жаждет Моника? Не имеющая профессии, оставленная мужем, она живет сравнительно безбедно, в просторной квартире с автоматической кухней. Почему бы по всем стандартам «общества потребления» ей не заняться сменой «сексуальных партнеров», чем увлекается Берит, бездумная подружка? Ан в том-то, оказывается, и дело, что не этого жаждет душа. Случайный собеседник, неказистый старичок, доводит Моника до слез, потому что говорит о главном — о человеческом...

Но когда художник от общественной критики, от призывов к жизни по иным, возвышенным нормам переходит к конкретному разговору о неблагодарности того или иного жизненного уклада, его героем чаще всего становится мужчина.

«Ответ знает только ветер» (ФРГ) — типичный детектив, а «Рев тигра» (Таиланд) оживляет все положенные каноны вестерна. Оба не скрывают своей беллетристической сути, стремления больше развлечь, чем разбередить сознание большими вопросами. И все же примечательно, как в этих канонических формах ставится проблема «я и окружение». Профессиональный детектив Роберт Лукас, тронутый цинизмом, не очень здоровый человек, не верит, что в мире возможно установить справедливость. Он отыскал убийц миллионера Хеллмана, отыскал их в соседней комнате, в бударе сестры покойного, но недаром по ходу следствия ему случалось увертываться от пуль и адских машин. Гоните, голубчики, сумму страховки, все пятнадцать миллионов, — так ставит вопрос обаятельный Лукас. Он ищет справедливости для себя, он отнимает награбленное и присваивает. В тайландском фильме ситуация иная: прикосновение к высоким, альтруистическим мотивам борцов Сопротивления излучивает циничную душу

авантюриста Поя, прекрасно дерущегося и руками и ногами, по всем правилам дзю-до и карате, но до поры не понимающего, как это можно ради родины пожертвовать своей единственной жизнью...

Ситуация выбора — драматического, трагического — часто встречалась в фильмах конкурсной программы. «Между ночью и днем» — назывался фильм ГДР, рассказывающий об антифашисте Эрихе Вайнерте и охватывающий период с мая по июль 1941 года. Из стихов и песен, из дневников и записных книжек Вайнерта создатели картины выстроили драматические подробности внутреннего конфликта патриота и антифашиста. Даже в самые черные дни безграничного торжества Гитлера в Германии Вайнерт не мог перестать любить свою страну. И ради этой любви он не мог ни на йоту поступиться своими убеждениями. С первой секунды войны он понимает, что будет бороться не против Германии, а за нее, за немецкий народ, за освобождение его от нацистской тирании...

Костик Каратасе («Актер и дикари», Румыния) совсем не годится в идейные борцы. Он комик, эстрадный актер, он до поры не понимает силы своих врагов, над которыми безудержно потешается. Он разделяет иллюзии бухарестского публики в сезон 1937 года. Гитлер в его обличье предстает смешным, но вовсе не таким уж страшным, рождавшем дедом, раздающим игрушечные винтовки и пистолеты... Но и за этот шарж дорого пришлось заплатить Костику — смертью друга, мятарствами многих дней и, наконец, собственной своей смертью от разорвавшегося, не выдержавшего сердца.

Сюжетный костюм перуанского фильма «Силы земли» представляет нам ту же ситуацию в еще более драматическом преломлении. Сила земли — это ярость, накапливающаяся исподволь в забитых индейских племенах за четырехлетнее безраздельное господство белых. Матавуру, учитель в маленькой горной деревушке, с гневом наблюдает вокруг себя следы рабской покорности хозяину. Новый человек, Немессио Чубака, прибывший из города и гордо величающий себя доктором юридических наук, на самом деле прощелыга и самозванец. Он всего только работал в баре, прошел армейскую службу и мечтает теперь о тихой жизни. Скоморох и весельчак, он находит в этих шутках убежище — они спасают его от необходимости отвечать на оскорбления хозяина так, как завещали индейские предки, как полагается мужчине. Но час грянет, будет убит еще один индеец, не желавший расставаться со своей землей, учитель Матавуру падет, придавленный тяжелым бульдозером под школьной стеной, где чья-то рука начертала серп и молот, — и Немессио на глазах всех односельчан поднимет винтовку против белого человека.

Мотив героя на переломе, на меже двух миров прозвучал во многих фильмах. Смешно и поэтично — во французских «Маленьких возлюбленных», где тринадцатилетний Даниель то занимается взрослыми проблемами, то удивляет ребяческой реакцией: ему хочется учиться в колледже, получать деньги за посильную работу в мастерской своего дяди, но еще больше ему хочется целоваться с девочками в кинотеатре, а если подвернулся случай, пойти в лес по ягоды — это всего интереснее... Еще смешнее, но и поэтичнее звучит тот же мотив в болгарской картине «Крестьянин на велосипеде». Людмил Кирков, недавний постановщик «Шведских королей» и «Вольной птицы», вооруженный тонким лиризмом психолога и трезвой социальной наблюдательностью, ведет речь о людях, переехавших из деревни, от земли, в большой город. Процесс этот не может обойтись без серьезных перемен в области нравственной. Полбеды, когда обитатель четырнадцатого этажа пытается разводить свинку в сарайчике или на балконе. Куда хуже, если в новых своих общественных связях, в новых нормах поведения на заводе или тем более в быту он руководствуется прежними идеалами «моя хата с краю» и «все полезно, что в рот полезло»... Урко Сиомалайнен, герой фильма «Дом к рождеству» (Финляндия), тоже пытается соединить свой каждодневный тяжелый труд строительного рабочего с хрупкой, чисто крестьянской мечтой о собственном доме, уютном и теплом, о камельке, так радующем душу в рождественские вечера, под завывание поэмки... Увы, не будет ничего этого. Перетрудившись, Урко падает с острым сердечным приступом. Не боясь

упреков в публицистичности, создатели фильма прямо и четко формулируют мысль: борьба за лучшее существование невозможна в одиночку.

Итак, общество формирует человека по своему образу и подобию, а человек по мере своих сил или стремится преуспеть в этом несовершенном порядке вещей, или, напротив, выходит из порочной игры по навязанным ему ролям, ищет другие, высшие принципы жизни.

Два прославленных мастера, Анджей Вайда и Золтан Фабри, как бы специально поставили своей целью рассмотреть каждую из этих возможностей.

Герой «Земли обетованной» Кароль Боровецкий, отпрыск шляхетского рода с многовековыми традициями, в обстановке капиталистического «лодзинского чуда» ни в чем не желает отстать от своих прожорливых и циничных конкурентов. Воспоминания о романтической усадьбе, о прелестной и тихой невесте Анке — вот что хочется ему оградить от вульгарной суеты «всеобщего чистогана». Увы, так не бывает. Дело, затеянное для хорошей вроде бы цели, но без должной щепетильности к средствам, рано или поздно сожрет все: и эту мечту и тебя самого, вытравит из твоей души все остатки порядочности.

Леринц Парцен Надь, один из персонажей «Незавершенного предложения», логикой сюжета выламывается из заезженной жизненной колеи своего социального уклада, ханжеского и чопорного мира крупных финансовых воротил, их невозможных жен, их нелепых условностей и правил поведения. Всей душой Леринц тянется к Еве, подпольщице, погибающей позднее в гитлеровском застенке, к рабочим людям простой судьбы и твердых нравственных понятий... Их недоверие к представителю другого класса так и оставляет его в позиции «между мирами», пока пуля соотечественников не казнит его как дезертира, не желавшего воевать на стороне нацистов.

В старых кинематографических лентах любили перебивать эпизоды торжественным титром «прошло столько-то времени» (неделя, месяц, год). Сохранилась эта мода до наших дней, до дней цветного, стереофонического и широкоформатного кино, фильмом «Мы так любили друг друга» буквально перестрел бы подобными титрами. Герои встречаются, расстаются, встречаются снова, а уже сколько пролетело — месяц, год, несколько лет, и уже надо делать усилие, чтобы разглядеть в приятеле того, прежнего, каким он был, кажется, совсем недавно, буквально вчера, а он сам смотрит на тебя с тем же доброжелательным недоумением. Время здесь — главное действующее лицо. Это его быстрое приметы мы угадываем и в начальных кадрах из эпохи далекого 1943 года (находчиво стилизованных под старую хронику), и в приметах меняющегося психологического климата общества, приметах, изобретательно разбрасываемых на каждом шагу, и в веках развития неореалистического кино — от «Похитителей велосипедов» до «Сладкой жизни», и в популярной некогда итальянской песенке, фраза из которой стала названием картины...

Да, мы так любили друг друга — и поглядите что из этого в конце концов получилось. Мы — это Антонио (Нино Манфреди), Джанни (Витторио Гасман), Николо (Стефано Санта-Флорес) и Лучана (Стефания Сандрелли), что появляется скоро на их жизненном пути. В военное время троица дружно сражалась с оккупантами, после войны вместе, в едином порыве, ввалилась на референдум, чтобы добить монархию. Но время идет, и прежняя ясность чувств, максимализм юности, чистота и бескомпромиссность теперь подвергаются испытаниям на каждом шагу. Первым сходит с дистанции юрист Джанни — уводит жену у друга, бросает ее, когда подвернулась невеста с большим кушем, не стыдится приспосабливаться, угодничать, только бы выбиться в люди. Ему по-прежнему хорошо с друзьями славной юности, но теперь уже приходится врать и им тоже, изображая из себя ровню им и того, прежнего, по взглядам и настроениям... Не повезло и Николо, но совсем по иной причине: его самые чистые и гордые намерения не нашли опоры в смутной, сладковатой волне эпохи «процветания». Мелочная придирка судей помешала ему получить два с половиной миллиона — выигрыв в телевизионной викторине... И только Антонио, самый спокойный, самый простой и даже простоватый из друзей, отличающийся какой-то поведенческой прочностью чувств и привязанностей, остается таким, как прежде. Друзья снова собираются вместе, расцветают улыбками, вспоминая годы юности. Джанни и Николо, подвыпив, горько сгугают на судьбу: одному она дала слишком мало, другому много, но «не то, не то», а плату потребовала по самой высшей таксе... Антонио в отличие от друзей с надеждой смотрит в будущее.

Время, главный персонаж этой ленты, в той или иной степени направляло сюжетные коллизии лучших фильмов IX Московского фестиваля.

## НАГРАДЫ IX МОСКОВСКОГО МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ



«Земля обетованная». Слева направо: Вельт (Войцех Пшоняк), Боровецкий (Даниэль Ольбрыхский), Баум (Анджей Северин)



«Дерсу Узала». Юрий Соломин в роли Арсеньева

Стефания Сандрелли и Нино Манфреди в фильме «Мы так любили друг друга»

### Жюри конкурса полнометражных художественных фильмов присудило призы следующим фильмам:

- Золотой приз** — фильму «ДЕРСУ УЗАЛА» (СССР), режиссер Акира Куросава.
- Золотой приз** — фильму «ЗЕМЛЯ ОБЕТОВАННАЯ» (Польская Народная Республика), режиссер Анджей Вайда.
- Золотой приз** — фильму «МЫ ТАК ЛЮБИЛИ ДРУГ ДРУГА» (Италия), режиссер Этторе Скола.

**Серебряный приз** — фильму «ХОР» (Индия), режиссер Мринал Сен.

**Серебряный приз** — фильму «У МОЕГО БРАТА ОТЛИЧНЫЙ БРАТИШКА» (Чехословацкая Социалистическая Республика), режиссер Станислав Стрнад.

**Серебряный приз** — фильму «СИЛЫ ЗЕМЛИ» (Перу), режиссер Бернардо Ариаас.

### Специальные призы жюри присудило:

Фильму «ГОД ЗАТМЕНИЯ СОЛНЦА» (Монгольская Народная Республика), режиссер Жамьян Бунгар, — за поэтическое выражение правды народной жизни.

Режиссеру **Золтану ФАБРИ** (Венгерская Народная Республика), постановщику фильма «Незавершенное предложение», — за заслуги в развитии современного киноискусства.

**Приз за лучшее исполнение женской роли** — ХАРРИЕТ АНДЕРСОН (фильм «Белая стена», Швеция).

**Приз за лучшее исполнение женской роли** — Фатиме БУАМАРИ (фильм «Наследие», Народная Демократическая Республика Алжир).

**Приз за лучшее исполнение мужской роли** — Мигелю БЕНАВИДЕСУ (фильм «Другой Франциско», Республика Куба).

**Приз за лучшее исполнение мужской роли** — Георгию ГЕОРГИЕВУ-ГЕЦ (фильм «Крестьянин на велосипеде», Народная Республика Болгария).

### Специальные дипломы присудили:

Фильму «КАФР КАСЕМ» (Сирийская Арабская Республика), ре-



жиссер Бурхан Алавийа, — за волнующее воспроизведение одной из драматических страниц борьбы народа.

Фильму «УЖИЦНАЯ РЕСПУБЛИКА» (Социалистическая Федеративная Республика Югославия), режиссер Жика Митрович, — за воплощение темы народного героизма в антифашистской борьбе.

Фильму «ДЕВОЧКА ИЗ ХАНОЯ» (Демократическая Республика Вьетнам), режиссер Хай Нинь, — за яркое воплощение мужества народа.

Фильму «КРЕПОСТЬ НА ПЕСКЕ» (Япония), режиссер Эситаро Номура — за гуманность и своеобразие в изображении человеческих отношений.

Актрисе **Малини ФОНСЕКА** (Шри Ланка) — за талантливое исполнение роли в фильме «Как стать взрослой».

### Жюри конкурса короткометражных фильмов присудило:

**Золотой приз** — фильму «ГЕРОИЧЕСКАЯ СИМФОНИЯ» (Венгерская Народная Республика), режиссер Илона Колонич.

**Золотой приз** — программе фильмов итальянских рабочих киноорганизаций: «Брешия-1974», авторы фильма Джанни Боничелли, Леила Целла, Паоло Модуньо, Паоло Гамбесча, Луиджи Перелли, Леонида Регели в сотрудничестве с киногруппами Федерации Коммунистической партии Болоньи — Неаполя — Милана. «Преступление в мирное время», режиссер Джан Буттурини.

**Серебряный приз** — фильму «ЧИЛИЙСКАЯ ХРОНИКА» (Патри-

отические силы Чили), режиссер Эдуардо Лабарка.

**Серебряный приз** — фильму «ЖЕЛЕЗНЫЕ ДОРОГИ» (Великобритания), режиссер Джоэффри Джозунз.

**Серебряный приз** — фильму «СЕВЕРНАЯ НАДБАВКА» (ГДР), режиссер Карл-Хайнц Мунд.

**Специальные дипломы** — фильмам: «РЫБАКИ» (Тунис), режиссер Хасин Дальдуль; «УЧИТЕЛЬ МАРИН» (Народная Республика Болгария), режиссер Христо Ковачев. «ШАХТЕРСКИЙ ФИЛЬМ» (Великобритания), авторы фильма — кинематографисты из киностудии «Синема Эпши».

### Жюри конкурса V Международного фестиваля фильмов для детей присудило свои призы:

**Золотой приз** — фильму «ПАРАД» (Франция), режиссер Жак Тати.

**Серебряный приз** — фильму «МОСКВА — КАССОПЕЯ» (СССР), режиссер Ричард Викторов.

**Серебряный приз** — фильму «НИ С КЕМ» (Болгария), режиссер Иванка Чарькова.

**Серебряный приз** — фильму «МАЛЬЧИК И СКРИПКА» (Югославия), режиссер Иован Рангич.

**Специальный диплом жюри** присужден фильму «ЮНЫЙ РОБИН ГУД» (Великобритания), режиссеры Мэтт Маккарти, Джон Блэк — за удачную интерпретацию старинной народной легенды.

**Специальный диплом жюри** получил фильм «ПОЛИВАЛЬНАЯ МАШИНА» (Венгрия), режиссер Жолт Кезди Ковач, — за режиссерские поиски в поэтическом кино для детей.



в семье муз

Виктор ЛИПАТОВ

# КРАСКИ РАЗГОВОРА

Фильм называется «Монолог художника» (сценарий Е. Черняк, режиссер С. Аранович\*), а одна из главных его удач — диалог матери и сына. Мать обращается к сыну, а он словно в отдалении, путешествует в мире — своими полотнами, встречами, разговорами... В ответ на шуточный ее упрек, забыл, наверное, на волах в гости едет, старается не то что оправдаться, но рассказать, где он, что и как. А может быть, отчитаться? Перед родным углом земли, откуда первый шаг сделал в неведомое.

Мать провожала, ходила, кланялась, заняла пятьдесят рублей на дорогу и снарядила в путь... Пошли те пятьдесят рублей впрок, сын стал известным всей стране человеком. Евсей Евсеевич Моисеенко — народный художник СССР, лауреат Ленинской премии.

Простая, естественная женщина не выдумывает, не красуется, а будто положила свою жизнь на ладони, смотрит на нее: как жила... И рассказывает спокойно, ярко, с теплой усмешкой. И не будь ее меткого, сочного, философского, прокатленного прежними разными — трудными и радостными — днями рассказа, фильм выцвел бы, потерял своего уверенно ведущего.

Фильм можно назвать сентиментальным, смотришь его с добрым, трогательным волнением — о далекой детской земле. Вот он, дом старой матери, увешанный вязками лука, дом, где художника всегда ждут. Дом, в котором Евсей Моисеенко вырос, рассказывает мать, хорошим человеком. Прежде всего этим гордится мать.

\* Ленинградская студия документальных фильмов.

Не надуманно, но убедительно утверждается в фильме гражданская тема: только человек справедливый, чтущий общественный интерес, преданный и верный, глубоко и правдиво чувствующий, способен развить свое дарование, завоевать признание и любовь. Настоящий талант добр.

«Кабы были такие сынки, как мои, так не надо было бы на двери замки надевать...»

Видим на экране: сын едет к матери. Переплывает речку на пароме и идет по косогору — плотный, не молодой уже и еще не старый мужчина. А вот и застолье, мы принимаем в нем участие, как неназойливые гости, потому что не мероприятие для камеры собранное, а застольная беседа людей, которым славно вместе.

Но сын снова уходит — кадры, от которых щемит сердце, настолько они искренни и каждому ведомы. Мать стоит у калитки и машет вслед, отрывая сына хлопотная, многотрудная, необходимая жизнь. Как не вспомнить здесь полотно Моисеенко «Сын»: старая мать, бабуся уже, провожая, крестит сына своего, безбожника. Из грубой солдатской шинели беззащитно торчит воротник рубашки в горошину, а в руках буденовка с красной звездой. Тема художнику близкая, он возвращается к ней неоднократно.

Сын уходит, а детство его возвращается на полотнах, не отпускает... «Мальчишки», «Из детства»... Везде приметная деталь — лошади, верные спутники, верные товарищи крестьянина времен его, Моисеенко, юности.

«Сергей Есенин с дедом». На одной из давних теперь уже выставок, помню, картина привлекла внимание новизной, суровой правдивостью, которой не мешала некоторая стилизация, в чем художника, впрочем, упре-

кали. Не зная своего деда, едва ли сумел бы мастер написать этого иконописного старика в белой рубашке, прямого, непримиримого, словно восстающего... А рядом деревенский мальчишка с голубыми глазами-васильками. Он тоже уже осуждающе смотрит на унылую серость окружающей жизни. Что-то подвизничное, провидческое в картине — не будущий забубенный молодец, каким иные хотели видеть поэта, а будущий поэт-гражданин.

Два ряда в фильме, один — о доме родном, второй — о творчестве художника, они перемежаются, дополняя и оттеняя друг друга. Моисеенко — учитель, профессор, авторитет, размышляет, хвалит, критикует: это вне колористической логики. Кадры кажутся обычными, «проходящими», не зацепляются в памяти. Почему? Может быть, показано слишком бегло, а только детальный разбор какого-нибудь произведения мог выпятить пристрастия, концепцию, расшифровать слова критиков, находивших у Моисеенко «умение подняться над обыденностью, философски-поэтическое обобщение жизненных явлений»... И получается, что очень выразительно прозвучавшая линия родства с родной, неотрывности от людей, их насущных дел несколько заглушает сам процесс осмысления событий. Впрочем, замечание это несколько условно, ибо главное осмысление мира — не суть слова, комментарий, но полотна художника, а они красноречивы в этом цветном, многокрасочном фильме «Монолог художника».

«Истинный мастер всегда в ответе перед временем... ты обязан знать жизнь»... Она могучий «взатель»... Надо жить внутри изображаемого мира и ощущать увиденное, как глубоко личное открытие...»

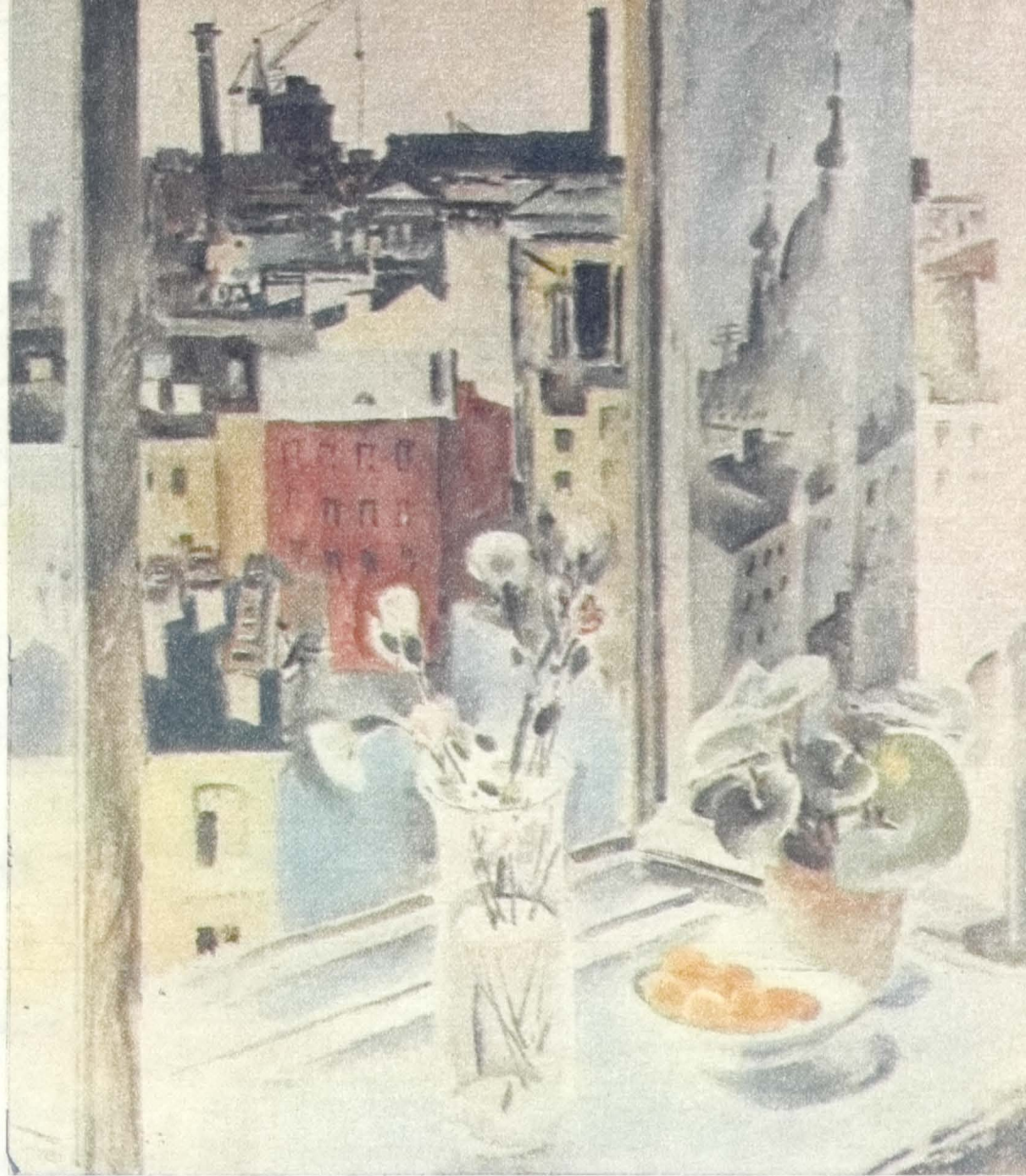
Человек, который пусть детскими, но жадно впитывающими окружающее глазами видел буденовцев, а впоследствии воевал и побывал в фашистском концлагере, не мог не писать войну. Она колоколом звучит в душе и сердце художника, коммуниста.

Две войны — Гражданская и Отечественная... Вот на экране картина «Черешня». Дивная ягода, огромная и сочная, холодящая губы и брызгающая соком. Ягода весны и раннего лета, плод первого труда, символ вечной любви к земле. Мирная ягода. Черешня, такая маленькая, светится в фуражке, а вокруг отдыхают бойцы — сапоги пыльные, тела натруженные, в глазах уплывающие картины дальнего боя... А земля, ярко-зеленая от травы, нежно баюкает оторванных от нее войной людей. Художник показывает солдат Гражданской в ореоле славного времени, которое вознесло их на пьедестал. Поэтому они словно и отторжены несколько от нас в историческую вечность. Вот только черешня возвращает солдат снова к нам из легенды. Стронется с пригорка легендарная тачанка, красные и белые лошади умчат ее вдаль по ослепительно яркой дороге.

Рассказ художника романтичен и поэтичен, как будто песню поют о далеких маршах знаменитых конармий... Песня эта не то чтобы элегична, а все же вплетается в нее ниточка грусти — о героях, которым суждено пасть.

«Красные пришли», «Горнист», «Призыв», «Комиссар», «Товарищи»... Евсей Моисеенко с любовью пишет живописную летопись дней, что остаются «как в сказке»...

Но «горе не делает людей красивыми». Фильм показывает, а художник комментирует полотно «Матери и сестры». Вспоминаешь показанное в



*Страдание,  
которое приносит война.  
«Матери, сестры»*

*«Острова»*

*«Окно»*

*«Комиссар»*

фильме застолье и снова видишь не тех ли женщин, только фигуры их стали жесткими, угловатыми, кажутся, ощутимо валится тяжесть на плечи — молодые женщины сначала как бы сгибаются, а старые принимают беду стоически. Прощание. Проводили мужчин, ушедших на фронт. А девчонка в стороне, тонкая белая стеблинка, как символ прощания — все тянется и тянется она вслед. Не картина — икона, которой никогда не устанут молиться. В «Победе» Моисеенко ощутим мотив жертвенности. Руины проклятого, ненавистного и такого желанного города, помните, как в песне: «...Берлин, а там уже конец войны...» Вот он, конец войны. Победа! Но раздаётся последняя автоматная очередь, и падает, сраженный, товарищ солдата-победителя, неловко складывая ноги и опуская голову ему на грудь. И кричит солдат от радости победы, от ненависти и боли. А в темноватых сумерках развалин неярко светится выгоревшая солдатская форма. Война, тридцатилетие которой мы торжественно, гордясь и оплакивая, отмечаем, еще не стала для Моисеенко легендарной, она слишком живая, у самого сердца.

Портреты, натюрморты, пейзажи. Мы видим на экране осмысление жизни человеком неравнодушным, ответственным, партийным. Манера письма художника свободная, раскованная. В его полотнах много экспрессии. Припомните хотя бы «Вестников»: мчатся красные конники — настоящий ветер революции. Движение — эта характерная черта стала естественной и для людей, делавших фильм, он получился динамичным, устремленным в будущее. Потому что словно обрывается что-то в конце: фильм кончился, а ты сидишь и ждешь — ждешь продолжения...



# ПЕРЕМЕННАЯ ОБЛАЧНОСТЬ

Александр ГОРЯНИН

**В** комнате был страшный переполох, и по пути к единственному свободному креслу мне пришлось перешагивать через туки и чемоданы. Сам хозяин уселся на ящик, набитый книгами. Завтра Евгению и Галине Киндиновым предстояло приятное событие — переезд из двух комнат в коммунальной квартире на Суворовском бульваре в отдельную двухкомнатную близ Киевского вокзала.

Признаюсь, что рассматривал я Киндинова с плохо скрытым любопытством. Внешне мы все его хорошо знаем. Высок, симпатичен, спортивен. Он как бы объединил в своем лице черты послесовенного молодого поколения. Не таких ли крепких, обаятельных парней видим мы на стройплощадках, в лабораториях, цехах, на стадионах? В военной форме, в туристской штормовке, с рюкзаком за плечами... Все они чем-то похожи на Киндинова.

Типаж, однако, еще не характер. Но кто из режиссеров не пытался доказать на экране, что внешние качества актера есть отражение его внут-

ренних черт? Кого из них не увлекала возможность втолкнуть в кадр собирательный образ современника? Неизменный от картины к картине, всегда привлекающий к себе внимание, вызывающий желание стать таким, как он — решительным, честным, сильным? Классический пример такого характера — вечно повторяющийся Жан Габен...

Киндинов молод. Но уже «Городским романсом» он заявил о себе как личность, как характер, пусть еще не определившийся, но незаурядный, вызывающий сочувствие, горечь, надежду...

Киндинов сыграл в кино десять ролей, из них пять главных. К тридцати годам это не так много, но и не так мало. В театре он раскрылся шире, полнее. Его дом — МХАТ, в кино он до сих пор лишь гость, правда, гость известный. Его узнают на улице. Ему пишут письма. У него берут автографы...

Один из самых частых вопросов в письмах читателей: как стать киноактером? Киндинов утверждает, что это совсем просто. Лет двадцать назад родители отдали его в театральный кружок Дома

пионеров Киевского района Москвы, руководимый тогда Александрой Георгиевной Кудашевой. Женя оказался из тех, кто не бросил кружок после одного-двух посещений, а увлеченно участвовал в нем в течение шести лет. Дети сами шили костюмы, строили из картона и реек декорации. Родители были довольны, что их чада не болтаются на улице. Любопытно, что среди питомцев этого безвестного районного кружка были в разное время Олег Ефремов и Вячеслав Шалевич.

Когда пишут об известных актерах, часто прибегают к такой фразе: «...об артистической карьере он никогда всерьез не мечтал». Долго не думал об этом и Киндинов. Теоретически он, правда, допускал такую возможность, но готовился — и весьма упорно — к поступлению на английский факультет института иностранных языков. Как-то весной, едва окончив школу, вместе со своим одноклассником и сокружковцем Мишей Езеповым (ныне актером Театра Маяковского) он зашел на консультацию для желающих поступить в школу-студию МХАТа. После собеседования мальчиков допустили к первому туру конкурса. Они успешно прошли первый тур, прошли второй и были приняты.

А через некоторое время, в 1967 году, Киндинов стал полноправным мхатовцем, получив первые роли.

— Это был замечательный год, — говорит Киндинов. — Я летал как на крыльях, был влюблен, и у меня все ладилось — и в театре, и в жизни. И, кажется, никогда не было такой чудесной погоды!..

— А сейчас?

— Переменная облачность...

Первая его роль, отмеченная в печати, — Яков Бардин во «Врагах» Горького — была совсем непростой. Тем более лестно было Киндинову прочесть в журнале «Театр», что именно его назвали лучшим дебютантом года.

В конце того же 1967-го Евгений Киндинов прошел пробы на главную роль в фильме Маноса Захариаса «Каратель». Это была психологическая драма о духовном прозрении греческого солдата Вангелиса. Киндинов сыграл ее точно, убедительно. Фильм прошел по экранам тихо, почти не приметно. Но это была серьезная работа. И актер до сих пор благодарен режиссеру за этот свой первый шаг в кинематографе.

Потом был «Городской романс» Петра Тодоровского (1969), где Киндинов исполнил главную роль. Грустная, правдивая любовная история была принята не всеми критиками, но, как бы ни оценивался тогда фильм, оспорить достоверность созданного образом молодого врача Жени Никитина никто не решился. Эта роль и по сей день остается лучшей работой Киндинова в кино. Его герой интеллигентен и ироничен. Казалось, что



Русый Парень («Пой песню, поэт»)

Женя («Городской романс».  
В роли Маши — М. Леонидова)

Сергей Никитин («Романс о влюбленных»)

Алексей («Молодые»)



ключ, в котором Киндинов должен играть свои роли, всегда будет лиричен и тонок.

Следующая роль (в фильме Н. Москаленко «Молодые») сразу вызвала много споров и зрительских писем. Одни восприняли фильм как современную вариацию на тему «он был титулярный советник, она — генеральская дочь», другие — как попытку создать эталон такого сверхчеловека, третьи — как более или менее верное освещение жизненной коллизии. Мне картина представляется неудачей — и ее авторов и самого Киндинова. Герой первоначально прямолинейен, раздражающе резок, необидителен.

Главная роль в фильме «По собственному желанию» была для Киндинова в известной степени повторением пройденного. Она не принесла актеру ни радости, ни удовлетворения. Поэтому он охотно соглашается на роли иного плана, пусть даже вторые и третьи: играет Мизгиря в поставленном на Минской киностудии телефильме «Снегурочка», Русого Парня в картине «Пой песню, поэт» Сергея Урусевского. Неожиданно хорош он в совсем, казалось бы, чуждом ему качестве — в роли жалкого, покинутого мужа (фильм «Старые стены»), плаксиво домогающего тещу: «Чего ж это меня ваша дочка-то бросила? Как же мне теперь вашу дочку-то воротить?..»

И вот «Романс о влюбленных». Казалось бы, в свои 28 лет он меньше всего подходил к этой роли — восемнадцатилетнего юноши-допризывника Сергея Никитина (к слову, любопытное совпадение — в обоих «Романсах» у героев одна фамилия). Режиссера Андрея Михалкова-Кончаловского, увидевшего Киндинова в кинопробе совсем на другое амбула, привлекло, по его словам, умение актера «проживать свою роль в высоком напряжении страсти», и выбор был сделан.

Споры о фильме достаточно свежи в памяти. Бесспорно одно: «Романс о влюбленных» для Киндинова — важная жизненная веха.

— Что вам хочется сыграть в кино?

— Мне хочется сняться в костюмном фильме, создать большой и сложный отрицательный образ, наконец, выступить в комедийной роли, — говорит Киндинов.

— В комедийной? Но ведь идти слишком резко наперекор своему типу опасно...

— А у меня много типажей, — парирует он. Вероятно, он прав. Яков Бардин, каратель Вангелис, Женя Никитин, Русый Парень, Мизгирь, околочный надзиратель Якорев из «Последних», Васья Пепел из «На дне» Горького и, наконец, Сергей Никитин... Возможности Киндинова по-настоящему широки.

— В театре вам пришлось около ста пятидесяти раз выходить на сцену в главной роли пьесы «Валентин и Валентина». Скажите, это не надоедает: столько раз повторять одни и те же слова, одни и те же движения?

— Надоедает?.. Да знаете ли вы, какое в этом упоение, азарт, блаженство?! Особенно, если пьеса нравится, роль интересна, сложна; когда важно не пережать, не перегнуть, а найти единственно верный ключ, тон голоса, скорость, ритм. И находить каждый вечер заново, ибо партнеры твои сегодня немного другие и сам ты немного другой. А найдя, провести роль, словно плотгон свой плот по бурной реке с перекатами, даже и от перекатов получая удовольствие...

— Стало быть, вы не оставите театра ради кино?

Ответ оказался неожиданным:

— Может быть, и оставлю. Но только если буду уверен в хороших ролях.

— А какие роли вы считаете хорошими?

— Роли людей страстных. Мне просто чужды герои вялые, инертные, с ленивой душой. И едва ли смог бы я показать их убедительно. А вот людей со страстями, хотя бы и темными, играл и надеюсь играть с большой охотой.

— Снимаетесь ли вы сейчас?

— Нет. Роли, которые мне предлагают, ничего из себя не представляют. Пыл их натужен, конфликты высосаны из пальца...

— Кем бы вам хотелось стать, если бы вы не стали актером?

— Путешественником. Самое замечательное, моему, — это видеть новые места, города, людей. Я счастлив, что стал актером, но если бы мне не удалось это, я выбрал бы профессию, связанную с поездками. Между прочим, я ведь подавал надежды как баскетболист. Хотел стать географом, испытателем автомобилей... Знаете, что я иногда делаю, когда бываю один? Раскладываю карты и планы тех мест, где довелось побывать, и мысленно прохожу по знакомым улицам, паркам, берегам...

Театральная дорога Киндинова ясна. А вот в кинематографе он на распутье. Какой из «Романсов» окажет на него большее воздействие, трудно сказать. А может, уже звучит другая зовущая мелодия?..

Переменная облачность... Дождь... Солнце...



## ПОХВАЛА НЕХОРОШЕМУ ЧЕЛОВЕКУ

Комбайнер Антон Шаблий в телевизионном фильме «Лето в Журавлино» («Укртелефильм», сценарий Д. Бедзика, режиссер В. Стороженко) — персонаж, в общем, отрицательный. Работает, правда, хорошо, но груб, тщеславен и в погоне за рекордами не уделяет должного внимания качеству. Кроме того, любит вкусно поесть и по этой причине не позволяет жене заниматься общественно полезной деятельностью.

И все-таки очень хочется за него заступиться. Ибо, если бы не он, не было бы фильма. И Гордей Байда, персонаж стопроцентно положительный, никак не мог бы проявить себя.

Антон рывкает на своего помощника Тимофея и прогоняет его — а Гордей душевно беседует с ним и доверяет штурвал комбайна. Антон груб с женой — а Гордей с ней отменно вежлив, да еще уговаривает женщину совмещать домашнее хозяйство с работой. Антон допускает потери зерна — а Гордей не допускает. Ясна разница?

Тут вот что важно: быть добрым, вежливым и честно работать — это, конечно, хорошо, но на фоне вот такого Антона уже не просто хорошо, а замечательно. И Гордей рядом с Антоном выглядит не просто примерным парнем и честным тружеником, а чуть ли не человеком будущего и уж, во всяком случае, нашим самым что ни на есть передовым современником. А поскольку авторам фильма очень хотелось создать именно образ передового современника, то они решили прибегнуть к такому впечатляющему контрасту. Это же страшно подумать, что было бы без Антона — существовал бы в фильме Гордей Байда, человек неплохой, но ничем решительно не примечательный. А так — совсем другое дело.

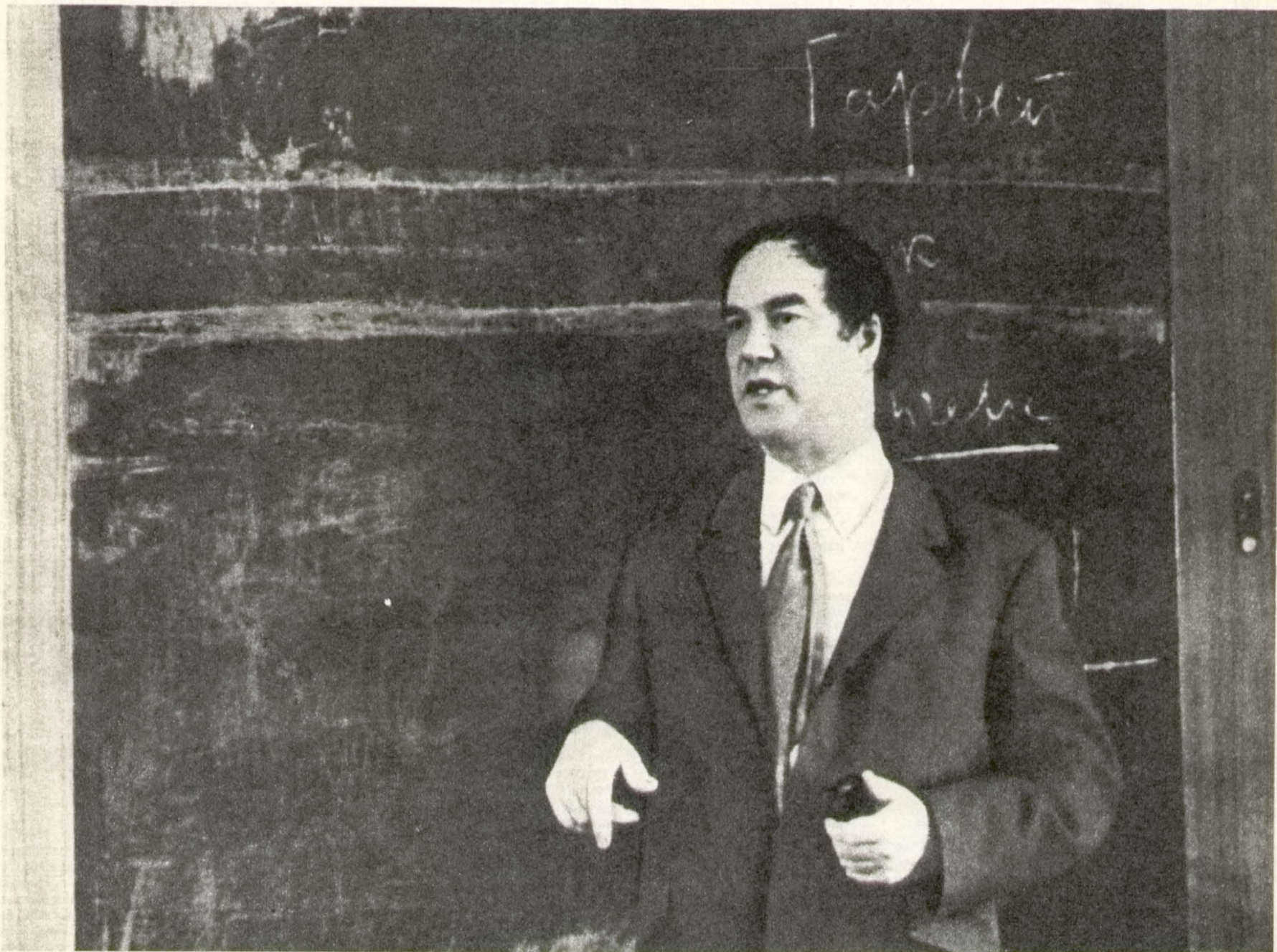
Жаль только, что сценаристу и режиссеру малость не хватило творческой смелости. Вот если бы они сделали Антона еще и уголовным преступником, тогда Гордей мог бы совершить какой-нибудь потрясающий подвиг, и его претензии на звание героя нашего времени стали бы гораздо более основательными. Но авторы фильма решились только на стихийное бедствие — устроили грозу с ливнем, да и то ливень начинается не раньше, чем сжат последний колосок. А спасали хлеб все комбайнеры, в том числе и Гордей с Антоном, так что противопоставления здесь не получилось. И в финале, на празднике урожая, наградами увенчивают обоих.

Впрочем, лично я полагаю, что, надев на Антона венок из колосьев, авторы фильма думали больше о том, чтобы выразить ему свою искреннюю благодарность. И он, надо сказать, заслужил ее — старался вовсю. Правда, фильм все равно не получился, но без Антона смотреть его было бы совсем скучно. Так хоть есть элемент загадочности, поскольку сначала никак не поймешь, с чего это человек орет и на всех кридается. А потом осеняет: это же он создает контраст. За каждым его антиобщественным поступком мы отчетливо различаем передового и положительного Гордея.

За такой тяжелый и неприятный труд не грех и поблагодарить.

Юлий Смелков

# ФАЖЕЛ,



Ведущий передачи  
профессор  
С. П. Капица

**Виталий ГОЛЬДАНСКИЙ,**  
член-корреспондент АН СССР,  
заместитель председателя  
правления Всесоюзного  
общества «Знание»

## КОТОРЫЙ НУЖНО ЗАЖЕЧЬ

То, что сегодня кажется очевидным, привычным, будничным, представлялось невероятным не только нашим отцам и дедам, но — еще совсем недавно — и нам самим. Невероятное — ныне, очевидное, подчас даже тривиальное — завтра.

Более того, в стремительный век научно-технической революции мы так быстро привыкаем ко всему новому, что, не вдумываясь, не умея объяснить, часто принимаем это новое как должное. В таких случаях

бывает особенно полезно и интересно снять тонкий налет очевидности, призадуматься и острее, глубже почувствовать невероятность, удивительность свершений науки и техники, разума и рук человека.

Итак, очевидное — невероятное, слова-антиподы. Теперь они поселились на голубом экране и вошли, как слова-соседи, в жизнь десятков миллионов телезрителей новой рубрики, вступившей в третий год своего существования.

Начнем с нескольких цифр, ибо в этих очевидных свидетельствах необычайной популярности телевидения наших дней тоже, в сущности, много невероятного.

В среднем каждую передачу смотрят 30 миллионов зрителей (она транслируется трижды — для разных концов страны). Пятьдесят передач, которые были в эфире, имели полтора миллиардную аудиторию. Для сравнения укажу, что за те же два года число слушателей почти пятиде-

сяти миллионов лекций, прочитанных по линии такой массовой организации, как общество «Знание», составило немногим более двух миллиардов человек. Вот что означают привычные слова средства массовой информации, вот что такое телевидение!

А не пассивны ли телезрители этой сугубо строгой, научной передачи? Существует ли обратная связь между студией и аудиторией? И здесь снова помогают цифры. Сотни писем зрите-



# ВСПОМИНАЯ О РЫЦАРСКИХ ДОБРОДЕТЕЛЯХ...

лей «Очевидного — невероятного» с замечаниями, советами, просьбами, откликами, вопросами свидетельствуют о ее признании и растущей популярности. Не подлежит сомнению, что телевидение может и будет играть огромную роль и в обучении, особенно на уровне высшего и среднего образования, и в популяризации научных и технических достижений. На этом пути цикл передач «Очевидное — невероятное» уже стал заметной вехой.

Успех «Очевидного — невероятного» определяется во многом фигурой ведущего. Телезрителям нужен интересный, образованный, неприужденный собеседник. Характер передач таков, что ведущий каждый раз сам узнает много нового и в общении со зрителями и участниками беседы его должны выручать широкий кругозор, понимание общих тенденций и путей развития современной науки и техники, чувство юмора и вкус, иначе он рискует превратиться в этого телевизионного доктора Ватсона, не устающего ахать и удивляться чудесам, которые он слышит от участников передачи и старается подчеркнуть их собственной недогадливостью.

С ведущим «Очевидному — невероятному» повезло: профессор Сергей Петрович Капица явно на месте. Его интеллигентность, эрудиция, кругозор, обширные и точные знания физики, математики, естественных наук — бесценные качества для телевизионного комментатора. Добавлю, что среди физиков Сергей Петрович известен своими остроумными разработками ускорителей электронов-микротронов, что он создатель совершенно уникальной книги «Жизнь науки», объединившей выдержки из десятков предисловий великих ученых разных времен к их главным книгам, краткие биографические справки об этих ученых и комментарии.

Теперь несколько слов о цели передач. Мне кажется, она не столько в том, чтобы преподнести конкретную информацию, да еще по какой-то определенной программе, сколько в выработке общего отношения к науке — живого интереса, понимания сути и психологии научного творчества, уважения к мысли и труду. Как любил говорить академик Л. А. Арцимович, студент — это не сосуд, который надо заполнить знаниями, а факел, который нужно зажечь. Эти слова вполне могут быть применимы и к аудитории «Очевидного — невероятного».

Возьмем три передачи, которые в каком-то смысле типичны для всей рубрики. Они неравноценны, но свидетельствуют о том, что редакция активно ищет свой стиль, свою специфику, способы использования телевизионного экрана.

В одной из них демонстрировались два научно-популярных кинофильма — «Великий парадокс» — о космологии, и в частности о нейтринной астрономии, и «Если математики правы» — о периодических химических реакциях. На долю ведущего — профессора С. П. Капицы — при этом выпала не слишком благодарная задача как-то объединить эти, такие разные фильмы.

Здесь не место для общего большого разговора о судьбах научно-популярных фильмов, хотя такой разговор назрел. Помочь этим фильмам (а среди них немало превосходных!) найти своего зрителя, принести наибольшую пользу, а не быть докучливой случайной нагрузкой перед художественным фильмом — задача важнейшая. Большой вклад здесь может внести и телевидение. Но, думается, этот вклад мог быть много богаче, чем простое «сшивание» разных кинолент в «Очевидное — невероятное».

Каждый из показанных в передаче двух фильмов сам по себе вполне интересен, каждый мог бы с успехом явиться стержнем целой передачи.

Но вокруг такого стержня следовало построить гораздо более интересную и многоплановую конструкцию, используя богатейшие возможности голубого экрана и пригласив в качестве собеседников ведущего наших крупнейших ученых.

Помню, как однажды академик Л. Д. Ландау комментировал недоуменные вопросы, связанные с существованием в науке представления о «моменте ноль» — моменте времени, начиная с которого приобретает смысл самый отсчет времени. Ландау попросту предложил вопрошавшему указать ему какую угодно точку на нашей планете, удаленную от нас на 25 тысяч километров. «Но такой точки нет! — воскликнул тот. — Нет на Земле расстояния более далекого от нас, чем 20 тысяч километров». «Вот так же нет и прошедшего времени, которое было бы от нас дальше момента ноль», — заметил Ландау.

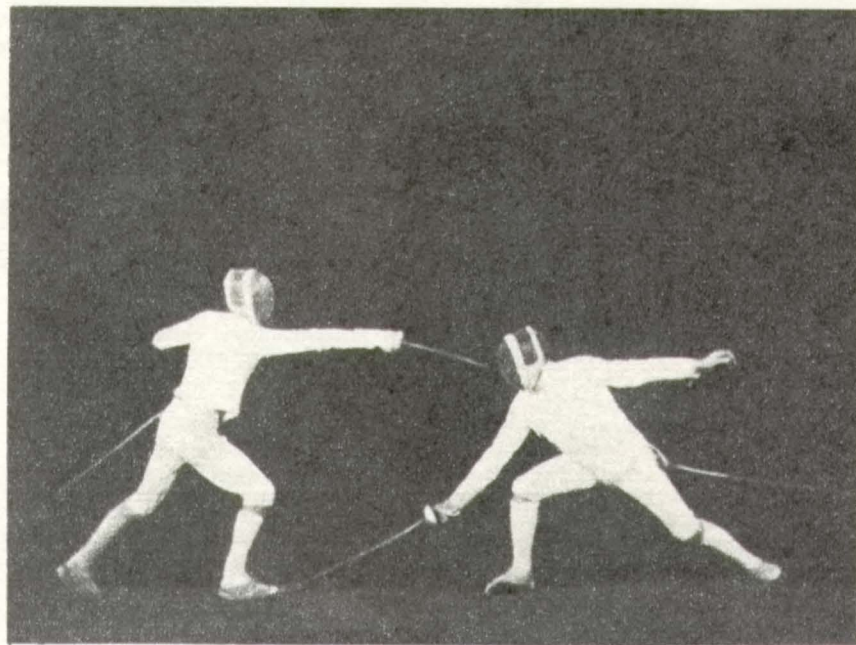
Такой диалог и ему подобные гораздо лучше отвечали бы всему стилю и задачам «Очевидного — невероятного», чем композиция из двух практически вовсе не связанных между собой фильмов.

Другой недавний выпуск, о котором хотелось бы здесь сказать, был посвящен спорту. Это была яркая, насыщенная содержанием и богатая формами передача, которая включала и короткометражные фильмы и диалоги ведущего с интересными собеседниками. Запомнились и впервые появившийся на нашем телевизионном экране ветеран международного олимпийского движения, лауреат Нобелевской премии 85-летний лорд Нозль-Бейкер и прекрасно известный десяткам миллионов телезрителей прославленный футболист Анатолий Бышовец. Все бы хорошо, но... Само отнесение передачи к рубрике «Очевидное — невероятное» вызывает сомнения, подобно, скажем, публикации рецептов изготовления пирогов в научно-популярном журнале. Стоит ли так беспредельно расширять рамки тематики и вторгаться в области, имеющие малое отношение к популяризации и пропаганде науки?

Подобные вопросы не возникают, когда смотришь передачу на тему «Эмоции и трудовая деятельность человека», где собеседником ведущего выступает профессор Павел Васильевич Симонов — заведующий лабораторией эмоций Института высшей нервной деятельности и нейрофизиологии АН СССР. Эта передача — своего рода образец, по которому стоило бы строить «Очевидное — невероятное». Никаких скидок на неподготовленность телезрителей к теме, к неизбежной специальной терминологии и вместе с тем никакого напряжения, затрудненности изложения фактов. А факты подчас захватывающе интересные. Скажем, нам дают возможность наблюдать за реакцией обезьян, когда те внезапно обнаружили среди леса своего главного врага — леопарда. Или поразительный (невероятный) рассказ о различии функций левого и правого полушарий нашего головного мозга, о том, что, оказывается, левое полушарие связано преимущественно с положительными эмоциями.

Убежден, популярность передачи вырастет, если ее создатели будут шире знакомить нас с учеными, которые в своих работах выдвигают смелые гипотезы, ищут ключи к решению сложных научных проблем. Все это поможет зрителю быть в курсе новых достижений современной мысли. Хотелось бы закончить мои короткие размышления прекрасными пушкинскими строками, ставшими эпиграфом к «Очевидному — невероятному»:

О, сколько нам открытий чудных  
Готовит просвещения дух,  
И опыт, сын ошибок трудных,  
И гений, парадоксов друг.



Юрий ЗЕРЧАНИНОВ

Человек, умеющий делать сегодня что-то одно, но лучше всех, — уже образец, пример для подражания. А всесторонне и гармонично развитые, но не выделяющиеся яркими достоинствами пребывают на его фоне в тени. Это, конечно, несправедливо, но что делать? Узкая специализация торжествует сегодня.

Если бы Анатолий Карпов жил в рыцарскую эпоху, ему пришлось бы обучиться и верховой езде и фехтованию, ибо умение играть в шахматы было лишь одной из семи рыцарских добродетелей. А кто из вас знает, умеют ли Владислав Третьяк, Ирина Роднина или Василий Алексеев плавать? Очевидно, умеют, но ни в кино, ни по телевидению не показывают, как они плавают. В Древней Греции же прославленный бегун или дискобол должен был непременно и хорошо плавать, чтобы не пасть в глазах сограждан.

Думаю, что спорт — убедительная модель, позволяющая проследить торжество тенденций к узкой специализации. Внутри самого спорта этой тенденции противостоят прежде всего пятиборье, объединяющее верховую езду, фехтование, стрельбу, плавание и бег. Но бытует мнение, что пятиборцы — это неудавшиеся фехтовальщики, пловцы и т. д. Словом, пятиборье с его всесторонним развитием в представлении многих — последнее пристанище тех, у кого не оказалось данных, чтобы делать что-то одно лучше всех.

В последнее время в потоке документальных фильмов, посвященных фигуристам, гимнастам, хоккеистам, мелькнули сразу две ленты о пятиборье.

Фильм «Пять барьеров» (авторы К. Ровнин и В. Виноградов, «Центрнаучфильм») рассказывает, что виды спорта, из которых складывается пятиборье, требуют совершенно различных навыков, физических данных, особенностей психики. Ноги конника не приспособлены для бега, а в руке у фехтовальщика, развивающего гибкость локтевого сустава, дрожит пистолет...

Фильм «Пятиборцы» (авторы П. Пукс и Х. Роозигуу, «Таллинфильм») убедительно иллюстрирует мысль основателя современных Олимпийских игр Пьера де Кубертена: «Если бы нужно было найти такое испытание, такую меру мужества, кони было бы можно измерить предел человеческих возможностей, то мерой этой, очевидно, могло стать пятиборье».

Первый фильм более познавателен. На языке научно-популярного кинематографа его авторы объясняют нам, что же это такое — пятиборье. Дикторский текст ведет нас буквально за руку от «барьера» к «барьеру».

Второй фильм воздействует на зрителя чисто эмоционально. Вот всадник преодолевает препятствие — плывет над ним, сливаясь с лошады, в замедленной съемке. Во весь кадр — две головы: человека и лошади. Две пары напряженных глаз. Еще несколько всадников преодолевают препятствие, и мы любуемся пластикой летящей лошади, но очередная лошадь рушит препятствие, и всадник катится на землю... Кросс, венчающий пятиборье. Спортсмен, финишируя, падает. Его подхватывают под руки, но он снова падает на колени. И другой спортсмен, закончив дистанцию, бессильно опускается на землю, и ему массируют ноги. Но третий финиширует по-чемпионски и вскидывает руки, принимая поздравления...

Оба фильма, сделанные с безукоризненным вкусом, славят спортсмена, который, тренируясь по восемь часов в сутки, никогда не будет делать что-то одно лучше всех.

Все же, избирая своим кумиром самого быстрого в мире бегуна или владца, надо помнить, что большинство из нас предел своих возможностей — я имею в виду повседневную жизнь — выявляют в «пятиборье». И кто знает, может, когда-нибудь родится великий пятиборец, который станет абсолютно сильнейшим в мире в каждом из пяти видов? Специалисты утверждают, что чисто теоретически это возможно.

# ВУНДЕРКИНД

К семи годам Митрофанов уже довольно сносно играл на виолончели «Элегию» Массне и был официально возведен родителями в разряд вундеркиндов. Отец почему-то стал величать сына Ивановым-Крамским и, возвращаясь домой с работы, кричал от порога:

— Ну, Иванов-Крамской, как наши успехи? Как наши гаммы-мамы? Инструмент не перепилил?

И раскатисто смеялся. Потом они с женой садились рядышком на диване и слушали упражнения Митрофанова. Часа два кряду, умиляясь душе-раздирающими звуками, какие извлекал Митрофанов из своего инструмента,

Митрофанов был мал ростом, имел длинную шею и растопыренные, похожие на колки виолончельного грифа уши. Четыре раза в неделю мама сопровождала его на музыкальные занятия к оставшему оркестранту единственного в городе ансамбля. Тот считал Митрофанова своим любимым учеником, хотя других учеников просто-напросто у него не было.

— Митрофанов — это талант! — говорил учитель. — Вы еще услышите о нем — у него золотые уши...

Четыре раза в неделю Митрофанов проходил мимо пустыря, где ребята шумно играли в футбол и в казаков-разбойников. На длинной его шее был повязан пышный черный бант. И, держась за руку мамы, он краснел, опуская глаза, потому что стыдился и этого банта, и маминой руки, и вообще всего на свете.

Мама несла виолончель, которая была такой же большой, как Митрофанов, и можно было даже подумать, что, ведя Митрофанова за руку, она в другой руке несет Митрофанова — завернутого в брезентовый чехол, нескладного и длинношеюго.

# МИТРОФАНОВ

Можно было подумать, что тяжесть таланта, давящего на хрупкие плечи Митрофанова, слишком велика и несоразна, что он как бы придавлен ею и чуточку смешон своей ранней взрослостью.

Но никто в городе не смеялся над вундеркиндом Митрофановым.

Мама гордилась своим сыном, и гордость эта словно наполняла ее, мамину, жизнь высоким смыслом.

Родители оберегали Митрофанова от простуд, физической работы и друзей. И, надо сказать, что и то, и другое, и третье им вполне удавалось — детство этого мальчика было безоблачным, стерильным. Единственное, что омрачало его, так это то, что Митрофанов не любил музыку, питал чуть ли не физическое отвращение к виолончели.

Митрофанов мечтал о дальних полетах и очень любил животных. Ему хотелось иметь свою собаку по имени Кеша, и он думал о ней, играя часами на виолончели, склоняясь к грифу и плача горючими слезами. И это еще больше умиляло маму, которая искренне верила, что волшебная сила музыки целиком владеет Митрофановым, вызывая частые слезы на его глазах.

Она рассказывала соседкам и мужу об этом. Те восхищенно покачивали головами, радостно ощущая свое причастие к маленькому вундеркинду.

И он рос. В школе Митрофанов держался особняком. О том, что он вундеркинд, знали и дети, и учителя, да и вообще все в городе. Маленький виолончелист к тому времени стал уже одной из местных достопримечательностей — о нем рассказывали туристам гиды так же вдохновенно и подробно, как и об уникальной деревянной церкви XVI века, о монументальных контрфорсах и крепостных валах древнего городского кремля, о новом, сработанном из стекла и бетона Дворце культуры на центральной площади.

Когда автобус с туристами проезжал по улочке мимо дома, в котором жил Митрофанов, гид непременно говорил:

— Здесь живет наш знаменитый вундеркинд Митрофанов, который в семилетнем возрасте уже изумительно играл на виолончели.

И туристы, если это были туристы из ГДР, повернув головы направо, радостно улыбались, кивали, произнося при этом:

— Гут! — И с видом знатоков добавляли: — Митрофанов — зер гут!

Соученики Митрофанова, поначалу задиравшие и дразнившие его, довольно быстро отстали — он снова остался совсем один и на переменках грустно бродил вдоль окон шумного школьного коридора. А после уроков первым старался появиться в вестибюле, где его ждала уже мама с виолончелью — теперь он брал уроки музыки ежедневно.

Учился Митрофанов хорошо. Предметы давались ему легко, к точным наукам он чувствовал явный интерес, и на одном из родительских собраний в седьмом классе учитель физики во всеулышание заявил:

— У Митрофанова золотая голова!

Собрание это закончилось глубоким обмороком мамы Митрофанова, которой послышалась в словах старого учителя угроза вторжения в святая святых ее сына — музыку. Попросив тридцать капель валокордина, мама заявила, что ее сын рожден для искусства и никакая физика не сможет помешать ему стать великим артистом.

Она не знала, что Митрофанов не любил музыку, что он питал чуть ли не физическое отвращение к виолончели...

После того собрания, после довольно долгого и нервного обсуждения его с соседками и мужем, мама слегла в постель. Митрофанов впервые отправился на урок музыки один.

И когда возвращался домой, в голове его созрел дерзкий план: он решил потерять виолончель — оставил ее в полупустом вагоне трамвая.

Шагая домой, Митрофанов впервые почувствовал легкость. Он даже развязал и спрятал в карман черный бант. Он купил мороженое и, сидя на лавочке в скверике, с наслаждением ел его, мечтая о дальних полетах, о преданной ему собаке по имени Кеша, видя свои мечты и радуясь, что теперь, когда виолончели уже нет, они вполне могут стать реальностью.

Дома Митрофанов сказал, что забыл инструмент в городском саду, когда сидел задумавшись над только что пройденным уроком. Он впервые солгал и потому залился краской, и на глазах у него выступили слезы.

— Ах! — вскрикнула мама, роняя голову на подушку.

— Ах! — безучастно прокомментировал отец, не отрываясь от пасьянса.

В доме начался переполох, потому что мама решила сейчас же, немедленно объявить городской, а если что и всесоюзный розыск пропавшей виолончели. Папа успокаивал ее, предлагал подождать. Митрофанов плакал, потому что ему так же не хотелось расставаться с мечтой о дальних полетах и о собаке по имени Кеша.

И когда больная мама совсем уже собралась идти в милицию, в дверь позвонили, и какой-то мужчина, наверное, трамвайный вагоновожатый, внес в комнату виолончель.

— Я сразу понял, чья она, — сказал он с порога. — Нашего вундеркинда Митрофанова. Играй, малыш, на здоровье... и не забывай больше.

Митрофанов снова стал заниматься музыкой — сидел часами, растопырив ноги, пилил смычком струны. И грустил.

А мама рассказывала о его рассеянности, с гордостью добавляя, что такими рассеянными бывают только гении.

В восьмом классе Митрофанов решился на диверсию — он оборвал на виолончели три струны, зная, что в городе их купить невозможно.

Мама отправилась в Москву, откуда привезла несколько наборов виолончельных струн, кипу нот и большой дерматиновый футляр с замками.

А потом Митрофанова пригласили участвовать в концерте по случаю какого-то городского праздника. Ему много аплодировали, и после концерта они с мамой остались на банкет. Там все подходило к Митрофанову, хлопали его по плечам, улыбались ему, поили ситро. И сам председатель горисполкома, товарищ Ночкин, тоже подходил. Видя это, мама сказала, чтобы Митрофанов пригласил председателя к ним в гости домой, но когда Митрофанов передал это приглашение, мама отстранила сына от товарища Ночкина и взволнованно затараторила:

— Ну, что ты, маленький! Разве можно приглашать товарища Ночкина в нашу крохотную комнату. Мы же его не сможем там принять. Вот когда у нас будет новая квартира...

Через месяц Митрофановы переехали в новую квартиру. Об этом было даже сообщено в городской газете. И во время переезда играл духовой оркестр, потому что все должны были знать, где отныне будет проживать вундеркинд Митрофанов. И гиды тоже.

На выпускном вечере в школе, когда уже были розданы аттестаты зрелости и отзвучали приветственные речи, Митрофанов остался на сцене с виолончелью. И на его тонкой шее снова был повязан черный бант. И все девочки и ребята стали хлопать в ладоши, прося Митрофанова, чтобы он сыграл что-нибудь, все были рады, что учились вместе с вундеркиндом Митрофановым.

Он стал играть «Элегию» Массне, ту, что разучил еще в семилетнем возрасте. Стал играть грустные, тягучие вальсы. И все танцевали, потому что это был выпускной бал и всем было весело.

Кроме Митрофанова, сидящего на сцене с виолончелью.

Он смотрел на танцующие пары и видел все время лишь одну девочку, ту, с которой проучился все десять лет, ту, которая нравилась ему вот уже лет семь. Он думал о том, что никогда-никогда не разговаривал с ней, не держал ее руки, не танцевал. Он думал о Маше Жуковой.

Доиграв очередной вальс, Митрофанов прыгнул неловко со сцены посреди аплодисментов, подошел к Маше и, взяв ее за руку, повел из зала. Все смотрели им вслед. И мама смотрела.

Он привел Жукову в класс и стал рассказывать ей о дальних полетах своей мечты, о собаке по имени Кеша. О том, что он не любит музыку, а к виолончели испытывает почти физическое отвращение. О том, что он любит ее, Машу Жукову.

И тогда она засмеялась, чмокнула его в нос.

— Ты такой смешной, Митрофанов, — сказала она. — Наверное, ты мне тоже нравишься...



Рисунок Валерия Карасева

Они убежали из школы и всю ночь бродили по городу, мечтая вместе. И Митрофанов впервые почувствовал себя счастливым, потому что в своей руке вместо футляра с виолончелью ощущал теплую руку Маши.

Мама ждала Митрофанова дома. Голова ее была укутана мокрым полотенцем. Она сказала, что завтра же они с Митрофановым уезжают в большой город, где он будет учиться в музыкальном училище. И что о девушках ему думать пока рано, она тоже сказала. Что когда придет время, мама сама позаботится о том, чтобы у него, Митрофанова, была жена, подобающая такому незаурядному человеку.

Три года проучился Митрофанов в музыкальном училище под неусыпным вниманием мамы. Он получал отличные отметки и считался одним из лучших учеников. Мама радовалась за Митрофанова, не зная, что он не любит музыку, что он все так же мечтает о дальних полетах и о собаке Кеше, что он все время думает о Маше Жуковой и все больше любит ее.

К приезду Митрофанова в его родном городе была открыта музыкальная школа, куда его пригласили работать директором. Мама согласилась, и он действительно стал директором.

Митрофанова все так же считали вундеркиндом, все так же показывали его дом туристам, и они, если это были туристы из ГДР, все так же восклицали:

— Гут! Митрофанов — зер гут!

Но Жуковой в городке уже не было. И куда она уехала — никто не знал.

В их квартиру по-прежнему приходили корреспонденты местного радио и газеты для того, чтобы брать у вундеркинда Митрофанова интервью для воскресных выпусков. И все так же мама обстоятельно отвечала на их вопросы, философствуя о творчестве Генделя и Глюка, Прокофьева и Бартока...

Митрофанов располнел, стал солидным, отчего его сходство с виолончелью еще более увеличилось.

Он стал ездить в музыкальную школу на машине «Жигули», которую водила мама. Со временем совсем перестал появляться в своем директорском кабинете, где давно уже хозяйкой была тоже мама.

Он женился по маминому выбору, справедливо рассудив, что, сумев привыкнуть к виолончели, он сможет привыкнуть и к женщине, которая была им нелюбима, но отношения с которой у него были самые уважительные и корректные.

Теперь они жили в новом доме, в большой благоустроенной квартире. У них появился сначала сын Кока, потом — пианино, затем — сын Буся и... скрипка. Мама стала бабушкой, и Митрофанов, которому исполнилось сорок три, стал впервые ощущать некоторую самостоятельность.

Все чаще и чаще под предлогом занятий и репетиций отлучался он из дому с пустым футляром от виолончели. Все чаще проводил он вечера со старым школьным учителем физики, споря над формулами, отвергая и выдвигая новые и новые гипотезы.

Вместе они уезжали куда-то на окраину городка, где была слесарная мастерская, и, засучив рукава, весело и споро работали у верстаков, выпиливая замысловатые детали, которые Митрофанов аккуратно складывал в пустой виолончельный футляр.

Вместе они говорили о дальних полетах и по-детски смеялись, когда пожилой слесарь хвалил Митрофанова, ставя его в пример учителю, говоря:

— У Митрофанова — золотые руки...

В такие дни Митрофанов возвращался домой в приподнятом настроении, мурлыкал под нос разные фривольные мотивчики, был ласков с женой и детьми, которые уже играли гаммы, со слезами на глазах часами просиживая под наблюдением бабушки за музыкальными инструментами.

— Ну, как наши гаммы-мамы? — весело спрашивал их Митрофанов. И подмигивал ребятам, будто знал великую тайну их скорого избавления. Он чувствовал, что и его дети не любят музыку, что и они питают почти физическое отвращение к музыкальным инструментам. Что и они мечтают о дальних полетах и хотят, чтобы рядом с ними рос пес по имени Кеша.

Митрофанов готовился. И эта подготовка доставляла ему радость. По ночам, когда все в квартире засыпало, он потихоньку выбирался с футляром на лестничную площадку, шел на чердак и долго возился там при свете тусклого фонаря, подвешенного к балке, — что-то собирал, паял и клеил. Что именно — никто не знал. Митрофанов готовился.

И вот однажды, погожим летним днем, когда ярко светило солнце, все услышали звуки виолончели, которые доносились откуда-то сверху. Все увидели Митрофанова, сидящего на коньке крыши своего дома, играющего на инструменте «Элегию» Массне. Весь город услышал и узнал своего вундеркинда.

И когда ветер унес последние протяжные звуки «Элегии», когда удивление вот-вот должно было выплеснуться наружу вслед за всеобщим привычным восхищением его игрой, все увидели...

Как Митрофанов размахнулся и с силой ударил виолончелью о конек крыши. Гриф отломился, и дека еще долго и гулко пела, катясь по кровельному железу, подпрыгивая. Пока не сорвалась вдруг, не рухнула с высоты дома вниз, туда, где толпились на асфальте многочисленные митрофановские родственники, где уже собралась большая толпа зевак.

Все увидели, как, стоя на самом краю крыши, замахал Митрофанов причудливыми огромными крыльями, как подпрыгнул несколько раз, прежде чем оторваться от нее. И кто-то испуганно крикнул ему:

— Константин Романович! Константин Романович!

И еще несколько голосов подхватили эти странные, непривычные Митрофанову слова, обозначившие его имя и отчество.

Но Константина Романовича на крыше уже не было.

Он взлетел. И теперь был высоко-высоко — кружил над старой пожарной каланчой, самым высоким строением в городе. И на спине его пошмелинито весело гудел маленький моторчик, вращавший лопасти ярко-красного пропеллера.

И, пожалуй, впервые в жизни он так счастливо улыбался.

А его дети, семилетний Буся и десятилетний Кока, прыгали вниз, в толпе людей, хлопая в ладоши, радуясь за Митрофанова, восторгаясь своим папой, который, оказывается, умеет летать так высоко и так красиво.

И возле их ног весело виляла хвостом мохнатая собачонка по имени Кеша...

# КИНОРАМА

## ХРОНИКА

В МОСКВЕ СОСТОЯЛИСЬ премьеры чехословацких фильмов. Зрители познакомились с новой работой советских и чехословацких кинематографистов «Соколово». На премьере



в кинотеатре «Прага» находились директор киностудии «Баррандов» Милослав Фабера, актрисы Ярослава Тиха, Либуше Швормова, Гелена Кухаркова, директор кинопроката Праги Иозеф Зайтхамель.

Премьера научно-популярного фильма «Судьба диких животных», также созданного советскими и чехословацкими кинематографистами, состоялась в кинотеатре «Октябрь». Режиссер Борис Гольденбланк представил зрителям создателей фильма и их чехословацких коллег: заместителя директора пражской студии «Краткий фильм» Зденека Поллака и писателя Петера Куделу.

Москвичи увидели и новый словацкий художественный фильм «Бегство к жизни». На его премьере в кинотеатре «Прага» присутствовали гости из Словакии: заместитель директора студии «Колиба» Иозеф Канис, автор сценария фильма Эмил Каднар, актриса Эрика Бауэрова.

На снимке — Милослав Фабера (в центре) и актеры, снимавшиеся в фильме «Соколово»: Жанна Прохоренко, Ярослава Тиха, Иван Рыжов, — в кинотеатре «Прага».

24 ИЮНЯ 1945 ГОДА на параде Победы в Москве к подножию Мавзолея были брошены знамена с фашистской свастикой. Эту миссию вы-



полнил Особый батальон, прошедший в тот незабываемый день по Красной площади. Об истории части, о судьбах ее солдат и офицеров рассказывает картина «Особый батальон», созданная на Ленинградской студии документальных фильмов режиссером Михаилом Литвяковым. В центре внимания авторов судьбы двух фронтовиков, двух Степанов — Степана Николаевича Крикова, ныне шофера такси в Алма-Ате, и Степана Павловича Смолякова, директора типо-

графии в городе Злынка на Брянщине.

На снимке — эпизод из фильма «Особый батальон».

«ЛЕГЕНДА О БЕССМЕРТИИ» — совместная работа казахских и болгарских документалистов. Режиссер Асылбек Нугманов посвятил ее интернациональному партизанскому отряду, руководимому болгариним Бояном Михневым. Одним из бойцов отряда был сельский учитель казах Сайрам Зиямат Хусанов. Через много лет боевые друзья снова встретились. Сначала в Болгарии, а потом в Казахстане.

ПРОКАТ ЗАРУБЕЖНОЙ КАРТИНЫ ограничен определенным сроком — лицензией. В Ленинграде начал действовать кинотеатр прощального фильма «Спартак». В нем демонстрируются ленты, срок показа которых в Советском Союзе истекает в нынешнем году. Это «Затворники Альтоны» (Италия), «Возраст любви» (Аргентина), «Дети райка» (Франция), «Грек Зорба» (США), «Дамы и господа» (Италия—Франция) и другие.

НЕ ТОЛЬКО ПРАКТИКОВ КИНОДЕЛА, но и ученых готовят для кинематографии стран Азии, Африки и Латинской Америки во Всесоюзном государственном институте кинематографии. Недавно аспиранты из Арабской Республики Египет А. М. Хаттах, М. А. Бишари, Ш. А. Мухамед защитили здесь диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, которые, по отзывам специалистов, представляют серьезный вклад в теорию кино.

НЕДЕЛЯ БОЛГАРСКОГО МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОГО фильма с успехом прошла в столичном кинотеатре «Октябрь». Московские зрители встретились с директором студии мультфильмов «София» Орлином Филиповым, режиссерами Доню Доневым и Стояном Дуковым, рассказавшими о достижениях болгарских мультипликаторов.

## АКТЕРЫ И РОЛИ

Человек труда, наш современник — в таких ролях мы чаще всего видим популярного артиста НИКОЛАЯ РЫБНИКОВА на экране. Зрители помнят простых парней: сталевара Сашу Савченко в «Весне на Заречной улице», тракториста Федора Соловейкова в «Чужой родне», лесоруба Ивана в «Девчатах», монтажника Пасечника в «Высоте», сыгранных Рыбниковым. Теперь его герой стал старше, но не потерял рыбниковского жизнелюбивого характера. В картине «Семья Ивановых», съемки которой закончил на «Мосфильме» режиссер Алексей Салтыков (автор сценария Юрий На-



гибин), актер играет потомственного сталевара, старшего мастера цеха одного из уральских заводов, главу рабочей семьи Ивана Ивановича Иванова. В роли жены Иванова — Марии Петровны — народная артистка СССР Нонна Мордюкова. В «Семье Ивановых» произошла вторая встреча популярных актеров на экране. Первая состоялась в «Чужой родне», там они играли молодоженов.

В фильме «Дневник директора школы», поставленном на «Ленфильме» режиссером Б. Фруминим по сценарию А. Гребнева, главную роль — директора школы Бориса Николаевича Сешникова играет ОЛЕГ БОРИСОВ. Актер создал образ чело-



века, выбравшего профессию педагога по призванию. Это тонкий психолог, с величайшим чувством ответственности относящийся к своим обязанностям.

## ВНИМАНИЕ, МОТОР!

### ПОВТОРНАЯ СВАДЬБА

Режиссер Георгий Натансон, известный зрителям по лентам «Старшая сестра», «Все остается людям», «Посол Советского Союза», «Еще раз про любовь», ставит фильм «Повторная свадьба» (сценарий Е. Габриловича, А. Розена).

...Ася пригласила домой своего друга, чтобы познакомить его с родителями: накануне она узнала, что Вася, жених дочери, сын известного человека. Мария Аркадьевна пытается завязать «легкую светскую беседу». Но разговор не клеится, и вскоре все начинают чувствовать, что за столом собрались чужие люди.

— Сцена, которую мы сейчас видели, — поясняет режиссер, — не основная в фильме. Но и в ней отражается одна из проблем, затрагиваемых сценарием.

Наталья Петровна, главная героиня картины, — ведущий санитарный врач крупного промышленного города. В

ее функции входит борьба за чистоту окружающей среды. Наталье Петровне приходится решать задачи государственной важности. Оборудование завода, который выпускает цемент, идущий на строительство школ, больниц, плотин, заводов, пришло в негодность. В атмосферу попадают цементная пыль и газы, приносящие вред здоровью людей. Цемент нужен стране, но не в ущерб здоровью людей. Закрыть предприятие или оставить его в том же положении? Сталкивая разные точки зрения, авторы хотят рассмотреть важные нравственные проблемы: отношение к делу, к любви, к обществу.

В фильме заняты актриса Львовского театра Советской Армии Ири-



на Калиновская (Наталья Петровна), учащаяся студии МХАТ, дебютантка в кино Наталья Егорова, студентка 3-го курса ГИТИСа Марина Кукушкина, Андрей Миронов, Людмила Макарова, Михаил Кузнецов, Леонид Куравлев, Игорь Косталевский, Станислав Чекал.

Оператор Александр Княжинский, художник Давид Виноцкий, композитор Максим Дунаевский.

Валентина Поликарпова

На снимке — Евгений Габрилович (справа) и актер Игорь Косталевский перед съемкой...



### ШТОРМ НА СУШЕ

На студии имени М. Горького режиссер Эдуард Бочаров снимает фильм «Шторм на суше», или «Мерзавец», сценарий которого написан Анатолием Галиевым по мотивам нескольких рассказов Бориса Житкова. Эта комедийно-приключенческая история происходит накануне первой мировой войны в небольшом приморском городке.

«Мерзавец» — это юный герой фильма Митя Хряпов, роль которого исполняет московский школьник Саша Макарец. Митя влюблен в море, в дальние плавания, в морские суда. Он разбирается в них, как заправский

моряк, и никогда не спутает клипер со шхунной или грот-мачту с фок-мачтой. Отец Митя Василий Николаевич Хряпов [Георгий Юматов] мечтает определить сына в коммерческое училище на казенный счет, ибо, по его глубокому убеждению, «основа основ всяческого прогресса — коммерция и торговля». Сам Василий Николаевич никогда коммерцией не занимался. За двадцать лет безупречной службы он сделал «головокружительную» карьеру — от простого почтальона до чиновника городской почтовой конторы — и очень этим гордится, хотя на свое скромное жалование не может отдать в среднюю школу единственного сына. «Мерзавцем» отец называет его за то, что Митя «шатается по гаваням» вместо того, чтобы зубрить латынь и проценты. На самом же деле у Мити много достоинств, и родители [в роли Митиной матери Марфы Корнеевны снимается актриса Нина Меньшикова] вправе гордиться им. Он храбрый и добрый мальчик. Не только за друга, но и за незнакомца в огонь и в воду пойдет и в буквальном и в переносном смысле слова. На наших глазах Митя вытаскивает из моря утопающего, приказчика купеческой лавки, который вдвое старше его.

Митя сдает «преотличнейше» все экзамены, и тем не менее в училище его не принимают. Решающую роль сыграл богатый судовладелец Мавриди [Григорий Лямпе], узнав в Мите свидетеля своих махинаций. Этот драматический эпизод недавно отснят в Ялте. Драматический эпизод в комедийно-приключенческой ленте! Ничего удивительного в этом нет. Потому что в истории семьи Хряповых смешное и грустное существуют рядом, дополняя друг друга, как в жизни. Снимает фильм оператор И. Клебанов.

Инна Ганелина

На снимке — герой фильма Митя (Саша Макарец).

## ЗАМЫСЛЫ

БУДЕНОВКА

Выпускник Высших режиссерских курсов (диплом — новелла «Жених и невеста» в киноальманахе «Однажды летом») Борис Нащокин выбрал для своего первого полнометражного фильма сценарий Е. Митько, написанный на темы произведений А. Гайдара.

— Сценарий заинтересовал меня тем, — говорит Б. Нащокин, — что автору удалось сохранить ситуации, язык и атмосферу гайдаровских произведений. Зритель встретит персонажей из «Школы», «РВС» и других повестей и рассказов. Но если в «Школе» образ барона Вальда появлялся мельком, а в рассказе «Патроны» дядя Егор упомянут всего лишь одной строчкой, то в сценарии их характеры развиты.

Действие происходит в 18-м году, в разгар гражданской войны. Главный герой — шестилетний Гришка — после труднейших испытаний, потери близких, начинает понимать, что происходит вокруг него, ради чего погибают лучшие люди. Мальчик чувствует: и от него многое зависит в этой жизни.

Гришку играет шестилетний москвич Дима Зашулин, Леньку Сидоренко — Владимир Конкин. Снимает фильм «Буденовка» оператор Александр Филатов, музыку к нему пишет композитор Евгений Крылатов. Картина будет сниматься студией имени М. Горького в селах Херсонщины и в Каховке.

Валентина Сологуб



Борзые и лисица — так называемый «живой реквизит» на съемках фильма «Маршрут в бессмертие»

# ДЕСЯТЬ ЗАЙЦЕВ ДЛЯ ТИЛЯ

**В** комнату № 157 вбежал человек.

— Вы слышали? — закричал он с порога. — Тилю нужны зайцы! — Понимаем, — ответили сидящие в комнате, — он сделает из них бронзовую люстру.

— Да нет же! Нет! — Человек опустился на стул и надкусил кем-то забытое зеленое яблоко. — Для съемок фильма о легендарном Тиле Уленшигеле нужны десять живых зайцев. — Он еще раз надкусил яблоко и выставил над головой пару торчащих пальцев.

— Ловля зайцев в этом сезоне ограничена, но... — сказали сидящие в комнате, — мы отошлем телеграмму в Рязанскую область. Два года назад неизвестное лицо с большой теплотой и отзывчивостью прислало отсюда медвежью шкуру. Шкура, правда, не попала на экран и утерялась где-то за кадром, но областные любители кино и на сей раз, думаем, не откажут.

Вскоре телеграф принес ответ на телеграмму, отбитую «Мосфильмом»: «Десять зайцев поймали за час. Нужен представитель».

Так разрешилась еще одна студийная проблема. Большинство кинематографических замыслов воплощаются с помощью разнообразного реквизита. И если подумать, что на «Мосфильме» находятся в работе сорок пять фильмов одновременно, то широту такого разнообразия вообразить непросто.

Бронзовая люстра не имеет прямого отношения к зайцам. Зайцы скоро предстанут перед камерой, тогда как люстра висит пока в электроцехе, сверкает любовно начищенной бронзой и не знает еще, какой съемочной группе понадобятся шесть ее плафонов. Однако и лесные грызуны и антикварный светильник не случайно скрестили свои судьбы и стали кинематографическим реквизитом. Произошло это благодаря бескорыстной любви к кино очень многих людей, которые всегда бывают рады оказать ему безвозмездную помощь.

Люстра попала в комнату № 157 всего лишь за минуту до того, как туда вошел человек, съевший от волнения чужое яблоко. А еще раньше она освещала комнату в квартире товарища Зимины, где однажды случился ремонт, после которого люстру сняли. С тех пор старинная бронза ввиду своих значительных размеров стала немного мешать. Какое-то

время ее перекладывали туда или сюда, но так как законное место для люстры находилось на потолке, то более или менее подходящий выход найти не удалось. И тогда ребром встал вопрос: куда девать? Конечно, к антиквару, там за это платят, скажет некий любитель антиквариата и нелюбитель кино. Но Зимин прежде всего подумал о кино.

В солнечной Армении, в селе Ильмазло, живет человек по имени Кизямов Кашам Азиз-оглы, который хорошо понимает, что среди героев попадаются разные люди. Одни из них любят азартные игры и проигрывают целые состояния, другие заходят к антиквару, где надо платить наличными, третьи просто сорят деньгами, четвертые их копят, а пятые... Поэтому-то Кизямов и прислал свою коллекцию старинных денег. Как большому любителю экранного искусства, ему отнюдь не безразлична достоверность экранного действия.

Предположим, по сюжету необходимо снять сцену банкета по случаю защиты героем докторской диссертации. Где взять требуемую разноразмерную посуду? Неужто бежать в гастроном или заводить открытый счет в магазине «Российские вина»? Пожалуй, в этом случае возникли бы кое-какие финансовые трудности. И вот на Московском заводе шампанских вин, узнав о трудностях, с которыми столкнулись кинематографисты, решили заняться тем, чем никогда не желали заниматься, — подделкой собственной, снискавшей признание продукции. И если фальсификации кому-то не делают чести, то здесь получилась иная картина: более пятидесяти закупоренных бутылок, по виду ничем не отличающихся от настоящих, ой, как пригодятся на некоторых съемках! С их помощью, а точнее, с помощью заводских почитателей кино, не один сервируют стол, не один наполняют бар или даже витрину большого магазина.

А папиросы «Колибри»? Напрасно искать их в продаже: последняя пачка была продана, верно, лет тридцать пять назад. Их теперь не выпускают, равно как не выпускают «Дерби», «Элит», «Садко», «Футбол», «Метро», «С Новым годом!», «Особенные № 1». Это музейные экспонаты.

Музей находится на «Мосфильме» и занимает угловую часть верхнего отделения шкафа. Дата его ос-

нования неизвестна. Неизвестен и создатель. Но хорошо известно, что собиралась коллекция долгие годы, и каждая теперь уже пустая пачка может рассказать свою единственную и неповторимую историю. Ибо, открывая ее, как бы распахиваешь окно времени.

Каждая маленькая коробочка — это целая панорама событий и судеб, которые переплелись так, как могут переплестись лишь человеческие горести, заботы, радости. И каждая — небольшой штрих в будущей сцене из прошедшего времени, которое по сценарию перенесет на экран режиссер. В будущих сценах примет участие и сработанная в 1893 году пишущая машинка — одна из тех, которыми торговал в Москве американский представитель Г. И. Гаген. Может быть, когда-то знаменитый или начинающий литератор печатал на ней свой рассказ. И инженер-инкогнито, однажды позвонивший на «Мосфильм», предлагает забрать из камер хранения Казанского вокзала американскую продукцию восьмидесятилетней давности, но исправно работающую и по сей день, возможно, увидит ее в кинематографическом варианте повести о мучительных исканиях кого-то из великих писателей или драматургов.

...Начало девятисотых. У театрального подъезда кавалькада карет, повозок, фазанов и первый, диссонирующий с жизненным укладом и поражающий умы автомобиль. Подъезд освещен ярко, и не менее яркой обещает быть премьера. И обязана быть шикарной театральная программа, на обложке которой в виньетках и румянах утопает название пьесы, а также красавица прима. Такой красотой, понятное дело, обмахивались, словно веером, закрывали, словно душистым платочком, зевающие рты, скрывали от соседей саркастические улыбки, прикрывши ею усы, шептали комплименты дамам. Такое великолепие тогда печатали. Но его же напечатали и... в 1974 году в государственной типографии «Вымпел» по заказу киностудии «Мосфильм».

...В комнату № 157 вошел человек.

— Вы знаете, для съемок фильма «Мой дом — театр» о великом драматурге Островском нужна керосиновая лампа тех времен.

— Такие лампы наша промышленность не выпускает, но мы пошлем телеграмму в Киев...

Владимир Вестерман

# ДО ГОРНЫМ ТРОПАМ

«Здравствуйте, дядя Шнейдеров! Хочу с вами посоветоваться. Раньше я смотрел кино «Чапаев» и хотел стать пулеметчиком. А теперь я увидел ваше кино «Джунглибарс» и решил стать собакой...»

Андрей ФАЙТ

Должен сознаться, что среди сотен писем, приходивших на имя Владимира Адольфовича Шнейдера, такого письма он никогда не получал. Это мы, актеры, снимавшиеся в «Джунглибарсе» (так звали собаку — героя одноименного фильма), дружески подшучивали над ним после выхода фильма на экран, сразу завоевавшего широкую популярность у зрителей.

Если судить о фильме по признанию зрителей, то «Джунглибарс» занимает одно из почетных мест. Он выдержал труднейшее испытание — испытание временем.

Организатор и до последних дней своей жизни председатель телевизионного «Клуба кинопутешествий», Владимир Адольфович Шнейдеров многие годы еженедельно появлялся на малых экранах, открывая очередное заседание клуба.

Это была — да, наверное, и осталась — одна из популярнейших телепередач. Миллионы зрителей хорошо запомнили маститого, уже далеко не молодого председателя клуба. Он вводил нас в отдаленнейшие и малодоступные уголки нашей Родины. С ним мы переплывали моря и океаны, преодолевали горные хребты, продирались через непроходимые джунгли, каждый раз знакомясь все с новыми и новыми странами, с их природой и обитателями, с трудом и праздниками их жителей, с их достижениями и их страданиями.

Владимир Адольфович был путешественником.

Свои странствия по свету он начал очень давно. Я познакомился с ним, когда он, еще совсем молодой человек, участвуя в перелете Москва — Пекин, снял свой первый полнометражный фильм «Великий перелет». Это было в 1925 году, и можно себе представить, как отличалось это воздушное путешествие от перелета на современном лайнере. Я помню Шнейдера участником знаменитого похода на ледоколе «Александр Сибиряков» по Северному морскому пути, запечатленном им в фильме «Два океана».

Я помню время, когда вместе с Владимиром Адольфовичем мы проезжали верхом сотни километров, спускались на плотах по kloчующим порогам реки Бии, карабкались по скалам Алтая и Памира.

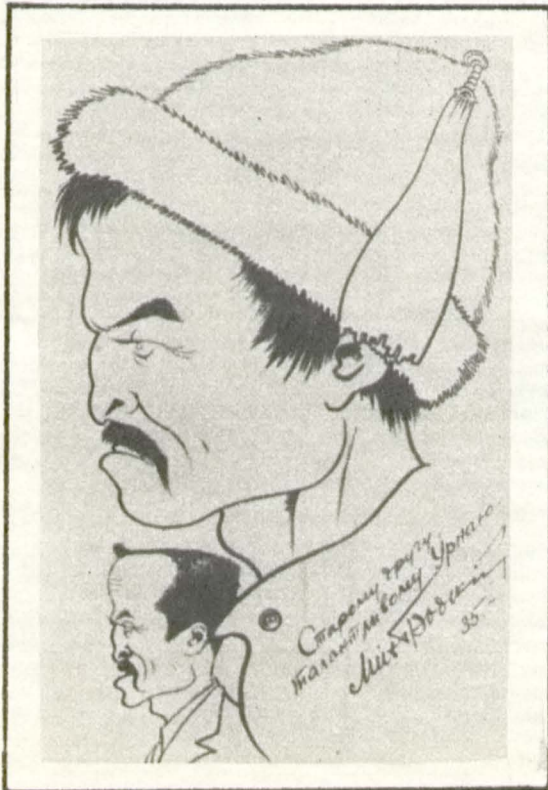
Познакомились мы в двадцатых годах, но на съемочной площадке встретились впервые в 1934 году, когда Шнейдеров приступил к постановке фильма «Золотое озеро» на киностудии «Межрабпомфильм». Эта картина снималась на Алтае, на берегах Телецкого озера, близ поселка Артыбаш и у водопада Корбу.

Как там все изменилось с тех пор! Сегодня до Артыбаша можно доехать на автобусе, а воды Телецкого озера бороздят прогулочные катера.

Тогда это был совсем дикий край. Нам предстояло от Ойрот-Туры долгий путь верхом по узкой тропе, извиляющейся вдоль Бии. В Артыбаше существовала крохотная турбаза, но забредали туда лишь редкие смельчаки, преодолевшие трудный и долгий путь с тяжелым рюкзаком за плечами. Помню седоусого папашу, пришагавшего с двумя сыновьями-



Керим («Джунглибарс»)



Урнай («Золотое озеро»). Дружеский шарж Михаила Гродского

подростками. Папаша держался молодцом. Сыновья пытались следовать его примеру, но вид у них был крайне несчастный.

Телецкое озеро, окаймленное тайгой, было пустынным.

В этих краях нам предстояло снимать «Золотое озеро». Я позволю себе напомнить содержание фильма.

...Первая советская геологоразведочная экспедиция направляется в глубь Алтая. Урнай, бывший богатей (роль которого я исполнял), шаман и трое хищников-золотоискателей пытаются сбить экспедицию с правильного пути. Они агитируют местных жителей, помогающих экспедиции, бросить работу. Устраивают горный обвал на месте разработок у водопада Корбу и, видя тщетность своих усилий, поджигают тайгу, погибая при этом в пожаре. Урнай, преследуемый геологом экспедиции, тонет в болоте...

Как в сценарии (авторы — А. Перегудов и В. Шнейдеров), так и в фильме было некое очарование наивного примитивизма. Картина была снята превосходным оператором Александром Шеленковым, и Алтай представлял перед зрителями во всей своей первозданной красоте. Что собой представляла наша съемочная группа? Трудно даже сравнить с современной киноэкспедицией, когда каж-



# ДЕСЯТЬ ЗАЙЦЕВ ДЛЯ ТИЛЯ

Материал о реквизитах «Мосфильма» читайте на стр. 19.

Фото Игоря Гневашева



«Ирония судьбы».  
Проезд по городу  
(комбинированные  
съёмки)

«Бесчастная  
Матрена».  
Русские мастерицы

«Бомба для  
председателя».  
Дом прокурора

«Мой дом — театр».  
У издателя

