

советский ЭКРАН

1986 сентябрь 18

ISSN 0132-0742



СЛОВО О КРИТИКЕ

Василий
КИСУНЬКО

Критику, как правило, приходится не только писать о кинематографе, но и непосредственно общаться со зрительской аудиторией на лекциях, на творческих встречах. Принимаясь за эту статью, я обратился к груде записей, сделанных по свежим следам таких встреч. Перечитал тьму зрительских записок, полученных по ходу разговоров. И сбился со счета, пытаюсь хотя бы приблизительно прикинуть, сколько же раз, в устной или письменной форме, агрессивно варьировалась фраза: «Вы судите как профессионал, а мы — как простые люди». Без малого четверть века назад по поводу одной из лучших наших картин мне пришлось выдерживать форменную баталию с огромной аудиторией, вставшей на дыбы: «Почему критики «расхваливают» то, что народу неинтересно?» Фильм назывался — в его окончательном прокатном варианте — «Мне двадцать лет». Спор был жаркий, шел он с переменным успехом сторон, и вот когда, казалось бы, все начали понимать друг друга, один из самых яростных моих оппонентов, не шибко заботившийся об аргументации, но особенно яростно выступавший «от имени народа», вдруг спросил: «А кто вы, собственно, такой? По какому такому праву вы обращаетесь со своим личным мнением к аудитории?»

Замечательный вопрос! Его не раз приходилось слышать любому, кто посвятил себя столь «вредному производству», как критика. Спрашивают в глаза. Спрашивают за глаза: выступишь со статьей, рецензией, обзором, кого-то заденешь, кому-то не понравится — и сакраментальный вопрос наготове: «А кто он такой?»

Можно бы, конечно, отнести вопрос к разряду риторических, вызванных пылом полемики, уязвленностью чье-то самолюбия, чиновным недовольством. Ну, а если отнестись серьезно?

Об огромной ответственности художественной критики, кинокритики в частности, мы все помним постоянно. Нам не дают забыть с самых высоких трибун, в самых ответственных документах. И, наверное, знак высшего уважения к нашему делу — в том, что, случается, об огрехах собственно искусства говорится менее резко, чем о том, что связано с недоработками критики. А чтоб критика действовала нормально, уверенно, с ясным сознанием своей социальной ответственности, нужно прежде всего отчетливое представление о том, кто же он в самом деле такой — критик. И на уровне профессионального самосознания, и на уровне управленческом, и, что, быть может, в нынешней ситуации важнее всего, — у тех, к кому критик непосредственно обращается. У зрителей. У читателей.

Вот с этим как раз далеко не все в порядке. И «непорядок», со все большей остротой проявляющийся на протяжении последних десятилетий, одолеть будет нелегко. Нужен немалый труд, чтобы оконча-

● Всегда ли прав зритель?

● «Двойная бухгалтерия»: горькие плоды

● Критика — не «сфера обслуживания»

тельно утвердилась новая психологическая, творческая установка, сформулированная в Политическом докладе ЦК КПСС XXVII съезду партии. Ведь в нем задачи искусства и художественной критики впервые столь четко, непосредственно оказались связанными с общесоциальными задачами критики и самокритики. Тут нельзя без встречного движения. Нельзя без того, чтобы не преодолеть инерцию представления, согласно которому критика, критик — это тот, кто как бы только самовольно раздаст художникам награды или, наоборот, наряды вне очереди.

Выступление критика — всегда приглашение к диалогу. И потому мне кажутся странными звучащие порой в нашей профессиональной среде споры о том, на что должен ориентироваться журнал, посвященный киноискусству: на то, чтобы быть «журналом критиков» или же «журналом зрителей». Тут, мне думается, срабатывает одна и та же абберация. В глазах многих зрителей критик сродни «обслуживающему персоналу», я не обобщаю, нет, но стараюсь как можно проще и яснее определить немаловажную тенденцию — из тех, что вполне оформились за последние полтора-два десятка лет. Оформились, увы, не без участия как иных недалеких, управленческих «воль», так и кого-то из своей же творческой среды — тех, кто совсем уж близоруко принял временное и насильственное помещение себя в зону «вне критики» за гарантию вечного благополучия в искусстве.

Нормальность диалога критики со зрительской, читательской массой была и впрямь нарушена в чем-то коренном, в том, что ломается легко, а восстанавливается долго, трудно, мучительно. Но нарушение нормы еще не означает, что критика не имеет громадных внутренних резервов, что даже в нелегкую для себя пору она не работала честно, всерьез. Говорю, разумеется, о том, что заслуживает таких определений, незаслуживающее само вывело себя за скобки кинематографического процесса. Такие же резервы таит в себе и зрительское, читательское сознание, тут спора быть не может. Но самое сложное дело, требующее сегодня незамедлительного решения, — выявить эти резервы. А тут не помогут ни общие декларации, ни механические повторения извечной колыбельной песни, где припевом — три

«КТО ОН ТАКОЙ?»

слова: «Зритель всегда прав». Не стремился к таким аналогиям, да что делать, они как-то сами возникают — из сферы обслуживания, где «клиент» и в самом деле «всегда прав». Там этот лозунг не колыбельная, а коренной принцип правильной работы.

Говорю вроде бы об очевидном. Но как быть с огромной аудиторией, которой годами, если не сказать десятилетиями, внушали и, наконец, достаточно прочно внушили, что она и только она «всегда права»? Полбеда бы еще было, если бы аудитория, подобно впадшим в финансовую эйфорию прокатчикам, измеряла эту «правоту» лишь весом собственного рубля. Нет же, речь идет о материях невещественных — о проблемности искусства, его художественности, его способности к диалогу с аудиторией.

Мы все не раз уже констатировали какой-то небывалый откат зрителя от проблемных фильмов. Откат программный, хотя действующий очень и очень избирательно. Но вот любопытная деталь.

В минувшем году на Болшевском семинаре критиков мне довелось по предложению организаторов изучить освещение в печати фильма «Европейская история», удостоенного всесоюзной премьеры и имевшего немалую прессу. Занятие оказалось поучительным. Сначала — лавина репортажей, интервью: запущен, снимается, скоро будет завершен масштабный фильм, посвященный важнейшей проблематике. Дальше — больше: вот он, финал работы, близок, наступил. И опять репортажи, интервью, «самоподача» авторов накануне премьеры. Имена заметные, тема и впрямь важная. Собственно профессиональная критика молчит, потом по необходимости находит «спасительный» ход. Помянула фильм в обзорных статьях, на таком удручающем фоне (хотя все фильмы, о которых шла речь, были также посвящены важнейшим, актуальнейшим проблемам), что можно было хотя бы сохранить кисло-сладкую мину. Но больше всего поразили все-таки зрительские отклики. Их печатали тьму, особенно в периферийных изданиях. Сразу, по свежим следам премьеры. Производило впечатление, как блистательно зритель освоил общую терминологию, как тонко, я бы сказал, ловко «подыгрывал» тому, что от него, зрителя, ждали. Зритель уверенно констатировал важность темы, именитость участников работы над фильмом. Зритель даже вторил тем фразам,

которые произносились, чтоб совсем уж стыдно не было: жаль, что характеры схематичны, «образ Запада» примитивен... Часто вспоминаю эти свои впечатления, размышляя о том, что преодоление прессой же привитого зрителю стереотипа мышления, «двойной бухгалтерии» в оценках — задача неотложная и труднейшая.

Минувшей зимой в большой, «подкованной» аудитории московских пропагандистов пришлось вести разговор о проблемах современного нашего кино. «Да кто вы такой?! — раздалось вдруг после того, как я ответил на несколько записок. — Кто вы такой, чтобы высказывать здесь свое мнение о фильмах, получивших всенародное признание, удостоенных высоких премий, положительно оцененных печатью?»

А я, отвечая на записки, вел диалог. Не только свое говорил, но и соглашался с высказанными в них суждениями. Суждения же порой были очень прямыми, точными, меткими. И о бесформнице «Красных колоколов». И о претенциозной неряшливости «Берега». И о том, что эпопея «Освобождение» все-таки не получила достойного продолжения — имелись в виду «Солдаты свободы». И о том, что «Победа» раздражает ряженостью, манерностью работы актеров, исполняющих и роли заметных исторических деятелей, и роли «выдуманных» персонажей. И о «Европейской истории» разговор зашел. Один из слушателей прямо спросил: на кого же подобные фильмы рассчитаны? На нашу аудиторию, но ее не надо «обучать» борьбе за мир такими примитивными способами. На зарубежную? Но что ей могут дать картонные фигуры на пародийном фоне, «изображающем» ту жизнь, которая для этой аудитории «своя»?

Хороший был разговор. Дельный. И дороже всего было то, что на неизбежный вопрос — кто, мол, ты такой — не мне отвечать пришлось. Слушатели ответили из разных мест зала, громко и сердито: «Да критик он, критик, понимаете! Профессиональный человек, которого мы читаем и мнение которого нам интересно».

Спасибо вопрошавшему за его ответную реплику. «Это вы так кричите, потому что у вас с ним мнения совпадают!» — отрубил он...

А я, перебирая сегодня, перечитывая пришедшие мне записки, ду-

Мнения и сомнения

Нужен кинематографический «ликбез»!

Профессионал и «простые люди»?

маю о том, что в зрительской среде и впрямь огромный резерв интереса к кино, любви к нему, огромная жажда диалога. Думаю и о другом: почему порой так трудно общаться с этой аудиторией, почему говоришь с ней будто на разных языках именно тогда, когда апеллируешь к вещам, казалось бы, самоочевидным с профессиональной точки зрения? Критика — если она настоящая — всегда несет в себе просветительский заряд. Но оказывается, что причина (по крайней мере одна из важнейших причин) — нередко в удручающем расхождении профессионального и общего зрительского опыта. Недавно двое студентов, посмотрев «Большие маневры», удивленно спросили меня: почему все так сходили с ума от Брижит Бардо, она ведь «такая старая и неинтересная»? Я удивился, оказалось, ребята приняли за Бардо Мишель Морган. Они просто не знают кино, хотя очень любят и знать хотят. И не на каждом ли шагу мы совершенно не оцениваем простейшее: многие факторы, в том числе совсем уж слепая прокатная политика, привели к тому, что зритель, **массовый зритель**, кинематографически не образован, потребляет «что дают» и в конце концов уютно сжился с уверенностью в том, что и кино — лишь сегодняшняя прокат? Не оттого ли, что по сей день кино клубы у нас влачат жалкое существование, не стали явлением поистине массовым, движением, в котором критика принимает не только «главенствующее», но и самое непосредственное, просветительское участие, — не оттого ли и в зрительской среде царит либо кинематографическая беспамятность, слепота, либо — как другая крайность — снобизм «допущенных», что-то повидавших? Не потому ли до сих пор ведутся пустопорожние споры и делаются в общем-то малоперспективные попытки ввести в донельзя перегруженные школьные программы курс истории кино или основ киноискусства, а книги, толково написанной, соответствующим образом изданной и изданной теми же тиражами, как издаются учебники, нет? Книги, вышедшей из нашей, профессиональной среды и рекомендованной в качестве учебного пособия?

Проблема сегодня — еще и в том, что массового зрителя от кинематографа как искусства практически отучили. Разовые лекции-показы случайно выбранных старых лент

по телевидению дела не меняют. Как и то, что на телеэкран пришли сейчас не поделки, ненужные прокату, а мастерские ленты. Но этого мало, хотя это само по себе, конечно же, очень хорошо. Нужно другое — и тут огромные возможности для критики. Нужно постоянное общение критики с телеаудиторией. «Кинопанорама» провела несколько опытов, но пока словно стесняясь, чуть неуклюже. Нужно превращение разговоров о кино в разговор проблемный, полный того критического накала, того противоборства мнений, которые только и могут сегодня помочь делу.

Нужны массовые книги по кино, растолковывающие его суть с азов: что такое монтаж, мизансцена, эпизод, кадр, какова специфика работы актера, режиссера, других мастеров кино, совместными усилиями создающих фильм. Притом здесь нужна работа целенаправленная, и инициатива должна, уверен, исходить из среды критиков. Нужно поломать нелепый принцип, невесть когда и невесть кем утвержденный в Госкомиздате СССР: «Сборники критических статей не издавать!» Можно ли требовать от кинокритики истинного ощущения своей социальной значимости, если для активно работающего критика увидеть свой труд, соединенный в книге, — утопия? И не исходит ли этот, с позволения сказать, «принцип» из отношения к критике как к «сфере обслуживания», рассчитанной на разовый, по сути дела, случайный контакт с «клиентами», будь то кинематографисты, будь широкая читательская, зрительская аудитория?

Проблем много. Непосредственно касаются они и «Советского экрана». По моему разумению, журналу давно нужна толково поставленная страница кинематографического «ликбеза», ориентированная на самого широкого читателя, но никоим образом не на игру в поддавки с этим читателем. Нужно совершенно по-новому строить и историко-кинематографические публикации. Нужен разворот, на котором бы из номера в номер публиковались зрительские письма, ответы критиков, шли бы споры. Нужен разворот из тех, которые именуются «дискуссионными страницами». Ведь «Советский экран» и по просветительским традициям своим, и по сути того лучшего, что в журнале было и есть, — единственное в стране издание, в котором стремятся соединить «журнал для критиков» и «журнал для зрителей». Далеко не всегда и не во всем это пока удается. Но время требует искать, пробовать, отказываться от того, что только во вред делу: рекламности, однотипной подачи материала... Впрочем, не сомневаюсь, что в сегодняшних условиях самому журналу видно, что «работает», что нет, что надо ставить заново.

Ведь журнал — коллективный критик. И к нему могут обратиться с вопросом: «А кто вы такой?», по-разному интонируя этот вопрос. Достоинство журнала — это достоинство коллективного критика, ведущего диалог с аудиторией, не подлаживающегося под нее, но и не отделяющего себя от нее. Ведь в конце концов критик — это профессионал, по роду работы принадлежащий одновременно и к творческой среде, и к зрительской аудитории.

письмо из редакции

К НАШИМ ЧИТАТЕЛЯМ

Каждый месяц в редакции «Советского экрана» проходит «Час письма». Подобные производственные совещания проводят у себя и другие издания. У нас это делается так: собирается весь коллектив, выслушивает сообщение руководителя отдела писем, содержащее анализ редакционной почты, оглашаются суждения зрителей об отдельных фильмах (порой, кстати, весьма противоречивые), о кинематографическом процессе в целом, принимаются к сведению пожелания читателей: что бы хотели прочесть или увидеть на страницах журнала. И, конечно, с особым вниманием изучаются критические замечания в адрес нашего издания.

Вот одно из недавних писем. Его автор — молодой рабочий из Свердловска С. Сергеев. «Мне кажется, — пишет он, — журнал «Советский экран» должен служить не только пропаганде советских фильмов, но и воспитанию вкуса прежде всего молодых читателей». И продолжает: «По-моему, вам надо больше экспериментировать, искать нестандартные решения, формы неординарной подачи материалов, избегать штампов. Ведь когда долго что-то не меняется, остаетя застывшим, то оно в конце концов приедается!»

Сегодня наш кинематограф переживает сложный, переломный период. Справедливые претензии, высказанные в адрес мастеров экрана с трибуны XXVII съезда КПСС, требование партии укреплять связи искусства с жизнью народа, выражать волю миллионов людей, их чувства и мысли, активно помогать их идейному обогащению и нравственному воспитанию, так же, как и острые критические выступления в центральной печати, вскрывающие серьезные недостатки, творческие потери на кинематографическом фронте, заставили деятелей кино заново переосмыслить, переоценить результаты своего труда, задуматься над тем, как перестроить свою работу, каким путем идти дальше. На V Всесоюзном съезде кинематографистов в полный голос, честно и бескомпромиссно говорилось о необходимости кардинальных перемен и в кинопроизводстве, и в системе проката фильмов, и в работе самого творческого союза.

Одним из важнейших, первоочередных условий решения назревших проблем, преодоления кризисной ситуации является повышение уровня критики, призванной прежде всего восстановить размытые за последние годы критерии оценок идейности, художественности, эстетической ценности кинопроизведений. Умение называть вещи своими именами, сказать авторам неудавшейся картины, невзирая на лица, пусть горькую, но правду, стремление поддержать истинный талант на его нелегком пути к зрителю — именно этого ждуть нынче от киножурнала кинематографисты, все наши читатели, и в частности рабочий С. Сергеев, чье письмо мы процитировали.

Каким же быть «Советскому экрану»? Мыслями об этом сейчас живут и коллектив редакции, и наши многочисленные авторы — киноведы, критики, кинематографисты разных профессий. Наверное, читатели обратили уже внимание на определенные изменения в содержании и оформлении последних номеров журнала. Но, конечно же, перестройка его не может быть ограничена сделанным. Слишком значительны претензии к журналу, высказанные и с трибуны съезда кинематографистов, и со стороны секретариата нашего творческого Союза, и в прессе. Несомненно, что, определяя свою нынешнюю деятельность, редакция не пройдет мимо ни одного критического замечания, каждое из которых подсказано высокой заинтересованностью в том, чтобы «Советский экран» как массовое, критико-публицистическое иллюстрированное издание отвечал ответственнейшим задачам сегодняшнего дня.

Мы обращаемся к вам, нашим читателям, ко всем, кто любит кино, с просьбой поделиться своим мнением о журнале, о том, что кажется в нем достойным продолжения, а от чего следует решительно отказаться, высказать предложения, которые, с вашей точки зрения, помогли бы его совершенствованию.

Ваши советы, критические соображения помогут в нашей работе, в конечном итоге они будут способствовать решительному повышению роли журнала в перестройке и подъеме кинематографического дела.

«СЭ»

Геннадий ЛИСИЧКИН.
Кандидат экономических наук,
член Союза писателей СССР

В ПОИСКАХ «КОРНЯ ЖИЗНИ»

Социологические размышления у киноэкрана

Итак, о кинокартине «С юбилеем подождем» («Беларусьфильм», авторы сценария Е. Будинас, А. Кудрявцев, режиссер Б. Горошко). Отправившись из далекого затухающего сибирского села в поиск за «корнем жизни», то есть за средством, способным спасти его, мы побывали в Белгородчине, оказались на Полесской земле. Здесь, как видим, и это само по себе уже должно вселять большой оптимизм, испытывается идея такой хозяйственной реорганизации, которая сулит большой и надежный эффект. Не все еще ладится с реализацией этой идеи. Но ведь важно нащупать «жилу», а не копать породу в бесперспективном направлении. «Жилу», чувствуем, кинематографистам нащупать удалось.

Показанный зрителю колхоз, которым руководит депутат Верховного Совета СССР, Герой Социалистического Труда Виктор Никитович Ткачук, — это не книжная и кинематографическая фантазия мечтателя-утописта, а вполне материальное, более того, сугубо реальное хозяйство. Мне часто доводилось бывать в подобных и писать о них. Именно их опыт и служит убедительным фактическим доказательством того, что крупные общественные хозяйства объективно могут и должны быть мощными центрами с интенсивной хозяйственной и социальной жизнью, а наше затухающее село из фильма «Вот моя деревня» — всего лишь росток мощного растения, пораженный не исследованной нами болезнью.

Так вот, давайте и присмотримся к тому, какие же условия нужны, чтобы наш «росток» развивался нормально, а не хирел у всех на глазах. Фильм «С юбилеем подождем» дает добротный материал для такого рода наблюдений.

Оказывается, «корневая» система в белорусском колхозе «Новый быт» разветвленнее и глубже уходит в почву, в результате чего хозяйство имеет возможность получать больше соков, необходимых для ускорения развития. Достаточно посмотреть, как Ткачук достает дефицитный цемент, уникальное оборудование для строящегося санатория, запасные части для колхозной техники, чтобы убедиться в этом. Почему? Да очень просто! Виктор Никитович Ткачук работает в хозяйстве не одно десятилетие, а его сибирский коллега в лучшем случае несколько лет. А работа, особенно на земле, не терпит частых, быстрых смен руководителей. Однако отчего абсолютное большинство наших председателей не дотягивает до стажа хотя

* Окончание. Начало в №№ 16, 17

бы в пять лет? Отбросим подозрение в их низких деловых качествах. Какой-то процент ошибок при отборе людей на руководящую должность всегда был, есть и будет. Но когда механизм выдвижения кадров почти всю «заготовку» гонит в брак, не худо задуматься о совершенстве механизма.

Один из его главных нынешних недостатков состоит в том, что ошибочность или неподготовленность тех или иных хозяйственных мер, осуществляемых на селе, переносилась часто с этих самых мер на людей, которых заставляют их осуществлять, внедряя в практику. Говорить об этом неприятно, больно, но крайне нужно, чтобы речь для дела людей преданных, квалифицированных, принципиальных.

Во всех этих передрыгах побывал, конечно же, и Ткачук. Но он все-таки уцелел. Уцелел, выстоял в какой-то мере, быть может, случайно, как уцелевают отдельные деревья во время бурелома. В одной из сцен фильма Ткачук, кстати, вспоминает, что на сегодняшний день число полученных им выговоров достигает пятидесяти четырех. Волосок, на котором была его судьба, очень часто грозил оборваться. Но выдержал! Смог председатель осуществлять разумную, индивидуальную хозяйственную стратегию и тактику развития колхоза, избегая крайностей, навязываемых шаблонов и авантюрных инициатив. Это обеспечило хорошие производственные результаты, которые и получили справедливо высокую оценку: Звезда Героя, депутат Верховного Совета СССР.



«С юбилеем подождем»

Правда, поскольку статус, которым пользуется Ткачук как председатель колхоза, лишь исключение, а не юридическая норма, то это создает обстановку определенной неуверенности, ненадежности, опасной для развертывания долгосрочной стратегии экономического развития в любой отрасли хозяйственной деятельности. В этом мы убеждаемся, наблюдая за событиями на киноэкране. Вот собрался совет РАПО, и члены его с большой легкостью и неумеренным аппетитом перераспределенцев решают судьбу строительства санатория в колхозе «Новый быт». Поскольку в других хозяйствах дела идут хуже, рассуждают ревнителю уравниловки, то надо отобрать у Ткачука бригаду строителей, стройматериалы и отдать все это другому. Представляете, как ненадежна самостоятельность даже Ткачука в решении судеб своего хозяйства? Пока еще он отбивается, но надолго ли ему хватит сил, что будет с колхозом, когда он уйдет? Все эти тревожные вопросы невольно возникают у зрителя.

На XXVII съезде партии, в последующих решениях о развертывании деятельности Госагропрома намечаются меры, осуществление которых как раз и должно сделать так, чтобы исключительный статус именно таких председателей стал законной нормой поведения для всех хозяйственных руководителей, что крайне выгодно и этим именитым председателям, и рядовым. С этих позиций грустная судьба села в фильме «Вот моя деревня» начинает видиться несколько бодрее, перспективнее. И все-таки неплохо было бы иметь еще какие-то дополнительные гарантии против тех, кто слишком привык любые хозяйственные трудности решать быстрой сменой руководителей. Мы насмотрелись досыта детективов, но извлекем ли из них хоть какую-то пользу для дела? Посмотрите, как малейший провал там влечет систему строжайших наказаний для всех, кто участвовал в игре. Если бы и в экономике тот, кто рекомендует и утверждает в должности хозяйственного руководителя, нес хотя бы часть такой же ответственности за судьбу своего выдвиженца, то у руководителей всех уровней было бы больше терпения при его воспитании, больше заботы об условиях его деятельности, что обернулось бы и большей стабильностью в составе руководящих кадров на селе.

Само название фильма «С юбилеем подождем» пробуждает чувство сомнения в окончательной безоговорочно высокой оценке хозяйственной деятельности его героя.



«Вот моя деревня»



«Полевая гвардия
Мозжухина»

Дело в том, что, как видим, Ткачук не просто председатель колхоза «Новый быт», что само по себе уже немало, что само по себе требует незаурядных способностей, но и депутат Верховного Совета СССР. Как председатель, он обязан думать только о своем хозяйстве, о его нуждах, о нуждах людей, в нем проживающих. В этом своем качестве председателя конкретного колхоза Ткачук блестяще справляется со своими обязанностями.

А как с обязанностями депутата Верховного Совета СССР, обязанностями перед теми, кто его делегировал в высший законодательный орган страны? Можно, конечно, сказать, что эта сторона его деятельности в данном случае осталась за кадром, но это не совсем верно. Авторы фильма достаточно полно раскрывают характер героя, поэтому даже то, что ими оставлено за кадром, легко дорисовывается, восстанавливается.

Мы, зрители, глубоко переживаем за судьбу умирающего села, о котором рассказывает фильм

Андрей ЗОРКИЙ

СТРАНА ГРИНА ИЛИ... ЕЕ ФИЛИАЛ?

Сегодня на Ялтинской киностудии

На прогулочном морском катере «Александр Грин», как две капли воды похожем на своих плавучих братьев, нареченных именами писателей, капитанов и молодого гвардейцев, плывем мы на съемки в Симеиз. Вдоль Южного берега Крыма, его обветренных белых скал и лесистых холмов, уставленных современными отелями и пансионатами, мимо вереницы бетонированных пляжей с цветными кабинками и соляриями, к которым спускаются ниточки канатных дорог. Крым, конечно, преобразился со времен Лисса и Зурбагана. Сегодня в нем труднее разглядеть гриновскую страну, которую мы ищем в общем-то всю свою жизнь... Нависает над морем зубчатое Ласточкино гнездо, которое я увидел впервые в детстве, на довоенной почтовой марке. Вот Мисхор, прямо в воде на бронзовой андерсеновской Русалочке повисла гурьба мальчишек-купальщиков. А впереди скалой Дива вырастает из моря Симеиз.

Здесь и повстречались мы с киноэкспедицией

«Вот моя деревня», понимая, что, к сожалению, это явление не единичное. А вот Ткачук, являясь парламентарием от всех, работающих на земле, может не только пассивно сочувствовать своим коллегам, но и **обязан** поднять голос в высшем законодательном органе страны в защиту тех сел, их жителей, которые находятся в бедственном положении. Но он не только не мучается раздумьями о том, как можно им помочь встать на ноги, но с высокомерием человека сытого даже не понимает нужд своих менее удачливых товарищей.

Конечно, Ткачук прав, отбиваясь от тех, кто хотел бы за счет его колхоза помочь отстающим. Таким способом делу не поможешь: сильный колхоз ослабеет, а у слабого лишь разовьются иждивенческие настроения — за чужой счет производство не подымешь. Но это не освобождает депутата Верховного Совета Ткачука от раздумий, поисков, выработки и продвижения реалистических предложений, способных оздоровить экономическую и социальную атмосферу в большинстве колхозов нашей страны. С этой обязанностью Ткачук, как видим, не только не справляется, но он даже и не осознает, что, став депутатом, взял на себя тяжелую обязанность болеть не только за свой колхоз, но и за все хозяйство страны.

Более того, Ткачук, как видим, даже не прочь использовать свое нынешнее высокое положение в «корыстных» интересах собственного хозяйства. Для него открыты двери таких кабинетов, в которые наш председатель из фильма «Вот моя деревня» даже своим оригинальным способом (приставив лестницу к окну) не проникнет. Вот бы ему и воспользоваться этой возможностью, чтобы убедить высокое начальство помочь своему далекому коллеге из сибирского села. Но он довольствуется малым: всего лишь выбиванием оборудования для своего санатория.

Неожиданно не только для зрителей, но и для самого себя Ткачук становится председателем РАПО. Неожиданно — это не значит, что так в жизни не бывает. Наоборот, случается, и даже часто. В этом, кстати, порой проявляется иерархически-бюрократический взгляд на служебный рост человека. Считается, что если председатель колхоза стал председателем райисполкома и далее, то он «вырос». Почему-то отрицается возможность сделать карьеру, не двигаясь вверх по служебной лестнице, рост человека не только по вертикали, но и по горизонтали, в рамках своей профессии.

В фильме мы видим, что Ткачук со своим настойчивым, неумным характером раздражает многих, особенно районное начальство. Его «непослушание» тем для них опаснее, что может служить заразительным примером для остальных руководителей, справедливо завидующих самостоятельности Ткачука. Поскольку в нынешних условиях ценность руководителя зачастую определяется не столько величиной продукта, произведенного тем предприятием, на котором он работает, а степенью исключительности, готовностью безропотно выполнять все указания, идущие «сверху», то Ткачук вообще-то оказывается неудобным для местного начальства. Снять его с работы нельзя и не за что, поэтому за его спиной разыгрывается другой вариант — выдвигание на более высокую должность.

И вот мы видим своего героя в новом качестве, на новом месте работы, куда он приходит без особого желания и, как видим, даже без концепции своей деятельности. Поэтому он и начинает беспомощно метаться по району, воспроизводя ошибки самых рядовых чиновников, которых только что сменил. Нельзя без огорчения смотреть на Ткачука, когда, увидев на полях одного из колхозов беспорядок, он скоропалительно предлагает немедленно снять председателя колхоза с работы. И

фильма «Мио, мой Мио» — сказки, которую снимают совместно кинематографисты шведской фирмы «Нордиск» и Студии имени М. Горького. В загорелых, одетых по тридцатиградусной жаре «киношниках», засевших в скалах у самого моря, сейчас трудно различить русских, англичан, шведов. Но, конечно, сразу же можно узнать — по солидным усам — постановщика Владимира Грамматикова, по русой бороде — главного оператора Александра Антипенко. Они познакомили нас со шведами: оператором Хелем Васдалом и супертехником Даниэлем Бергманом (работавшим со своим прославленным отцом на картине «Фанни и Александр»), с седовласой скрип-герл (есть такая профессия в западном кино) Анной-Софи Лонгфельд, сотрудничавшей во многих картинах Федерико Феллини, с мастером комбинированных съемок англичанином Дерекком Меддингсом, с лондонскими школьниками Николасом Пикардом (Мио) и Кристианом Бейлом (Юм-Юм), исполняющими главные роли.

вот уже секретарь райкома читает, как приготовить, опытнейшему бывшему председателю лекцию, как надо воспитывать, растить руководителей.

Не лучшим образом глядится герой и во время поездки в свой прежний колхоз. Ткачук — председатель колхоза все силы приложил, чтобы поднять хозяйство, прибавлять его богатства, а не проматывать, не раздавать их на сторону. Ткачук — председатель РАПО настаивает теперь на том, против чего сам боролся, — требует, чтобы его бывший богатый колхоз нарушил хозрасчетный принцип своего существования и помог бедному. Естественно, что воспитанные Ткачуком в духе расчетливости, трезвости, его бывшие соратники выступают теперь против него же. Во всех других сценах Ткачук — председатель РАПО так же растерян, беспомощен, хотя по-прежнему агрессивен, но это уже другая агрессивность — не созидательная, а разрушительная.

В чем служебная драма Ткачука? Мне кажется, в том, что, став председателем РАПО, он продолжает во всех своих хозяйственных замыслах оставаться тем же председателем колхоза, рамки которого в его сознании лишь раздвинулись до границ целого района. Ткачук поставлен в главе РАПО, чтобы тиражировать свой опыт, множить число хозяйств типа того, где работал. Он рассматривает отдельные хозяйства района как бригады единого суперколхоза. Он не видит, что это самостоятельные организации со своей логикой развития. Отсюда и рождается администрирование.

Необходимость учета этого основополагающего момента требует выработки качественно новых методов управления. К сожалению, их еще нет в полном объеме, они сейчас только складываются, отрабатываются, как отрабатывались в свое время приемы и методы управления отдельным колхозом. К сожалению, Ткачук, каким он показан в фильме, к этой работе оказывается неподготовленным. Да он и сам это чувствует. В разговоре с секретарем райкома партии с тоской говорит: «Напрасно ты меня из колхоза вытащил. Был я на своем месте». Нельзя ему не посочувствовать, как нельзя не сочувствовать и руководителям местных хозяйств, ждущих от РАПО качественно новых решений их общих дел.

Размышляя о событиях, показанных нам в фильмах «Вот моя деревня», «Полевая гвардия Мозжухина», «С юбилеем подождем», следовало бы, конечно, сказать о режиссерском мастерстве, об игре актеров, об удачах операторов, но это выходит за рамки нынешнего разговора, поскольку для этого необходим глаз специалиста иного профиля. Что же касается социологического аспекта этих работ, то их общее достоинство состоит, на мой взгляд, в том, что они не разоружают зрителя, не убаюкивают его розовыми картинками общего благополучия, а говорят правду о сложностях жизни, показывают не только трудность поиска правильных решений, но и не меньшую трудность в самом осуществлении их. Один из героев фильма «С юбилеем подождем» так формулирует новизну переживаемой ситуации, показывая на стену административного здания:

— Вся стена ископачена вывесками. С годами они менялись, а суть оставалась прежней. Вот здесь (показывает на голову) нужна реорганизация.

Действительно, главным препятствием в решении проблем дальнейшего развития агропромышленного комплекса страны оказываются сейчас косность и консерватизм мышления. Поэтому можно порадоваться, что наш кинематограф верно почувствовал направление главного удара, осуществляемого после XXVII съезда партии, в борьбе за интенсификацию производства, за утверждение хозяйского отношения к делу.

«Мио, мой Мио» — это повесть шведской писательницы Астрид Линдгрен о неприкаянном детстве шведского мальчика, которого лишь волшебство и фантазия уносят с холодных улиц Стокгольма в сказочную Страну Дальнюю, где правят добро и справедливость, где Мио, конечно же, находит своего благородного отца и, как бывает в мальчишеских грезах, совершает беспримерный подвиг. По тональности эта вещь близка и реальному детству писателя Александра Грина — рыцаря мечты. Гриневская страна и Страна Дальняя — родственные, дружественные.

Съемки проходили сначала в Шотландии и Швеции. А благодатная крымская натура помогла воссоздать образ Страны Дальней. «Ялтинская экспедиция была очень напряженной, — рассказывает В. Грамматиков. — За месяц мы освоили 14 объектов, сняли 1100 полезных метров. В нашем фильме, снимавшемся на английском языке, заняты в основном западные актеры: Кристофер Ли (Черный рыцарь), Тимоти

ФАКТОР РИСКА

Как известно, лекцию «О вреде табака» читал еще герой одноименного чеховского рассказа. Что изменилось с тех пор? Как сегодня обстоит дело с проблемой курения? Об этом наш корреспондент А. Громов попросил рассказать директора Центрального научно-исследовательского института санитарного просвещения Владимира Федоровича ПОПОВА.

— Если говорить о чеховском персонаже, то он существовал в намного более спокойной ситуации, чем сегодня, когда во всем мире курение превратилось в сложную медико-социальную проблему. Беда в том, что курение, приносящее людям очевидное зло, становится все более массовым явлением. По данным ООН, жители земного шара ежегодно выкуривают свыше одного триллиона сигарет, тратя на это почти сто миллиардов долларов. У нас в стране около 70 миллионов курильщиков. Примерно 75% мужчин и 20% женщин курят. Это приводит к печальным последствиям. Курение не случайно называют «фактором риска» — вероятность заболеть раком легкого для любителя табака увеличивается в 15—30 раз. Согласно данным Всемирной организации здравоохранения, рост смертности от рака легких приобретает угрожающие размеры. В Западной Европе она выросла вдвое, в Канаде — на 55%, в США — на 60%. Курение способствует развитию сердечных заболеваний, язвы желудка, бронхита. Некоторые ученые считают, что курящие умирают на 8—10 лет раньше, чем некурящие.

— И все-таки, несмотря на эту пугающую статистику, число курящих пока не уменьшается. Чем вы это можете объяснить?

— Причин тут несколько, остановлюсь на проблемах пропаганды, особенно кинопропаганды. Здесь не все обстоит благополучно. Мы делаем 30—35 заказных фильмов в год на разные темы, связанные с формированием здорового образа жизни, в том числе два-три фильма о вреде курения. По количеству это не так мало, а вот качество далеко не всегда высокое. К сожалению, производство этих фильмов нередко отдается в руки отнюдь не лучших сценаристов и режиссеров. В результате появляются серые, безликие картины, и все усилия консультантов — ведущих специалистов в своей области — пропадают даром. Между тем сказать сегодня, что курить вредно, значит, ничего не сказать. Надо не только объяснить зрителю, почему вредно, но захватить его эмоционально, воздействовать на его сознание и подсознание.

А возьмите проблему кинопроката! Наши фильмы не всегда доходят до зрителя. Кроме того, эти фильмы зачастую снимаются на черно-белой пленке, что не только снижает их образность, но, по существу, закрывает дорогу на телевидение.

— Многие зрители выражают неудовольствие, когда киногерои берутся за сигарету. Как вы относитесь к курению на экране?

— Отрицательно. Далеко не все режиссеры отреклись от показа «дурных привычек» на экране. Между тем большинство киноаудитории — это молодежь, подростки. Они склонны к подражанию, к самоутверждению путем «взрослого» поведения, и чем привлекательнее герой (или героиня) фильма, чем изящнее он выбивает сигарету из пачки «Мальборо», тем сильнее его воздействие, в том числе и негативное. Курение среди детей особенно опасно, и положение тут довольно серьезное. В Москве 3% школьников пробуют курить уже в шестом классе, в восьмом курят 31% мальчиков и 5% девочек, в десятом — 62% мальчиков и 16,7% девочек.

— Но в жизни «дурные привычки» встречаются не так уж редко. Как быть с художественной правдой?

— Несомненно, надо стремиться показать жизнь со всеми ее нюансами, но согласитесь, стало уже дурным киноштампом, когда актер, передавая сложные переживания своего героя, обязательно хватается за сигарету. Неужели нет иных способов выражения эмоционального состояния?

— Какие ваши пожелания читателям «Советского экрана»?

— Читателям, зрителям, кинематографистам хотелось бы пожелать почаще вспоминать о том «факторе риска», которым является курение и в жизни, и на экране.



дут съемки фильма «Опасная близость» (Рижская студия — ДЕФА), рассказывающего о восстании американских индейцев в 1972 году, будут работать экспедиции картин «Голова Горгоны» и «Юность Бемби» (Студия имени М. Горького). Поднимутся декорации фильма «Трудно быть богом» по роману А. и Б. Стругацких — сегодня это один из крупнейших постановочных проектов в Европе, который будут осуществлять кинематографисты Студии имени А. П. Довженко и ФРГ.

Сейчас начались подготовительные работы по совместному советско-французскому фильму «93 год». Экранизация классического романа Виктора Гюго приурочена к 200-летию Великой французской революции. Осуществлять постановку будет знаменитый Кристиан-Жак — его «Фанфана-Тюльпана» недавно с удовольствием пересмотрели миллионы наших телезрителей.

Маэстро Жак, бодрый, энергичный, несмотря на свои 82 года, прилетел вместе с художниками в Крым — осмотреть природу. Ведь именно в Ялте предстоит построить почти все натурные декорации,

снять морские сцены, штурм города Доль, ночные бои, баррикады, взрывы... Кристиан-Жак чрезвычайно доволен: все живописно, созвучно романтической прозе Гюго!.. И все компактно, близко друг от друга: студийный комплекс — натурная площадка — море, очень удобно для кинопроизводства!.. На Поликуровском холме вырастут декорации города Доль, у ялтинского пирса встанет 20-метровый трехмачтовый парусник «Корвет»... А когда мы сообщили режиссеру, что в Симферополе есть улица Гавена (так же звучит имя одного из главных героев «93 года»), тот счел это самым счастливым предзнаменованием!..

«Он очень давно мечтал об экранизации этого романа, — рассказал мне художник-постановщик будущего фильма Константин Загорский. — Сам написал сценарий. Более того, Кристиан-Жак, художник по своей первой профессии, буквально зарисовал весь фильм по кадрам. Осталось только его снять».

...Думаю, что читателям, так же как и мне, покажется интересной творческая программа, в которой непосредственно участвует Ялтинская студия. Зна-

Шхуна «Эспаньола», которая когда-то снималась в кино

▶ Боттомс (Король), Сверре Анкер Усдал (Ковател мечей), Эва Фрелинг (мама Бенке), Сюзанна Йорк (Ткачиха). Монтировать и озвучивать картину нам предстоит в Стокгольме».

Показательная деталь, относящаяся к ситуации, связанной с аварией на Чернобыльской АЭС, нежели к кино. Прибыв на Черноморское побережье, наши шведские коллеги специальными приборами тщательно «ощупали» берег, море, горы, парки, цветы, воздух, черешню — словом, все-все. И пришли к самостоятельному заключению: тотчас полетели за рубеж телеграммы, и через несколько дней на городских пляжах появились их жены и дети...

НАМ ЯЛТА СТРОИТЬ И ЖИТЬ ПОМОГАЕТ

Если в «Мю, мой Мю» силы зла олицетворяет Черный рыцарь, которого в конце концов одолеет юный герой, то в картине «Лиловый шар» (режиссер Павел Арсенов) в космическом пространстве блуждает злоевищий корабль «Черный странник». Он заражает планеты «вирусом вражды». И, оказывается, давным-давно, еще в эпоху Легенд, когда на Земле жили Людоеды и Кощеи, Иванушки-дурачки и Снегурочки, был заброшен к нам с «Черного странника» лиловый шар с этой страшной начинкой. Пролетел миллион лет. Но вот-вот должен взорваться, через 10 дней, 16 августа 2087 года. Надо срочно спасать Землю!

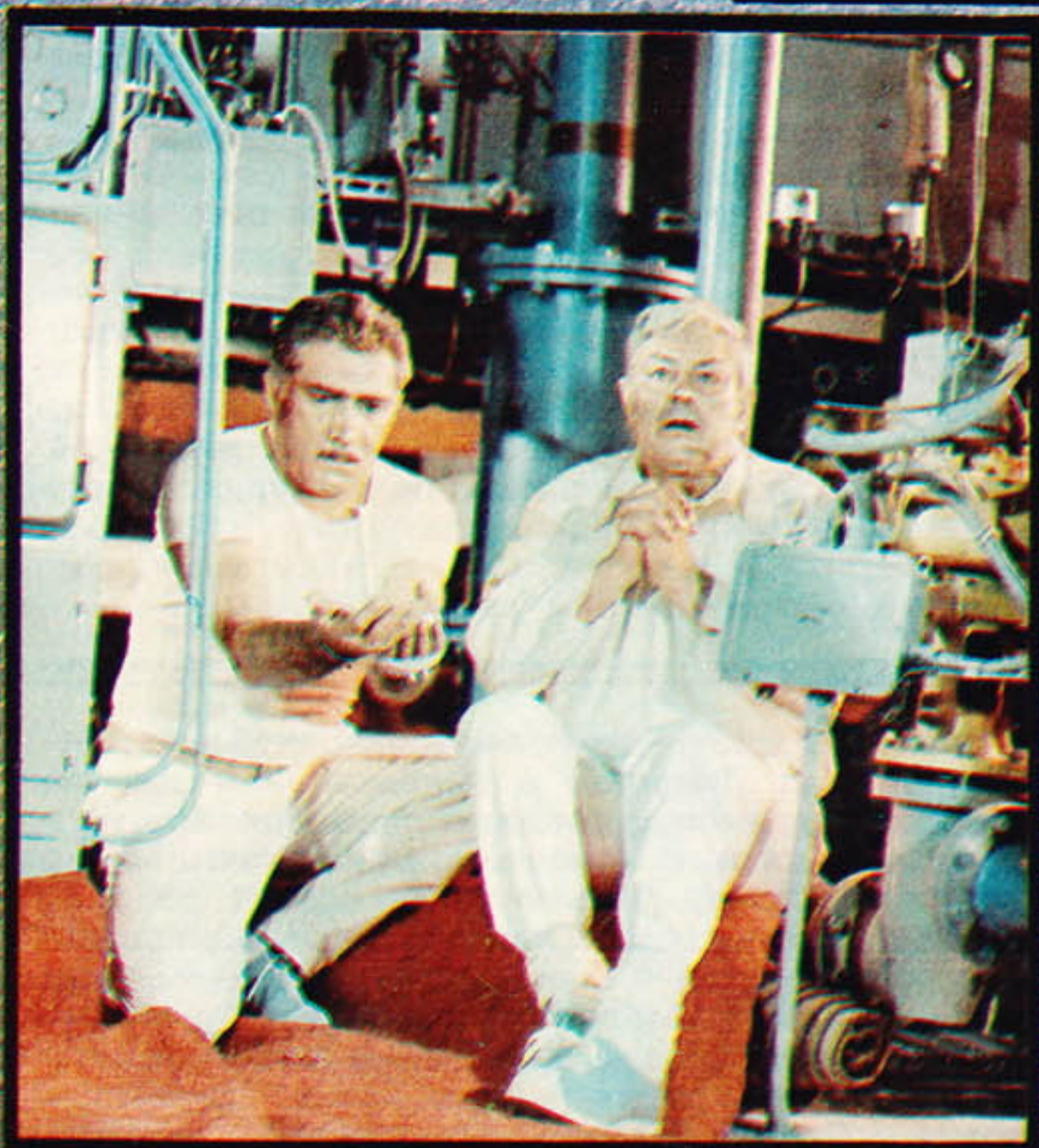
Метафора этого ненаучно-фантастического фильма прозрачна. В сценарии Кира Булычева атрибутика космической фантастики изобретательно и остроумно соединена с... коврами-самолетами и избушками на куриных ножках, с русским сказочным фольклором, его волшебными силами, которые, как утверждает автор, столь же реальны и могущественны, как космические ракеты и лазеры. «Лиловый шар» — совместная постановка Студии имени М. Горького и ее Ялтинского филиала. Именно в Ялте строятся очень большие декорации, более десяти действующих макетов.

Впрочем, сегодня Ялтинскую студию не удивишь самыми сложными постановочными заданиями. Ее цех декоративно-технических сооружений пользуется всеобщей и международной репутацией. Уникальная работа ялтинских мастеров, построивших в Суздале почти в натуральную величину (при этом ни на сантиметр не внедрившись в почву, в исторический пласт города!) Соборную площадь Кремля для американского фильма «Петр Великий». А сейчас под Ялтой, в карьере Оползневое сооружается грандиозная декорация для еще одного американского фильма, «Вне времени», название которого пока что оправдывается лишь непомерно растянувшимся (на несколько лет!) подготовительным периодом картины. Впрочем, это не наша работа — наша подряд, «услуги», как называется это в производстве.

Больших постановочных проектов, так или иначе связанных с Ялтинской студией, немало. Здесь прои-



▶ На съемках фильма «Мю, мой Мю». Режиссер В. Грамматиков. Кристиан Бейл (Юм-Юм) и Николас Ликард (Мю)



◀ В Ялте снималась мосфильмовская картина «Крик дельфина». В ролях: А. Джигарханян (Бахтияр) и Д. Банионис (Бар-Матай)

чит, все благополучно? Значит, на полную мощь и со всей эффективностью используются уникальные ресурсы Ялтинского кинокомплекса, который в последние годы все чаще называют Южной базой советской кинематографии?

Не будем торопиться с ответом. Послушаем самих ялтинцев.

МЕЖСЕЗОНЬЕ И МЕЖВЕДОМСТВЕННОСТЬ

— Вон на той горе,— кивнул за окно Сергей Федорович Кучков, заместитель директора Ялтинской студии,— снимались все зимние эпизоды в Кордильерах из фильма «По следам капитана Гранта». Близко. Не надо ехать в Америку. У нас часто снимают nature других континентов, вспомните хотя бы «Всадник без головы», «Это сладкое слово — свобода!». Ведь в Крыму можно найти ландшафты самых разных климатических поясов. Любые рельефы. На Ай-Петри и скалы, и леса, и чистое поле, и болотистые места... Горные луга, кизилые, орехо-

вые роши в Краснолесье. И прибавьте к этому огромное количество ясных солнечных дней в году!

И все-таки Ялтинской студии не хватает той производственной программы, которой она располагает год от года,— можно было бы делать значительно больше. И причин тому по крайней мере несколько.

Первая—территориальная сезонность. Словно бы кинематографы всей страны дружно путают Ялту с... Севером, его коротким и неярким летом. Мощные киноэкспедиции «варягов» да и «своих», со Студии имени М. Горького, штурмуют Ялту в короткие летние месяцы и почти исчезают в «межсезонье»—ясное, солнечное, неуютное разве что для... пляжных дам и купальщиц. Между тем в Ялте можно снимать восемь—десять месяцев в году... Этим, кстати, умело пользуется «Беларусьфильм», находя здесь в межсезонье и «свою географию», и съемочную погоду, упущенную в действительно короткое белорусское лето.

Вторая—поездки не по назначению. Скажем, под маркой Горьковской и Ялтинской киностудии запу-

скается фильм «Непобедимый», вся натура которого располагается... в Средней Азии. Или—под той же маркой снимается «Баллада о старом оружии», где основное действие развивается на Кавказе. Платятся бессмысленные «прогонные», отвлекаются от ялтинских дел ялтинцы-производственники. Зачем? При чем здесь Ялта? А вот при чем. Студия имени М. Горького обязана расписать на Ялту четыре картины в год. Обеспечить сценарии. Одобрить, запустить их в производство, кстати, без всякого—даже советательного!—голоса ялтинцев. Но столько сценариев, всерьез привязанных к Крыму, на Студии имени М. Горького, разумеется, нет. Вот и выискиваются варианты. Привозят, скажем, в Крым какую-нибудь скромную детскую картину...

Ребятишкам, конечно, на море хорошо. Но вот взрослым дядям, ответственным за такие вояжи, стоило бы покраснеть не только от южного загара.

Иной случай. На Свердловской студии запускается фильм «Прощание славянки». Все его действие, зрелищная среда (за исключением двух-трех эпизодов-ретро и... нескольких старых фотографий)—это Крым, стихия сегодняшнего морского курорта. И тянутся через полстраны, со всем своим кинематографическим шарбом, с сучочными и подъемными «викингами» с Урала. Странно, не правда ли... А не проще было бы переадресовать семьдесят страничек сценария и запустить «крымскую» картину в Крыму?

Отчего так? Оттого, что между формальным, «назывным» статусом Южной базы советской кинематографии и реальными полномочиями, возможностями и правами Ялтинской киностудии существует пропасть, заполненная разве что межведомственной неразберихой. Административно Ялтинская студия подчинена Студии имени М. Горького, которая плохо руководит своим филиалом. Материально, технически студию обеспечивает Госкино СССР. Десятки картин (подчас обязанные Ялте вдохновением, творческим успехом!) пролетают через нее транзитом. Их режиссеры обладают в Ялте птичьими правами «командированных», «подрядчиков», а точнее всего «крымских дикарей».

Положение не назовешь благополучным, как не назовешь сегодня всерьез и ответственно Ялту Южной базой нашей кинематографии. Со всеми вытекающими из этого правами и обязанностями.

Вопрос этот изучается. Много лет. На разных уровнях.

...А кинематографическая Ялта тем временем строится. В 1984 году была закончена первая очередь нового ялтинского кинокомплекса стоимостью в 3,1 миллиона рублей. Часть этих денег пришлось буквально «закопать в землю», чтобы укрепить оползневый Поликуровский холм, на котором выросло затем новое здание студии с натурной площадкой.

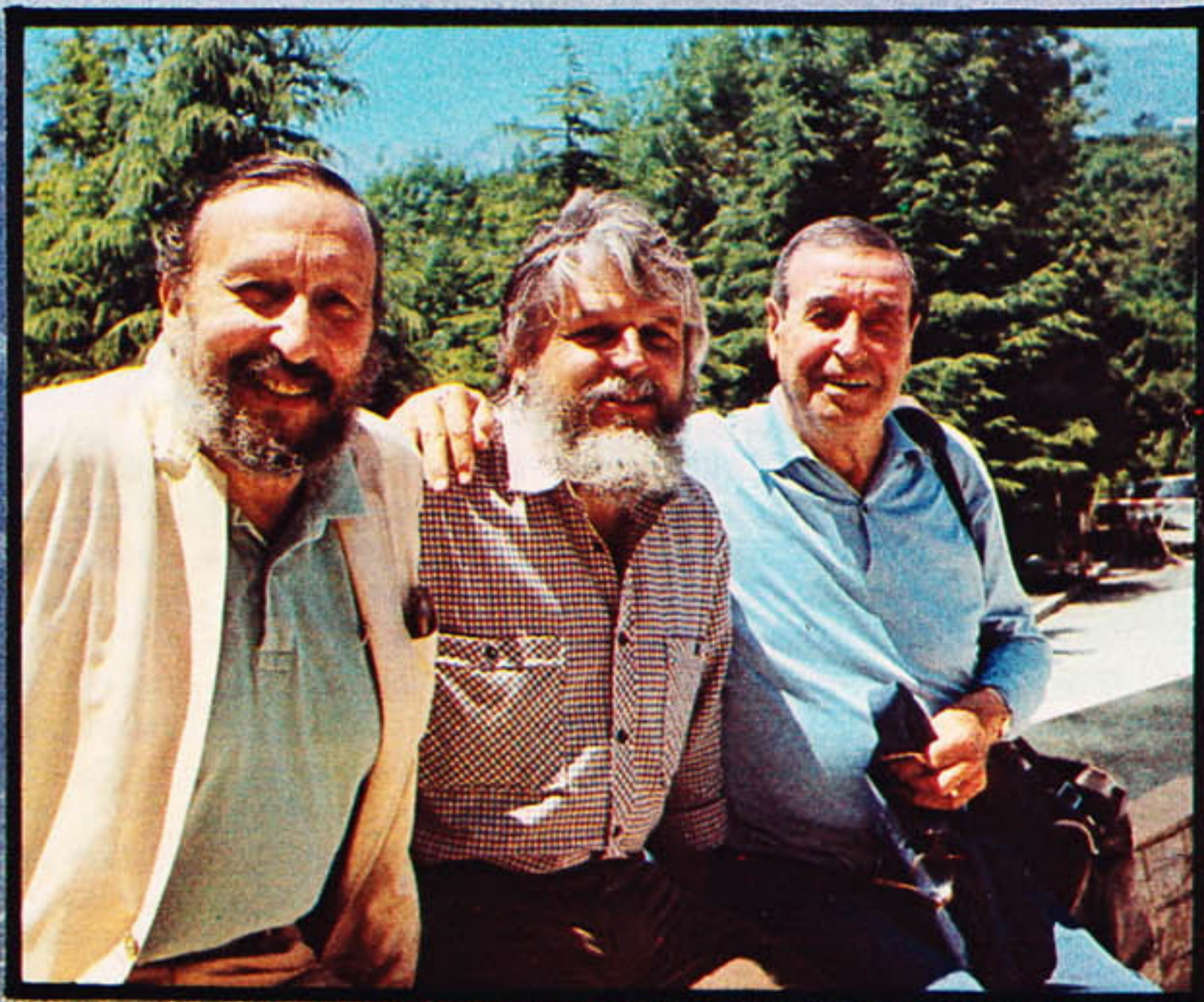
Вторая очередь—объект 12-й пятилетки—предусматривает строительство бассейна комбинированных съемок, пансионата и гостиницы, реконструкцию производственных цехов. Все это крайне нужно уже сегодня. И уже сегодня крайне нужно—творчески, организационно, производственно, финансово—разработать новый статут Ялтинской киностудии, не скромного и бесправного филиала Студии имени М. Горького, а подлинной Южной базы советской кинематографии.

ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ НА «ЭСПАÑЬОЛУ»!

А закончить я бы хотел вот такой притчей. Каждый, кто хоть раз проходил по набережной Ялты, не мог не заметить рядом с гостиницей «Ореанда» необычную шхуну-бар «Эспаньола». Она висит на берегу, на каменном фундаменте, без парусов, среди цветочных клумб, пальм и прочей зелени. Это действительно шхуна, только бывшая. Построена в 1954 году. Плавала по гриновским морям. В 1970 году была переоборудована для съемок. Парусник был обшит медью, оснащен мотором, от которого работали четыре дига. Именно тогда отплыла «Эспаньола» к «Острову сокровищ». Снималась шхуна и в фильмах «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо», «Дикий капитан»... В 1974—1975 годах, оказавшись в кинематографическом простом, была «сплана на берег» вместе с капитаном, старпомом и механиком. Продана Крымскому объединению ВАО «Интурист» и переоборудована под шхуну-бар. Кино потеряло свой парусник. «Интурист» приобрел коммерческую «точку». Добро пожаловать на «Эспаньолу»! Сюда пускают не только иностранцев. Здесь вам предложат фирменные расстегаи, безалкогольные коктейли, сок и фрукты. Только никогда уже не выйдет «Эспаньола» в море в поисках страны Грина...

Притча—это история с назидательным концом. В данном случае вывод не требует поясняющих слов.

Художники Жорж Леви, Константин Загорский и режиссер Кристиан-Жак на выборе nature к фильму «93 год»



На первом плане— операторы подводных съемок Г. Зеленин и В. Дмитренко

Фото С. Иванова

Дрессировщики О. Матлахова и В. Загорько



В ленинградском фильме «Письма мертвого человека» фантастика обернулась к зрителю наиболее реальной своей стороной, явственно представила последствия опалющего жара возможной ядерной всемирной катастрофы.

...Атомная война уже произошла. Состоялся взаимный обмен ядерными ударами. Победителей в таком конфликте не оказалось. Остались лишь потерпевшие. Посреди вселенского хаоса, окруженные той самой вечной зимой, наступление которой в случае атомных бомбардировок предсказывают ученые. Остатки земной жизни теплятся под землей. В тех самых атомных убежищах, надежность и комфорт которых рекламируют предприимчивые компании, превратившие страх в источник выгодных спекуляций. Что ж, надежность этих бункеров оказалась более чем сомнительной, поскольку от проникновения радиации они не спасают, комфорт же... О каком комфорте может идти речь, если зыбкий, неверный электрический свет добывается с помощью динамо-машины, которую целый день приходится крутить ногами?

Постоянный полумрак, нечистота скученного подземного существования, сырость могильника — вот краски, цветовая гамма этой картины. В этом фильме трудно дышать, психологическая его безысходность оборачивается едва ли не реальным удушьем. А между тем авторы картины вовсе не желали нас напугать, не ставили себе задачей поразить наше воображение зрелищем гибельных катаклизмов: то-то и оно, что зрелища нет, есть одна сплошная грязь, образованная рассыпавшимися в прах цивилизацией и культурой, небоскребами и статуями, храмами и заводами, стадионами и научными лабораториями.

В условиях распада материального мира к неожиданному взлету оказалась способна самая неведомая на земле субстанция — человеческая мысль. Вдруг само собой приходит на ум изящное и стройное доказательство теоремы, над которым в благополучные мирные годы понапрасну бились многие институты. У «бездны на краю» прозревает мозг и способен делается к самым отчаянным и бесстрашным открыти-

* В «СЭ» № 17 была опубликована статья писателя Аркадия Стругацкого «Не должно быть» о фильме «Письма мертвого человека». Сегодня разговор об этой примечательной ленте продолжает публицист Ан. Макаров. Предлагаем читателям принять участие в обмене мнениями о фильме.

ПОСЛЕ КАТАСТРОФЫ*

Ан. МАКАРОВ

ПИСЬМА МЕРТВОГО ЧЕЛОВЕКА

«ЛЕНФИЛЬМ»

Авторы сценария
Константин Лопушанский,
Вячеслав Рыбаков
при участии
Бориса Стругацкого
Режиссер-постановщик
Константин Лопушанский
Оператор-постановщик
Николай Покопцев
Художники-постановщики
Елена Амшинская,
Виктор Иванов
Композитор
Александр Журбин
В фильме использована
музыка Г. Форе,
Дж. Качини



Кадр из фильма

ям и выводам. Да и сами «письма» — плод беспрестанной, безостановочной интеллектуальной деятельности бывшего ученого, который в думках своих не устает обращаться ко всем тем, кого любил и любит, независимо от того, существуют ли они на белом свете или уже нет. Они существуют в его памяти, в его душе, этого ему довольно.

Физик, математик, адепт материалистической конкретности, он держится теперь исключительно силой духа, ничем вокруг не подкрепляемой уверенностью в том, что человечество рано или поздно воскреснет. Ролан Быков — актер замечательный, это известно. Вместе с тем он артист, что называется, «самоигральный», яркостью красок и обилием приемов выпадающий порой из стилистического замысла той или иной ленты. В этом фильме он в известной степени не похож

на самого себя. То есть похож, разумеется, изначально добротой и душевной мягкостью многих и многих своих киногероев, и в то же время перед нами — совершенно новый Ролан Быков. Не эксцентричный, не парадоксальный, не гротескный, а трагически сдержанный, сосредоточенно мудрый, воплотивший собою самое главное, чего человека невозможно лишиться, — достоинство мысли и доброты.

Мир после катастрофы погружается не только в хаос, но и в безумие безнравственности. Любые устои общественной жизни, все на свете заповеди христианской, корпоративной, семейной морали разом утрачивают смысл. Все можно в ситуации конца света, в обстановке чрезвычайного положения, когда вступают в действие последние из существующих законов, призванные сохранить жизнь лишь единицам — тем, кого

Олег СУЛЬКИН

«Соучастие в убийстве» — не просто еще один экранизированный «Мосфильмом» зарубежный роман. Это детектив. После просмотра я перечитал роман Джуды Уотена (проглоченный по первому разу на бегу в пору юности). Автор, австралийский писатель социально-критического направления, будто и не детектив сочинял, хотя вся событийная канва сугубо криминально-полицейская. Уотен идет не по привычному пути нагнетания психологической напряженности, его не занимает конструирование шахматно-непредсказуемой интриги, он не смакует злчных подробностей уголовного быта. Его волнует моральный облик и, как выражается один из персонажей книги, «модус операнди» (образ действий) людей, в чьи руки общество вложило меч правосудия, с тем чтобы он карал виновных и оберегал достоинство и существование честных граждан. Уотен живописует неприглядные нравы, царящие в буржуазной полиции, цинизм и продажность блюстителей порядка.

Фильм режиссеров В. Ускова и В. Краснопольского при понятной «усушке-утруске» некоторых сюжетных линий, сохраняет общую обличающую интонацию первоисточника. Направление кинематографической идеи подчеркивает студийная аннотация: «Расследование дела об убийстве оборачивается вопиющей несправедливостью, раскрывая эфемерность таких понятий, как свобода, демократия, гуманизм, обнажая преступное попрание прав человека в капиталистическом мире». Намерения у создателей картины были, очевидно, именно такими: «раскрыть», «обнажить». Что же они раскрыли?

Итак, в фешенебельном квартале убита молодая красивая женщина миссис Тайсон. Подозреваемых троё. Похититель драгоценностей, за которым долго и безуспешно охотится полиция, и любовники убитой, старый и молодой. Каждый из них в тот вечер был в ее доме. Дело распутывают старший инспектор Филдс,

ЧИСТО ЗАРУБЕЖНОЕ УБИЙСТВО

инспектор Брамелл (по фильму, в романе он фигурирует как Брамелл) и сыщик Филберт. Поиски выводят на содержателя притона Руни, тот под нажимом выдает скупщика краденого Фогга, который, в свою очередь, «закладывает» Нормана Сима, того самого вора, что украл дорогие украшения у миссис Тайсон. Но он ли убийца? Полицейское начальство вопрос этот мало волнует с того момента, как дюжий и свирепый Филберт силой и угрозами заставил избитого им до полусмерти Сима признаться в убийстве. Позже Брамелл найдет настоящего убийцу — им окажется респектабельный и влиятельный Хобсон, один из любовников госпожи Тайсон. Но под давлением сверху Брамелл плюнет на истину и утешится крупной взяткой от Хобсона. А невинного в убийстве Сима суд присяжных приговорит к смерти...

«Частный случай» судебной ошибки мог бы, наверное, вырасти в гневное обвинение обществу, порождающему хобсонов и брамеллов. Но этого, увы, не происходит. Думаю, изначальный просчет опытных профессионалов В. Ускова, В. Краснопольского и написавшего вместе с ними сценарий талантливого Э. Володарского — в принципиальном непопадании в выбранный материал. Начать с того, что произведение Д. Уотена — лишь по видимости легкий объект для визуальной интерпретации. Это характерный образчик социологического очерка нравов. Уотена интересуют не характеры в их самоценной неповторимости — его интересует типологическая укорененность каждого персонажа в той или иной социальной нише. Человеческую судьбу он прочитывает как весьма элементарное реагирование на внешние обстоятельства, на столкновение с реальностью (здесь, думаю, не обошлось без влияния прагматической концепции личности).

Кинематограф с его природой зрелищности не

приемлет голого прагматизма, ему нужны характеры, психология, эмоции. Потому и воспринимаются плоскими фигурами из «театра теней» участники криминальной драмы. Брамелл (Эвальд Хермакюла) — волевой, жесткий, суперменистый малый с маской иронической невозмутимости. Юнис, его любовница (Чезара Дафинеску), — густо загримированная дива с неустроенной, искалеченной судьбой. Норман Сим (Георгий Юматов) — жалкая жертва полицейского произвола. Столь же однозначны задачи, поставленные перед другими хорошими артистами — Олегом Басилашвили (Хобсон), Михаилом Даниловым (Фогг), Ионом Дикисяну (Руни). Пожалуй, один лишь Ролан Быков пытается героически выйти из лапидарной схемы, оживляя образ ретивого служаки Филдса черточками, за которыми угадывается судьба человека, когда-то небесталанного и гордого, но загнавшего совесть в дальний угол души.

Кому здесь можно сопереживать? Очерк так и остался очерком, не оброс художественностью фабульный костяк, фильм не выдвинул на острие сюжета драму личности или конфликт идейных, мировоззренческих противоположностей. А тут еще намеренно отсечен весь национальный колорит, весьма беглый и скудный и на романских страницах. Действие из Австралии перенесено, как водится, в «некоторое царство, некоторое государство». Еще одна «типичная страна Запада». А верит ли зритель, когда его спешат убедить — вот это типично? Ведь ему, наверное, хочется увидеть по возможности настоящих (пусть и разыгранных нашими актерами) американцев, итальянцев, французов, а потом уж самому решить, что в увиденном типично, а что нет. А то предлагают вместо сложной, противоречивой реальности набор опознавательных знаков и считают, что этого достаточно, чтобы возбудить у зрителя публицистические чувства. Отечествен-

жестокий медицинский отбор признал годным для продолжения жизни. Пожилым и старым людям рассчитывать на это не приходится. Так же, как и детям, у которых в результате шока от всего пережитого отнялась речь и способность реагировать на явления окружающей жизни. Они обречены.

Повторяю, авторы фильма не пугают нас катастрофическими картинками, они как бы предвидят ту обыденность, тот быт, которые могут сложиться на опустошенной земле, если опустошение все же произойдет. В конце концов любая человеческая трагедия оборачивалась той или иной бытовой изнанкой. Почему бы «черному» рынку, спутнику всех на свете бед и несчастий, не раскинуть нищенскую свою торговлю среди болот и развалин возле выхода из подземных убежищ? Почему бы жуткой обыденности этих убежищ не напоминать действительность коммунальных квартир — люди ко всему привыкают, это поразительно, оказывается, и в промозглой, темной норе можно вести заурядные, ничего не значащие разговоры, ссориться, кокетничать, завидовать, распускать слухи и верить им.

У людей мыслящих именно способность и привычка мыслить остаются последним прибежищем. Они пользуются им по-разному. Одни объясняют бесславный конец человечества первородной греховностью любых человеческих деяний — все виноваты, все: и наука, которая изодралась в изобретении все новых и новых средств уничтожения, и искусство, которое упражнялось в эстетизме, забыв о нравственной своей миссии, и прочие социальные институты, оказавшиеся в итоге бессильными и бесполезными... Другие умы, подобно пушкинскому Вальсингаму, в разгар ядерной чумы «подымают бокал» за прекрасную, хоть и трагичную судьбу человечества, за тот вызов, какой оно, изначально обреченное, бросало небытию... Третьи, подобно герою Ролана Быкова, избирают надежду. Какую и на что? Ведь ученый человек, быть может, и сам невольно вложивший немалую лепту в пришествие конца, он лучше других осознает реальное положение вещей, понимая, что поражена генетическая основа рода человеческого, на что же он надеется? Легче всего сказать — на чудо. Быть может, подлинного ученого от самодовольного технократа и отличает эта способность допустить, что мир все же сложнее системы данных, собранных о нем наукой, точно так же, как духовный потенциал личности не ограничивается ее физическими возможностями.

Ученый, в том бывшем, существовавший некогда мире имевший мировую репутацию, теперь остается вместе с покинутыми всеми детьми. Из всего арсенала знаний, из всего необъятнейшего духовного багажа самым спасительным оказалась любовь к этим, конкретным детям, разучившимся говорить, заледеневшим, окаменевшим от всего того, что им довелось увидеть и пережить. Любовь возвращает их к жизни, отогревает их маленькие сердца, старая рождественская сказка оказывается пригодной и там, где добрую, наивную елку изображают металлические обломки некоего чрезвычайно сложного механизма, может быть, хитроумного робота. Робот уже не нужен, а елка — необходима. «У дерева есть надежда...» — приходит на ум фраза из старой и мудрой книги. Не эту ли мысль имел в виду главный герой фильма, собирая ростки сохранившейся жизни вокруг подобия того, что служило некогда ее вечным символом?..

Что поражает больше всего в «Письмах мертвого человека», так это зрелость. Зрелость мысли прежде всего — мысли честной почти до жестокости, не ведающей ни благих компромиссов, ни целительных иллюзий, не боящейся заглянуть в бездну. Жанр научной фантастики в кино приучил нас к зримой условности космических ландшафтов и пластиково-инопланетных интерьеров. Здесь же действительность до того неподдельна, что приходится порой цепляться за спасительную мысль — какое счастье, что быт на экране фантастический. Однако возможный, вероятный, вот что не дает покоя. Мучит, ознобом пробегает по спине. И здесь мне видится свидетельство гражданской зрелости авторов. Особенно ценно, что зрелость эта очевидно выстрадана, обоснована и высоким уровнем поистине философского мышления, и завидным пониманием и знанием кинематографического дела.

Фильм кончается кадрами, в которых нет ничего поразительно необычного по отношению ко всему, что происходило на экране, и от которых тем не менее перехватывает горло.

Те самые дети, которым не нашлось места в особо надежном бункере, которые только что омыли бездыханное тело последнего своего учителя и друга, эти самые маленькие человечки, так и не обретшие вновь дара речи, утиной стайкой держась друг за друга, двинутся куда-то через ледяное безвременье ядерной пустыни.

У дерева есть надежда...

ный кинематограф последних лет методично приучает нас к совершенно особому типу фильма «из заграничной жизни». Безлико-стандартный набор коучет по экрану: длинные пробоги по залитым неоном асфальтовым джунглям; залихватские диалоги с бесконечными «крошка», «дружище», «хэлло»; будто у одного портного сшитые мужские тройки; шоколадный загар у женщин, не вынимающих изо рта сигарету «марлборо». Если в кадре деловые люди, то в руках они сжимают неперенные пузатенькие стаканчики виски, если любовники, то общаться иначе, чем хладнокровно и двусмысленно пикироваться, они не могут. И так далее — в большом и малом.

В книге Уотена маловато, помимо прочего, и чисто зрелищных эффектных мизансцен. А на что воображение сценаристов? Появился попугай, обитатель борделя, который выкрикивает, завидя посетителей, цену той или иной служительницы древнейшей профессии. Чем не оживляж?

Почему не трогает, не волнует и даже не пугает кровавая история? Может быть, потому что трудно за мельтешением полицейских и воров почувствовать авторский трепет и авторскую боль. Странно, но будто не они, не В. Усков и В. Краснопольский одушевили в свое время целый сонм героев теперь уже знаменитых и любимых в народе телесериалов «Тени исчезают в полдень» и «Вечный зов». Там-то и характеры сочнее, и конфликты, дух захватывающие, а лексика, язык каков! А почему? Близкое, родное, познанное не только рассудком, но и душой...

Через неудач наших «заграничных» фильмов («Парижская драма», «Тайна виллы «Грета», «Одинокое плавание», «Канкан в Английском парке», список, увы, можно длить и длить) парадоксальным образом множит число новых абитуриентов, пробующих на зубок неподдающийся жанр. А вдруг получится. Кто знает, может, когда и получится. А пока... Нет, что ни говори, а выбор литературной основы для фильма, ее осмысление — не последнее дело. А, вернее сказать, первое.

ИГРАЮТ БЛЮЗ...

К. ВАСИЛЬЕВ



Кадр из фильма «Семь Симеонов»

СЕМЬ СИМЕОНОВ

ВОСТОЧНО-СИБИРСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

Сценарист Г. Франк

Режиссер В. Эйсер

Оператор Е. Корзун



Фильм «Семь Симеонов» невелик по метражу и, кажется, вовсе уж неприятателен по форме. Перед зрителем — картина-этиюд.

Этиюд — потому что авторы как бы и не стремятся ни к сюжетной завершенности, ни к широкоохватности. Сама жизнь в ее движении словно фиксируется невзначай. Но за этими выхваченными из течения жизни сценками возникает емкость обобщений, масштаб человеческих судеб.

К тому же фильм — по-особому веселый, движущийся от эпизода к эпизоду, рождающий немедленное доверие к себе, то и дело вызывающий улыбку, заставляющий думать о вещах самых серьезных...

Нинель Сергеевна Овечкина — мать большого семейства. Семь сыновей. Семеро работающих паренечков, и то, как показаны они в труде, естественном для них, уже само по себе несет заряд максимальной выразительности, одухотворенности. И у всех — общая, объединяющая страсть: музыка. Домашний джазовый ансамбль, слушать игру которого — наслаждение.

Авторы зорко подмечают в обыденном неожиданное, в привычном то, что способно символизировать целый пласт общественных явлений, волнующих многих. Фильм о том, как мать поднимает одна (отца похоронили несколько лет назад) сыновей. Как они помогают ей во всем. Как — не пугайтесь слова — потакает она их увлечениям. С одним только «но»: каждый в семье знает цену труду. И деньгам тоже. Парни, от мала до велика, умеют и любят работать. Зарабатывают. И дорогостоящие музыкальные инструменты покупают на свои, трудовые рубли.

В простом ритме повседневной жизни режиссер находит такую же богатую выразительность, как сценарист, кажется, способен найти сюжет, одухотворенный поэзией, за каждым окном, в каждой обыденной судьбе. Слияние поэтической авторской интонации сообщает фильму добротность неподдельной правды, и, главное, острую социальность.

Парни сушат сено. Гремит «Кукарача». Потом будет звучать «Блюз улицы Детской», написанный одним из братьев. Игорем. И мы увидим сцены репетиции: какая самоотдача, взаимная требовательность, чувство ответственности и в работе и... Что тут скажешь? «И в досуге»? Как бы не так! Парни и тут работают.

Мы попадаем в комнату, где портрет Луи Армстронга, где царит истинный культ джаза. И мать «Симеонов» размышляет с экрана о том, как любят ее ребята замечательного американского музыканта, как сама она полюбила и эту музыку, и ее человечность.



На первом плане — Брамелл (Э. Хермакюла)

СОУЧАСТИЕ В УБИЙСТВЕ

По одноименному роману Джуды Уотена

«МОСФИЛЬМ»

Авторы сценария Эдуард Володарский, Владимир Краснопольский, Валерий Усков
Режиссеры-постановщики Владимир Краснопольский, Валерий Усков
Операторы-постановщики Владимир Минаев, Виктор Шейнин
Художник-постановщик Владимир Донсков
Композитор Эдуард Артемьев

Вот она, третья важнейшая тема фильма, неотделимая от темы труда и воспитания. Искусство, открывающее мир, соединяющее людей. Увлеченность им скрепила братство «Симеонов».

И вот играет ансамбль «Семь Симеонов». Возраст участников — от двадцати одного до пяти. Мать сидит у телевизора, утирает слезы: ее дети отправились на фестиваль из Иркутска в Прибалтику. Мы видим их, одетых в шикарные «ковбойские» шляпы, затянутых в ладные джинсы, веселых, в толпе таких же энтузиастов, там, на старой площади.

Короткий и простой фильм. Смотрится и впрямь весело. Так же, как весело, изумленно слушают люди выступление «Симеонов» в концертном зале. Среди них — узнаваемые лица: Михаил Ульянов, Евгений Симонов... Экран выстраивает параллельный ряд: ребята на сцене — ребята на сенокосе. Играют. Косят. Играют. Косят. Играют... Самозабвенно отдается музыке стар-

ший брат. Остервенело раздувает щеки пятилетний малыш. Ничего особенного: парни из одной семьи увлеклись музыкой, образовали домашний джаз-оркестр, заработали деньги, купили инструменты, поехали на фестиваль. Об этом фильм? Да, конечно. Но еще о том, что воспитание — это искусство. И труд — искусство. И человеком стать — искусство. И все это взаимосвязано. И что есть в Сибири, в доме, где хозяйкой замечательная женщина, семь парней, которые никогда уже не будут с кондачка смотреть на жизнь. Фильм — о созидании человека. В том его поэзия и правда. И тонкий профессионализм, с которым осмыслены, воссозданы эта поэзия и эта правда, делает «короткометражку» Г. Франка и В. Эйснера приметным фильмом, увидеть который стоит каждому. Добавлю еще, что на международном кинофестивале в Кракове фильм был награжден «Серебряным Драконом».

ПРАВО НА ПРИЗВАНИЕ



Кадр из фильма

ИСКУССТВО И ЛЮБОВЬ

Производство «ТОЭИ», Япония

Автор сценария Хироо Мацуда
Режиссер Садао Накадзима
Оператор Фудзиро Морита
Художник Токумити Игава
Композитор Тосиро Маюдзуми

Первые кадры фильма «Искусство и любовь» напоминают хронику. На экране отдельные эпизоды из жизни девочки Сеи, сопровождаемые бесстрастным голосом диктора: в таком-то году она покинула отчий дом, вот Сеи у приемных родителей в Киото, а дальше — свадьба, и так до того момента, пока не осталась она вдовой с двумя маленькими дочерьми, Цуей и Симой.

Отсюда и начинается собственно действие картины, в основе которой подлинная биография японской художницы Цуи Симамуры. Режиссер Садао Накадзима скрупулезно следует жанру историко-биографического фильма, подробно, в деталях воссоздавая быт и нравы Японии второй половины XIX — начала XX века, среду, в которой выросла Цуя, — от чайной лавки ее матери до мастерской знаменитого художника. Сохраняя стилистику кинодокумента, заданную в экспозиции, повествование будет сопровождаться дикторским комментарием, сообщаящим точную дату каждого события. А между этими сухими датами — полная истинного драматизма жизнь Цуи Симамуры, рассказанная по-японски неторопливо.

Наверное, ленту точнее было бы назвать «Искусство или любовь», потому что, выбирая исконно мужскую профессию живописца, Цуя изначально нарушила вековую традицию, по которой удел женщины — покорность, семья, воспитание детей. Так жила ее мать, целиком посвятившая себя дочерям, так будет жить старшая сестра Сима. Но Цуе этого мало — с раннего детства предпочитает она уединение с холстом и красками. Почти как священнодействие показан процесс рождения картины — камера надолго останавливается на руках Цуи, ее глазах, моменте выбора кисти или смешивания красок. Живопись становится

Е. БОГОПОЛЬСКАЯ

единственной отрадой для девушки. Вне ее — унижения и страдания, отпущенные в полной мере за бунт против традиционного уклада: совращение учителем Сёкеем, пользующимся полной зависимостью ученика от Мастера (без его согласия нельзя ни выставлять, ни продавать картины); рождение ребенка, во избежание позора отданного чужим людям; скитания в поисках крова, безденежье, предложения продавать картины вместе с услугами вполне определенного рода и многое другое. Но слабая, хрупкая Цуя — ее детскость, беззащитность акцентируются актрисой Юкой Натори — сумела все превозмочь, научилась превращать в искусство даже собственные страдания.

Поразителен эпизод, когда Цуя, у которой начались родовые схватки, хватает кусок угля и резкими, сильными линиями, словно пытаюсь вложить в них свою боль, рисует на голой стене фигуру страдающей женщины. Потом этот рисунок послужит основой одной из ее лучших картин — графичный абрис на наших глазах преобразуется, наполняясь музыкой красок, той трепетной мелодией жизни, которую умела передавать в своих работах Цуя Симамура. Ее картины становятся полноправными участниками событий, во многом объясняя то, что не досказано, не сыграно актерами. Актерская палитра здесь достаточно однообразная и сдержанная — все, что происходит в душе героев, остается за кадром, на лицах — лишь знаки чувств, прорывающихся только в редкие кульминационные моменты. (Эта исполнительская манера, замечу, совсем не вяжется с аффективно мелодраматическими интонациями дубляжа.) Яркий самобытный язык картин Цуи свободно перетекает, органично сливается с живописным стилем самого фильма. Отдельные кадры по своей изысканной красоте прямо ассоциируются с японской гравюрой. Как, например, крупные планы Цуи оператор оттеняет, подчеркивает четкую ясность силуэта, грациозность позы девушки. Перипетии жизни героев, их переживания, как в традиционной живописи, оказываются тесно связаны с окружающей природой, которая вторит общему настроению. Яркий, по-особому солнечный день выбран для свадьбы Сими (интересно снят весь праздничный ритуал), безрадостный, холодный пейзаж с морозящим снегом сопровождает Цую в чужой дом, где должна она оставить ребенка, на фоне бушующего океана происходит драматичная сцена объяснения Цуи с матерью, решившей простить «блудную дочь». Однако живописность порой кажется самоигральной, своего рода красивой иллюстрацией к словам диктора. Дикторский текст же своей суховатой отстраненностью нарушает художественную целостность кинопроизведения.

Замкнутый на первый взгляд и сюжетно, и стилистически на тему искусства, фильм Накадзимы вместе с тем поднимает очень важную для современной Японии проблему положения женщины, ее права на самостоятельное и независимое определение своей судьбы. Позиция самих создателей картины достаточно определена: рассказывая историю Цуи Симамуры, они, не приукрашивая сложностей, показывают ее в конечном итоге как победу над косными традициями и предрассудками. Цуя-художница избирается в императорскую академию художеств, Цуя-женщина обретает долгожданную радость материнства. Мысль эта символично выражена в последних кадрах: перед картиной Цуи «Мать и дитя», запечатлевшей высшую гармонию искусства и жизни, застывает старый, согбенный учитель Сёкей, и камера медленно отъезжает, оставляя его одного в опустевшем выставочном зале.

МОНОЛОГ ПОСЛЕ СЕАНСА

В. НАХАБЦЕВ.
Кинооператор

Ускорение и перестройка — суть перемен, происходящих сегодня в нашей стране. Перестройка сознания, перестройка отношения людей к своему делу — пожалуй, это единственная возможность двигаться вперед. В том числе и в такой сложной, тонкой сфере нашей общественной жизни, как культура, искусство, составной, неотъемлемой частью которой является, конечно, и кинематограф.

В чем же и как нужно перестраиваться? На мой взгляд, первым и решительным шагом должна стать отмена «табу» на экранное исследование некоторых областей нашей жизни, ранее считавшихся чуть ли не запретными для искусства. Искусство — образное постижение жизни, а жизнь — не райский сад в гармонии розового и голубого. Думается, что слово «гармония» иной раз неверно понимается, когда речь идет об общественных отношениях, о действительности, в которой все мы живем.

Когда нет конфликта, прекращается жизнь. Человек, умирая, как бы выходит из клубка противоречий, собственно говоря, и составляющих его бытие. Думаю, что только на путях серьезного, глубокого и честного отражения жизненных проблем — а значит, и конфликтов, и противоречий — возможны настоящие победы в искусстве. Говорю и ловлю себя на мысли, что именно так и говорят всю жизнь. Но беда в том, что говорят правдиво, а делают часто по-другому.

Когда иной высокопоставленный деятель культуры стоит на трибуне, он «вещает» правильно, напоминая о силах зла, мешающих нам бороться за светлое будущее. А когда он же садится за стол и начинает писать, рисовать или снимать фильм, а то и руководит искусством, все резко видоизменяется.

Думаю, что общество, требующее от искусства правды и только правды о себе самом, не скрывающее, не затушевывающее своих недостатков, — здоровое общество. Думаю, что патриотизм людей, фальцетом воспевающих нашу действительность, закрывая глаза на недостатки, — ложный патриотизм, думаю, что такие люди делают плохую услугу нашему обществу.

...Сколько фильмов сделано у нас на тему детского дома! И сколько в них сахара при полном отсутствии боли художника за решение проблемы, за судьбы тех, кто послужил прототипом героев! Но вот появился фильм «Игры для детей школьного возраста», в котором, с точки зрения иного ревнителя пригласенного искусства, показаны, как говорится, такие «картины», на которые и смотреть невозможно, хочется отвернуться от экрана. Что же изображено в этом фильме, какие это «картины»? Пожалуйста: кровавая драка девочек-подростков в помещении прачечной, с настоящим мужским мордобоем и еще с добавлением какого-то чисто женского остервенения. Или: голая девочка, которую запихивают в стиральную машину. Машина раскручивается, все быстрее, быстрее, и тело десятилетнего ребенка становится похожим на эмбрион в трубе матери. А когда машина останавливается, из нее вываливается окровавленное тело. Или: встреча сына с пьяной матерью, приехавшей его навестить. Сын не просто не хочет общаться с матерью — он не хочет видеть

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ. МНЕНИЕ КРИТИКА

БОЛЬ ХУДОЖНИКА



«Игры для детей школьного возраста».
Мари (Моника Ярв)

именно им. Заслуживает самых высоких похвал и его операторская работа. Почти весь фильм снят ручной камерой. И она нужна здесь не для пробегов сквозь наполненный солнцем лес — прием, тиражированный многократно, — а для живой фиксации живого действия. Например, как выразительно, как чувственно движется камера вместе с персонажами в сцене «любви» в «Отеле» — так воспитанники детского дома назвали заброшенную постройку в глухом уголке территории детдома, мастерски оформленную, а может, и построенную художником Т. Вирве. Именно здесь, в «Отеле», проходит основная духовная жизнь героев, скрытая от взоров воспитателей. Да, да, именно — духовная, потому что ребята и девушки этого детского дома, несмотря на всю ненормальность их существования, не производят впечатления нравственно убогих или ненужных обществу людей. Совсем наоборот. Из таких подростков зачастую вырастают настоящие люди, способные «уроки» детства и юности обратить в зрелом возрасте на пользу обществу.

Профессия кинооператора предполагает, помимо таланта, наличие огромного количества специальных знаний, которые применяются в практической работе. Арсенал выразительных средств у оператора велик, все дело в их освоении и умелом пользовании ими. Оператор-профессионал обязан свободно владеть многочисленными творческими и техническими приемами для получения на пленке нужного результата.

А что такое «нужный результат»? Во многих случаях, к сожалению, нужным результатом считается всего лишь получение на пленке правильного светового контраста и цветопередачи объекта съемки — лица, костюма, предметов обстановки, пейзажа, фактуры предметов и т. д.

Чтобы уметь снимать «правильно», нужно пуд соли съесть, много учиться и в институте, и на практике. Но, для того чтобы научиться с художественной целью уходить от «правильности», нужно быть не только профессионалом, но и художником в широком смысле слова. Нужно научиться трансформировать объект так, как этого требует твое, глубоко прочувствованное понимание сути сцены, эпизода, всего фильма в целом.

И оператор Арво Ихо демонстрирует именно такое, зрелое художественное мастерство. Он не боится нарушить многие «законы ремесла» во имя достижения главного — точной эмоциональной передачи смысла происходящего. Поэтому-то лицо фиолетовое, поэтому за окном днем синий свет, поэтому камера фиксирует неуравновешенно сбитые композиции. Но как не похожи все эти «неправильности» в данном фильме на те же «неправильности» во многих других картинах, имя которым — отсутствие элементарных профессиональных навыков у оператора.

Трудно в короткой журнальной статье сказать обо всех художественных достоинствах этого фильма. К его анализу необходимо вернуться. Подводя итог, хочется добавить, что Арво Ихо — в прошлом детдомовец, затем выпускник ВГИКа (мастерской профессора А. В. Гальперина), сегодня — блестящий кинематографист со своей темой, которую он решает уже не первый год и не в первой картине. Арво Ихо — художник и гражданин нашей страны, для которого боль общества — его личная боль. Хочется пожелать ему и его коллегам по работе над фильмом больших творческих успехов в будущем.

ее, он ее прогоняет, толкает, почти бьет, и она падает, растянувшись в грязь.

Конечно, людям, привыкшим не замечать того, что может обеспокоить, потрясти, неприятно поразить, людям, предпочитающим показное благолепие, отгородившимся от жизни начальственным креслом, — конечно, таким людям это вряд ли понравится, и ими же может быть пущена в ход оградительная, отвергающая любые смелые поиски формулировка — нетипично, преувеличено и — как главный козырь — очернение действительности.

Между тем я убежден: пронзительные, «больные», жесткие и жестокие сцены фильма «Игры для детей школьного возраста» заставят содрогнуться даже самого спокойного и равнодушного человека.

Это не вредный фильм, «смакующий теневые стороны жизни» («И где они все это видят?») — из лексикона иных начальников от искусства, да и многих зрителей, приученных ждать от кинематографа подслащенного развлечения и беспроblemности). Это — искренняя картина, сделанная с большим знанием предмета и пониманием социальной значимости поднятой проблемы, а главное — с такой сердечной болью, что не остается и тени сомнения в том, что авторы — настоящие художники, настоящие граждане страны, для которых боль общества — их личная боль.

И как хорошо, что Госкино СССР стало перестраиваться — оно приняло картину без поправок и проволочек и присвоило ей первую категорию. Как хочется верить, что это решение было принято по велению сердца — потому что так искренне считают все члены коллегии. Очень хотелось бы в это верить.

Как быстро бежит время, как быстро меняются вместе с ним наши представления о проблемах жизни, наши взгляды на искусство и его предназначение!

Если посмотреть фильмы о детском доме, о сломанных, исковерканных ребячьих судьбах, снятые, скажем, за последние 25 лет, станет очевидным, как менялся тон и сверхзадача разговора о большой этой проблеме, как ловко умеем мы «поиграть» на зрительских нервах — чтобы было «волнительно» и непременно «жалостно», как точно знаем, откуда дует общественный ветер, и прекрасно подстраиваемся под «тон» момента, как, наконец, глубоко и прочно сидит в каждом из нас свой цензор-перестраховщик, не позволяющий называть вещи своими именами, предпочитающий правде полуправду.

В эстонской ленте, по-моему, найдена очень органичная форма. Трудно представить себе иное изображение, иной зрительный ряд в этом фильме. Рассказу об изуродованных детских и подростковых

душах органичны невероятные цветовые искажения лиц персонажей. Пурпурные, фиолетовые, голубые, зеленые и только иногда «нормального» цвета портреты героев не только не вызывают раздражения (как это часто бывает во многих фильмах), а, напротив, — воспринимаются едва ли не как должное здесь: ведь речь-то идет о явлении абсурдном, жестоким, ненормальном по своей сути.

Когда смотришь фильмы такого эмоционального накала, такого социального и гражданского пафоса, то размышления о профессиональном мастерстве и тем более о художественных приемах как бы уходят на второй план. А между тем фильм дает много пищи для серьезного анализа достоинств сценария М. Шептуновой, режиссуры Л. Лайус и А. Ихо (он же является здесь и оператором), работы художника Т. Вирве и, конечно, исполнителей ролей, среди которых нет ни одного профессионального актера.

Не умаляя заслуг всех создателей этого фильма (отмечу здесь, что режиссер Лейда Лайус проявила не только недюжинные профессиональные способности, но и гражданский пафос, и глубокое понимание истинного предназначения экранного искусства), как оператор хотел бы подробнее остановиться на работе Арво Ихо. Самые жесткие, самые эмоциональные сцены, названные выше, поставлены

Во дворе под магнитофон танцевала группа молодых людей. Па танца необычны: сальто, шпагат, стойка на руках. У некоторых получалось коряво, но увлеченность, с которой они прыгали и кувыркались, радуясь каждому удачно сделанному трюку, искупала все...

Такой выглядит в сценарии Александра Бородинского и Карена Шахназарова одна из финальных сцен будущего фильма «Курьер». А съемки его превратились в настоящий концерт под открытым небом. Москвичи, живущие на улице Довженко, привыкли к тому, что их просторный двор облюбовали соседи с «Мосфильма». Но такого эстрадного представления даже они не видели.

В центре двора под ритмическую музыку исполняют модный танец участники самодеятельного эстрадно-танцевального коллектива Дворца культуры «Правда». На танцующих с интересом смотрят любители киносъемок, а в кадре — по

институт и вынужден начать свою трудовую жизнь в должности курьера издательства. А впереди у Ивана большая взрослая жизнь, которую надо суметь прожить достойно.

Казалось бы, не случайно рассказ о съемках Карена Шахназарова начался с описания музыкальной сцены. Зрители, полюбившие прежние картины режиссера, «Мы из джаза» и «Зимний вечер в Гаграх», естественно, ждут новой встречи с танцующими и поющими героями. Но постановщик отступил от ранее избранной темы. «Курьер», в основу которого легла одноименная повесть К. Шахназарова, посвящен проблемам современной молодежи. Конечно, и в нем будет музыка. Но модные танцевальные мелодии, что прозвучат с экрана, на сей раз призваны выполнять вполне конкретную функцию: они характеризуют пристрастия и настроения современных подростков. Музыка и танец здесь — точный знак времени.

— Для меня этот сюжет — попытка взглянуть на современную жизнь глазами юного человека, — говорит Карен Шахназаров. — Мы стараемся, чтобы простая история про абитуриента превратилась на экране в узнаваемую фотографию жизни современной молодежи. Думаю, что новый фильм

будет комедией, хотя не уверен, что со мной все согласятся. Дело в том, что для меня комедия означает всегда более широкое жанровое понятие, нежели у нас принято считать в последнее время. «Зимний вечер в Гаграх» я, например, также отношу к комедийному жанру, а многие

В мечтах можно перенестись в Африку или получить Нобелевскую премию...



"КУРЬЕР"

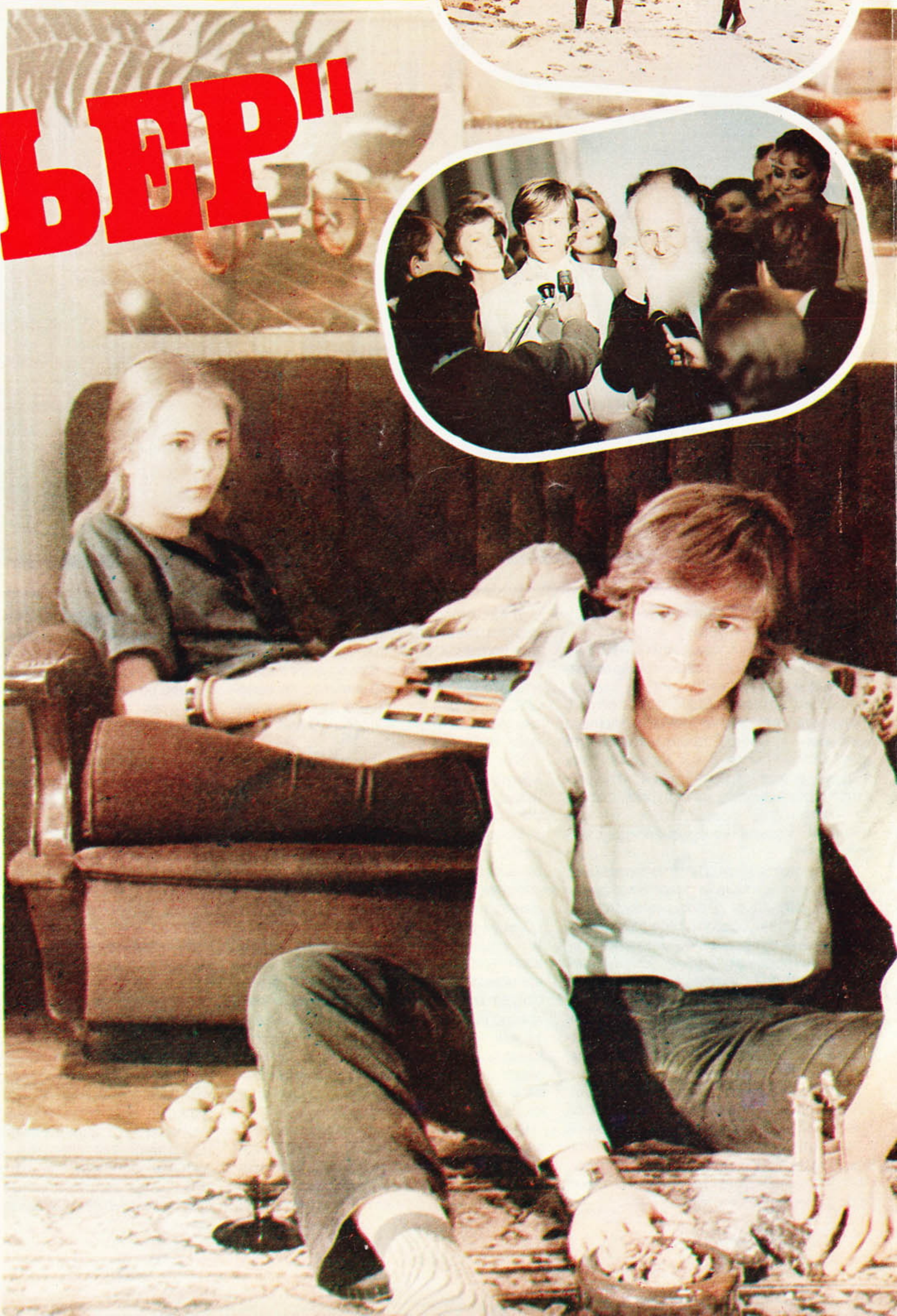


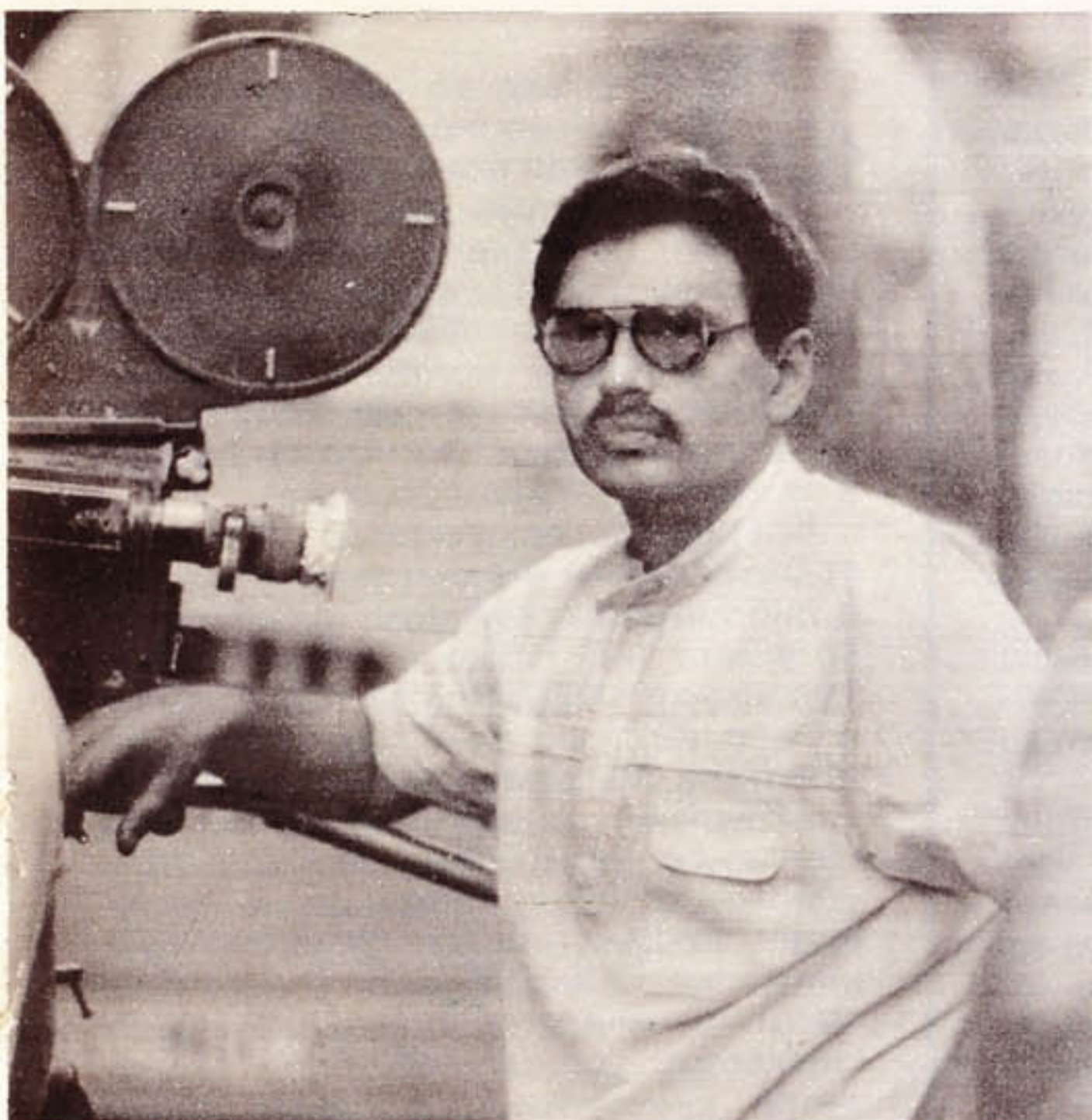
Профессор Кузнецов (О. Басилашвили)

сюжету — за ними наблюдал семнадцатилетний герой картины Иван Мирошников (Ф. Дунаевский). Увлечшись заразительным ритмом и удивительной пластикой танца, он сам лихо входит в круг, пытается повторить несколько сложных акробатических движений...

...Жизнь Ивана пока складывается не слишком удачно. Родители его развелись, он не поступил в

Иван да Катя (Ф. Дунаевский и А. Немоляева) ▶





критики называли фильм мелодрамой или даже драмой.

Еще хочу сказать, что в работе мне особенно важен момент импровизации. Поэтому я очень ценю именно съемочный период. Мне крайне важен этап творческого общения с актерами, который почти всегда вносит весьма серьезные коррективы в режиссерское видение.

В главных ролях снимаются учащийся ПТУ Федор Дунаевский (Иван) и выпускница десятого класса Настя Немоляева (Катя). История отношений молодых героев наиболее полно раскрывает сложный, противоречивый характер Ивана и, по сути, является главной сюжетной линией картины. Трудно находят контакт с ироничным, нагловатым в манерах юношей взрослые — их играют в фильме И. Чурикова, О. Басилашвили, С. Крючкова, А. Евдокимова, А. Панкратов-Черный, — но зато с первой встречи оценивает доброту и непосредственность Ивана его новая знакомая Катя.

— Мне трудно охарактеризовать своего героя, потому что роль написана и про меня, — признался Федя Дунаевский. — Иван трудно сходится с людьми, но без усилия уживается в коллективе. Впере-

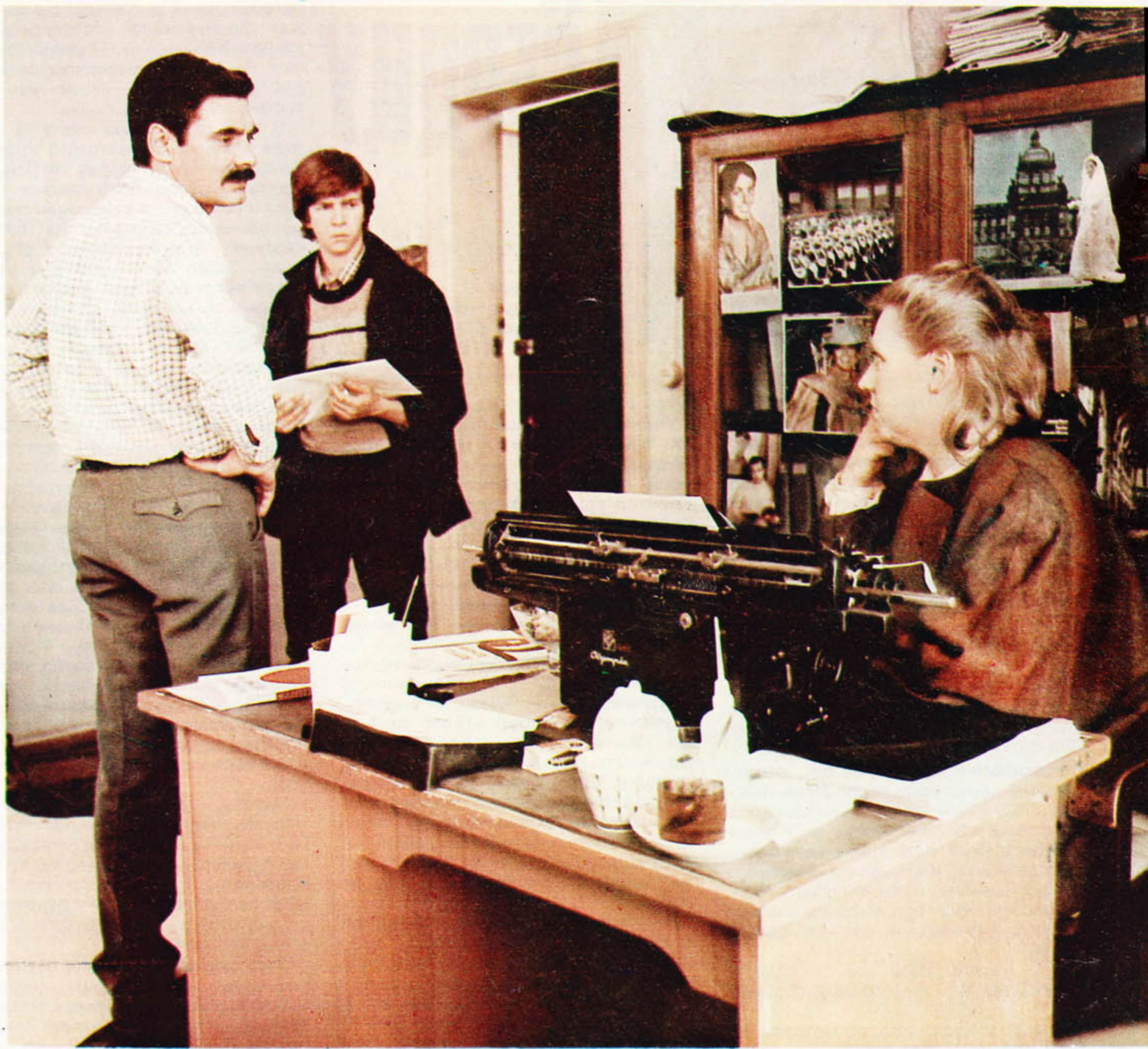
ди у моего героя служба в армии, и, я думаю, она поможет ему в жизни. В киногруппу к Шашназарову я шел с большим интересом. Мне нравятся музыкальные картины режиссера. Но не уверен все-таки, что эта первая встреча с кинематографом станет для меня решающей.

— Если серьезно, то я себя как-то не воспринимаю режиссером музыкального фильма, — продолжает Карен Шашназаров. — Просто так случилось, что появлялись интересные темы, связанные с музыкой, и соответственно мне приходилось решать творческие задачи с помощью музыкальных средств. Вообще я считаю, что нельзя сделать фильм про джаз, про балет, как нельзя снять фильм про завод или порт, а нужно и возможно делать картины о людях, работающих на заводе или танцующих в балете. Музыку я, конечно, люблю и, хотя уже говорил со страниц журнала о трудностях работы в музыкальном кино, думаю, как только возникнет увлекательная идея, с удовольствием снова возьмусь за этот популярный жанр.

Наталья ЛУКИНЫХ

Режиссер К. Шашназаров

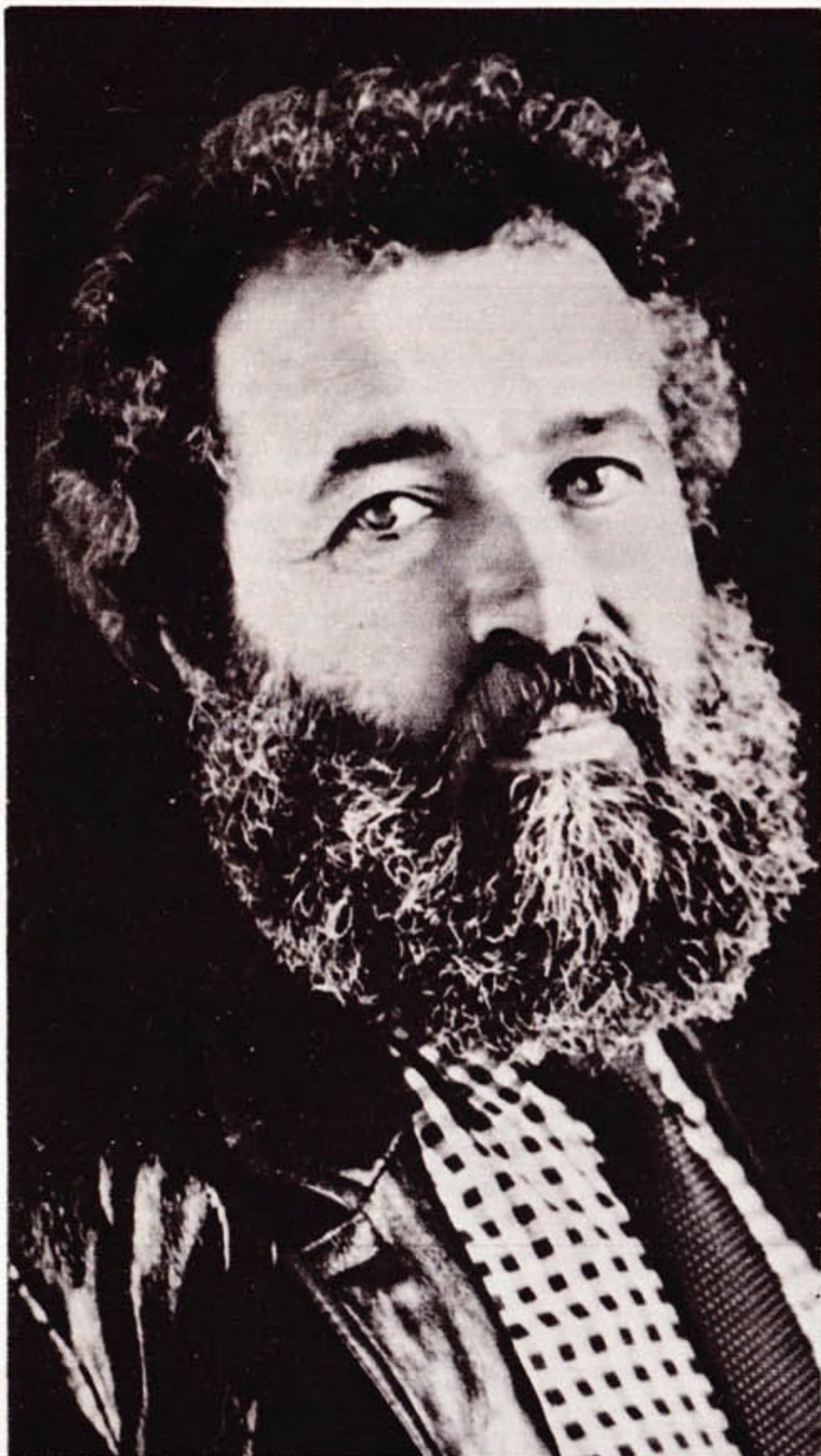
Фото Б. Балдина



В редакции газеты. Главный редактор Макаров (А. Панкратов-Черный), Иван, секретарь Зиночка (С. Крючкова)

В роли матери Ивана — И. Чурикова





О моем
товарище

НАЙТИ ПУТЬ К СЕРДЦУ

Лауреат
Государственных
премий СССР и РСФСР
М. С. ЛИТВЯКОВ

Начну заметки с истории, для меня печальной. В белую ночь в Ленинграде такси, в котором я ехал, выскочило из боковой улочки и врзало во встречную «Волгу»... Как вспышки отдельных кадров помню людей в белом, красный крест на боку «Скорой», яркие лампы над операционным столом...

— Можете говорить?— был вопрос.— Кому из близких сообщить?..

— Литвякову Мише... режиссеру... студии документальных фильмов.

Есть люди, о которых вспоминаешь в самую трудную минуту, потому что знаешь—они будут рядом и разделят тяжесть, которая легла на твои плечи. Михаил Литвяков из таких людей.

Недавно исполнилось 25 лет, как он впервые переступил порог Ленинградской студии кинохроники. Для меня эта дата тоже памятна. После окончания службы в Советской Армии мы вместе поступали во ВГИК на курс знаменитого Романа Кармена. Успешно прошли творческий конкурс, хорошо сдали экзамены, но... все-таки не хватило одного балла.

— А льготы! Ведь мы служили в армии!— явились мы в приемную комиссию.

Девица в кудряшках посмотрела на наши погоны скептически:

— У нас вуз творческий, и ваши льготы здесь не действуют.

В искусстве надо биться до конца!

Мы уехали в Ленинград и оба начали путь в кино с ассистентов оператора на кинохронике.

...Мой друг из поколения тех, у кого было военное детство. Миша рос без отца—боевой летчик, он погиб вскоре после войны. Жил с мамой и братом в коммуналке. Но какая это была коммуналка! Чужие люди были словно одна семья. Радость и горе разделялись всеми. Когда Миша бросил учебу в железнодорожном техникуме, соседи собрались на «совет» — куда определить подроска?

С легкой руки бывшего полярника В. И. Захарова стал он техником-геофи-

зиком Котуйской экспедиции. Довелось отмерить сотни километров по нехоженой тундре, взбираться на дикие горы Таймыра, а потом он надел солдатскую форму и служил в степях Казахстана. Я встретил его в 1960 году во ВГИКе—в кирзовых сапогах и погонах с лычками ефрейтора.

И вот четверть века позади. Ныне Михаил Сергеевич Литвяков—лауреат Государственных премий СССР и РСФСР, коммунист, член партийного бюро студии, секретарь правления Ленинградского отделения Союза кинематографистов СССР, создатель фильмов «Трудные ребята», «Девятая высота», «Крестьянский двор», «Поют самолеты», «Мы не сдаемся, мы идем...», «Виктор Астафьев» и других. В Москве, Лейпциге, Оберхаузене, других центрах международных кинофестивалей вручались фильмам Литвякова призы. И все же для меня его работы дороги не наградами, а теми героями, судьбы которых так ярко раскрыл режиссер на экране.

Документальный фильм становится произведением искусства, когда жизненный факт талантом художника превращается в образ. Настоящий документалист не просто фиксирует события, а художник с гражданской позицией и своим пониманием мира. Режиссер Литвяков всегда умеет выбрать из массы людей тех единственных героев, кто максимально концентрирует в себе проблему, являющуюся основой фильма. Он умеет найти ключ к сердцу и завоевать доверие тех, о ком рассказывает.

Что же это за ключ? Доброта и человечность!

Очень люблю одну из первых картин Литвякова, «До свиданья, мама!». О женщине, отказавшейся от собственноручного ребенка. С гражданским пафосом и в то же время с сердечностью ведется повествование. Тема государственной заботы о детях сплавлена здесь с проблемой личной ответственности матери за рожденного ею человека.

Когда в зале студии просматривали материал, я видел слезы на глазах

девушек-монтажниц и седовласых хроникеров, далеко не сентиментальных людей.

Или картина «Без срока давности». Это о предателях Родины, о карателях, участвовавших в уничтожении новгородских партизан в 1942 году. Страшный документ. Страшный не столько трагическими подробностями гибели многих героев от рук предателей, сколько той обыденностью, с которой совершались казни и отголоски которой все время проскальзывают в показаниях подсудимых.

И это было показано до того, как была написана повесть Василя Быкова «Сотников», до фильма Ларисы Шепитько «Восхождение»...

В картине перед судом предстали только пятеро карателей. Другим удалось скрыться. Режиссер принимает участие в розыске. Наверное, профессия документалиста тем интересна, что ты не только наблюдатель событий, но участник их. Отыскался след убийцы и мародера Польшагина. Режиссер с оператором летят в Канаду, снимают сюжет, где он в кадре в ювелирном магазинчике в Монреале. В фильме срывается с Польшагина маска радушного старичка, обнажается фашистская физиономия убийцы и выродка.

В 1973 году судьба свела на многие годы Михаила Литвякова с известным кинодраматургом, лауреатом Ленинской премии Борисом Добродеевым. Сценарист и режиссер исследовали проблему молодежного движения на Западе в картине «Это беспокойное студенчество». Позже они создают фильмы «Девятая высота», «Поют самолеты», «Мы не сдаемся, мы идем...» (вместе с Николаем Шишлиным), «Годы и судьбы».

Фильм «Мы не сдаемся, мы идем...» рассказывает о судьбе ребят, которых вырастили и воспитали в Ивановском интернациональном детском доме русские люди, те, кто в далекие 30-е годы и трудное военное время делился с ними последним куском хлеба. Это дети революционеров и антифашистов разных стран. Сколько удивительных судеб раскрывает нам экран! Незаурядна личность Фрица Штраубе. Немец, сын антифашиста, он стал советским офицером, воевал, а сегодня это видный ученый-историк ГДР. После премьеры фильма в Софии к Литвякову подошел со слезами на глазах Карл Фридман. В фильме он впервые увидел себя маленьким мальчиком, увидел арест и казнь своего отца. Поразительны кадры, рассказывающие, с каким спокойствием, мужеством и благородством встречают коммунисты свой последний час!

Судьбы, судьбы людские...

Михаил Литвяков давно мечтал снять картину о писателе Викторе Астафьеве, чьи произведения «Последний поклон», «Царь-рыба», «Пастух и пастушка», «Ода русскому огороду» и другие пленяют чистотой русского характера, глубиной и человечностью.

Пока шла работа над картиной, довелось провести немало дней с писателем, познакомиться с сельскими жителями, которые стали прообразами книжных героев. В фильме удалось не только ярко рассказать о личности писателя, а и передать красоту и таинство природы, которую Виктор Астафьев бесконечно преданно любит.

Так ведет режиссер Литвяков киноленту жизни и дел самых разных людей. Среди них выдающийся авиаконструктор Сергей Ильюшин и испытатель самолетов Владимир Коккинаки, дедушка русского планеризма Константин Арцеулов—внук Айвазовского, первый Герой Советского Союза среди иностранцев Захарий Захариев, инженеры, колхозники, те, с кем свела кинопублициста судьба и о ком он рассказал нам удивительно тепло и талантливо.

В. ГУРЬЯНОВ,
режиссер

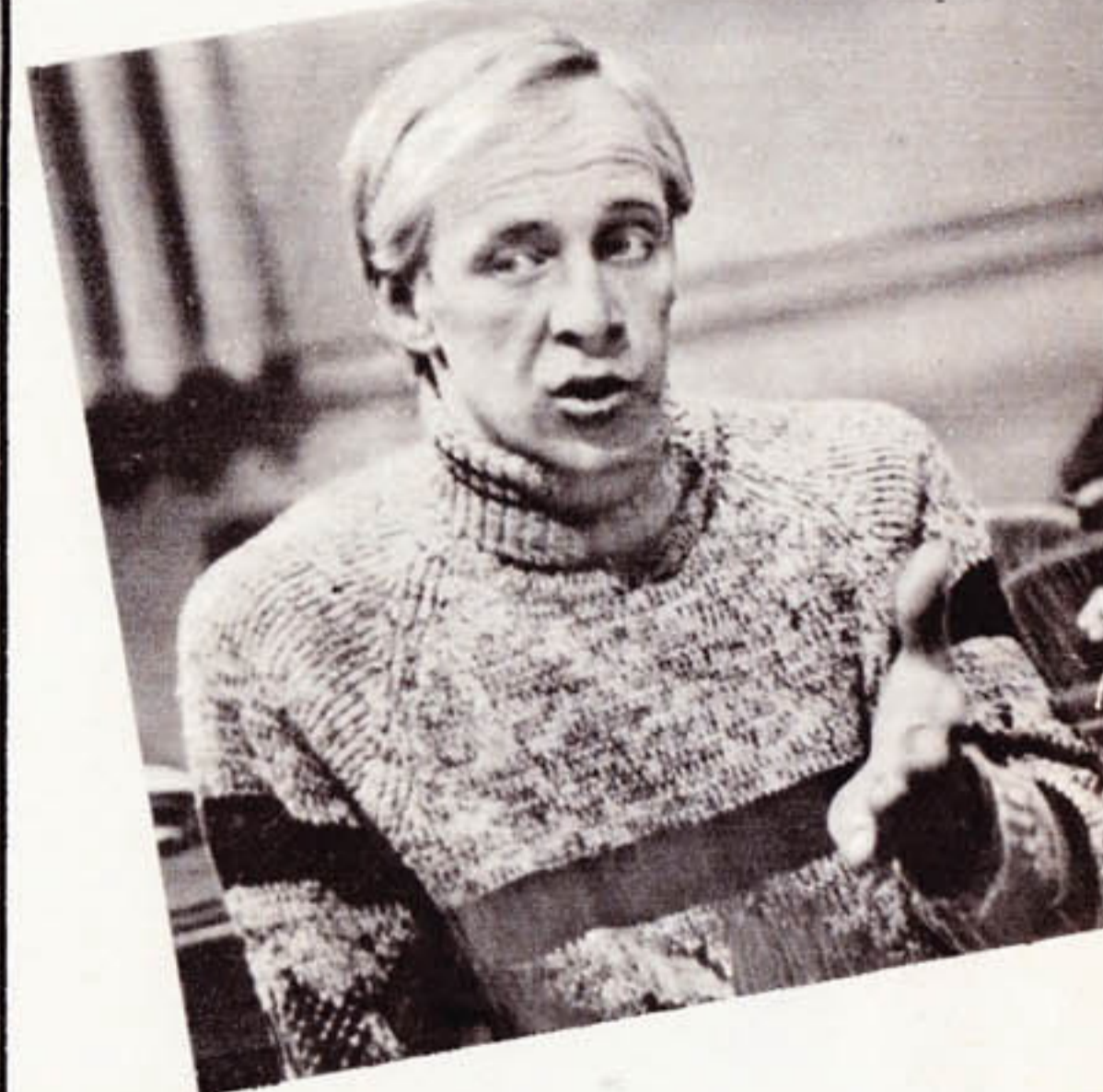
г. Ленинград

«Только то прекрасно, что серьезно» — эта чеховская мысль, высказанная устами врача Дорна в «Чайке», стала для меня критерием работы всякого художника. Поэтому, взявшись говорить о своем молодом коллеге по театру Александре Феклистова, хочу прежде всего отметить: то, что он делает в искусстве,—это серьезно.

Впервые выпускника Школы-студии МХАТа Феклистова я увидел в дипломном спектакле курса, руководимого О. Н. Ефремовым,—«Дни Турбиных» М. Булгакова. Он привлек к себе интерес уже тем, что играл капитана Мышлаевского в жесткой, «закрытой» манере, без деликатничанья со зрителем. Исполнитель удерживал наше внимание не дешевыми эффектами, не громкоговорением и не манерой красиво держаться (и то, и другое плохо, по моему глубокому убеждению, если становится самоцелью), а самой своей человеческой индивидуальностью, которая проявлялась уже в том, как был изучен и понят образ. Внутренний мир Мышлаевского, стоящего на перепутье в социальной битве, он обрисовал глубоко, рельефно, четко, с пониманием сути характера.

Потом «Дни Турбиных» были перенесены на малую сцену МХАТа: Феклистов вошел в труппу театра. В спектакле «Господа Головлевы», где я «прослеживаю» образ Порфирия Владимировича, Иудушки, он играет Петрушу, «моего» сына. Не скажу, что он сразу уловил образ, выписанный М. Е. Салтыковым-Щедриным. Но было видно, что молодой артист напряженно работает, думает, ищет. И вскоре стали очевидны результаты его поисков: характер этого потерянного человека, по общему мнению, лентя и недоумка, сумевшего раскусить лицемерие и ханжество отца, стал очень убедителен. Эта работа показала, что в театре появилась новая творческая личность, со своим внутренним миром, с определенным

Новая работа актера—
руководитель группы
добровольной народной дружины
Роман Иванов в фильме режиссера
В. Абдрашитова и сценариста
А. Миндадзе «Опасная игра»
(«Мосфильм»)



жизненным опытом. Именно индивидуальность Александра Феклистова, суть которой — постоянная неуспокоенность, неудовлетворенность достигнутым,—вела его от репетиции к репетиции к тому образу Петруши, который не только по душе нам, его партнерам, но убеждает зрителя. Это главное.

Приблизительно тогда же появились и первые экранные работы Феклистова. В трагическом, пронзительном фильме режиссера А. Симонова «Отряд» он играет сержанта Дорони-

в добрый путь!

АЛЕКСАНДР ФЕКЛИСТОВ



Хайд («Странная история доктора Джекила и мистера Хайда»)



Гордеев («Лучшая дорога нашей жизни»)



Доронин («Отряд»)

ных ролей — бригадира Гордеева, на первый взгляд неприметного, с отнюдь не героической внешностью, уставшего человека, который обнаруживает прекрасные душевные качества, бескомпромиссность.

Не стану преувеличивать и говорить о вспыхнувшем вдруг редком, необыкновенном таланте. Это было бы в высшей степени легкомысленно: талант выявляется упорным трудом, выявляется временем... Просто этот артист мне симпатичен, вызывает уважение, мне интересно следить за его творческим ростом. Убежден, что возможности Феклистова еще не выявлены до конца. И потому, когда режиссер А. Орлов, снимавший «Странную историю доктора Джекила и мистера Хайда» по Р.-Л. Стивенсону, стал искать исполнителя роли Хайда, я подсказал ему, что

у нас во МХАТе есть замечательный молодой актер, который, пожалуй, мог бы создать образ этого монстра, артистичного злодея, каким был задуман Хайд постановщиком. Феклистов должен был зримо показать скрытое в человеке зло, воплотить вторую ипостась добропорядочного Джекила, которого поручили сыграть мне.

Та легкость, с которой актер принял и воссоздал рисунок этой непростой роли, убедила, что наши намерения изначально были слишком просты. Образ Хайда строился в основном на внешней выразительности: на изломанной пластике, преувеличении, форсированной мимике, делавшей его лицо то гиперболически активным, сверхживым, то маской, неподвижным ликом манекена. Но вполне можно было бы сделать характер более объемным, многозначным — Феклистов это вытянул бы. Однако, по свидетельству зрителей, и такой Хайд производит впечатле-

ние. Добрый, милый, славный Александр Феклистов стал в этой роли мерзким, отталкивающим, вселяющим ужас существом, получеловеком-полуживотным.

Видимо, вкус к острохарактерным ролям пришел к нему еще в театральной студии при Московском Дворце пионеров имени А. Гайдара, где он начал заниматься школьником (играл, например, сразу несколько ролей в «Блохе» по Н. Лескову). Но там же им был сыгран шекспировский Ромео. Это все не проходит бесследно, как и то, что формировала в актере сама жизнь, — Александр работал плавильщиком на заводе, учился в педагогическом, далеко не с первого раза поступил в театральный: его внешность не укладывалась в шаблоны актерских амплуа, ему «деликатно» намекали, что на экран ему путь закрыт (помнится, и мне так говорили). Пророчества опровергаются жизнью...

Александр Феклистов еще так недавно пришел в искусство. Будем надеяться, не ставя преждевременных оценок, что растет новый художник, который нужен сегодня нашему искусству: со своей темой, своим взглядом на мир. Формируется профессионал. Не в том смысле, что он уже набрался каких-то штампов, а в том, что он истинно профессионально, с высоких позиций подходит к работе. В нем чувствуется одухотворенность. Вот что важно.

Иннокентий СМОКТУНОВСКИЙ,
Народный артист СССР

на, возглавившего группу почти безоружных бойцов, оказавшихся в первые дни войны отрезанными от своих. Чуть хмурый, пылливый взгляд, ранние морщины, надтреснутый, сухой голос, неулыбчивое лицо, но открывался за этим человек добрейший, благороднейший, честнейший.

В телеэкранизации романа Ю. Бондарева «Батальоны просят огня» у Александра Феклистова роль художника Илютина, одухотворенного, влюбленного парня, свято верящего в победу добрых начал. В «Лучшей дороге нашей жизни», рассказывающей о строителях БАМа, он очень интересно сыграл одну из централь-

...Академик Кордин прожил долгую жизнь в науке, приобрел мировую известность и авторитет. Но годы идут. И хотя былая слава и прошлые заслуги дают возможность жить спокойно, не стремясь вперед, как страшно и трудно вдруг, после многих лет плодотворной и серьезной работы, понять, что стал преградой на пути прогресса, что надо уступить дорогу молодым. Сложная, мучительная борьба происходит в душе главного героя картины «Время сыновей», которую ставит на «Мосфильме» народный артист СССР **Е. МАТВЕЕВ** (сценарий И. Герасимова и А. Горехова).

— Наш фильм об ответственности человека перед партией, своей совестью, — говорит режиссер. — Лишь тот имеет право руководить, кто может отдать все силы, знания, талант людям. Нельзя сегодня жить за счет давно достигнутого уважения. Трудно, больно



И. Шабалтас, О. Остроумова и режиссер Е. Матвеев на съемках фильма «Время сыновей»

понимать, что ты стал помехой движению вперед и должен уйти.

Мы поведем разговор и еще об одной серьезной проблеме — о связи науки и производства. И ученый, и заводчанин должны обладать широтой взглядов, видеть перспективу.

Роль академика Кордина исполняет Е. Матвеев.

В фильме снимаются актеры Г. Жженов, Ю. Яковлев, А. Михайлов, О. Остроумова, И. Шабалтас, Б. Плотников. На съемочной площадке работают и воспитанники мастерской Е. Матвеева во ВГИКе — Н. Вавилова, А. Гусев, Н. Тобелевич. Оператор Л. Калашников, художник С. Валюшок, композитор Е. Птичкин.

крупным планом

СВОЙ СТИЛЬ

Среди образов, созданных на экране Татьяной Васильевой, отчетливо различим вполне определенный, несмотря на некоторые вариации, женский тип. Составляют его этикие предприимчивые, весьма уверенные в себе, но несколько взбалмошные особы. Такова и экзальтированная, мнящая себя «роковой красавицей» Ираида («Добряки»), и эмансипированная «душечка» Элеонора («Вечерний лабиринт»), и экстравагантная Сусанна («Самая обязательная и привлекательная»), и напористая, шумная Офелия («Салон красоты»). Обратим внимание на сами имена — уже они неординарны и обещают что-то необычное, из ряда вон выходящее. Эта необычность находит проявление прежде всего в самой манере игры, в том, как трактует, как «подаст» своих героинь исполнительница.

Татьяна Васильева наделена даром вызывать в зрительном зале смех. Беззаботно веселый или несущий налет грусти. Заключающий в себе тонкую иронию или откровенную насмешку. Актриса умеет сделать смешной даже реплику, в которой, казалось бы, нет ничего особенного. Она извлекает мно-

жество эффектов из интонации, жеста, мимики, у нее своеобразная, всегда очень точно выверенная пластика, она превосходно владеет приемами эксцентрики, использует выразительные возможности гротеска, шаржа.

Казалось, амплуа острохарактерной актрисы определилось для Васильевой еще в студенческие времена, когда она училась в Школе-студии МХАТа. Ее однокурсник А. Левинский увлек группу студентов идеей возродить стилистику народных балаганов представлений, импровизационного «театра масок», используя приемы эстрады и цирка. Клоунада, буффонада, бурлеск — все это формировало тот эксцентрический стиль, который оказался так близок актрисе.

В телефильме «Здравствуйте, я ваша тетя!» она появляется в небольшой роли воспитанницы судьи Криггса, мисс Энни, за чопорностью которой

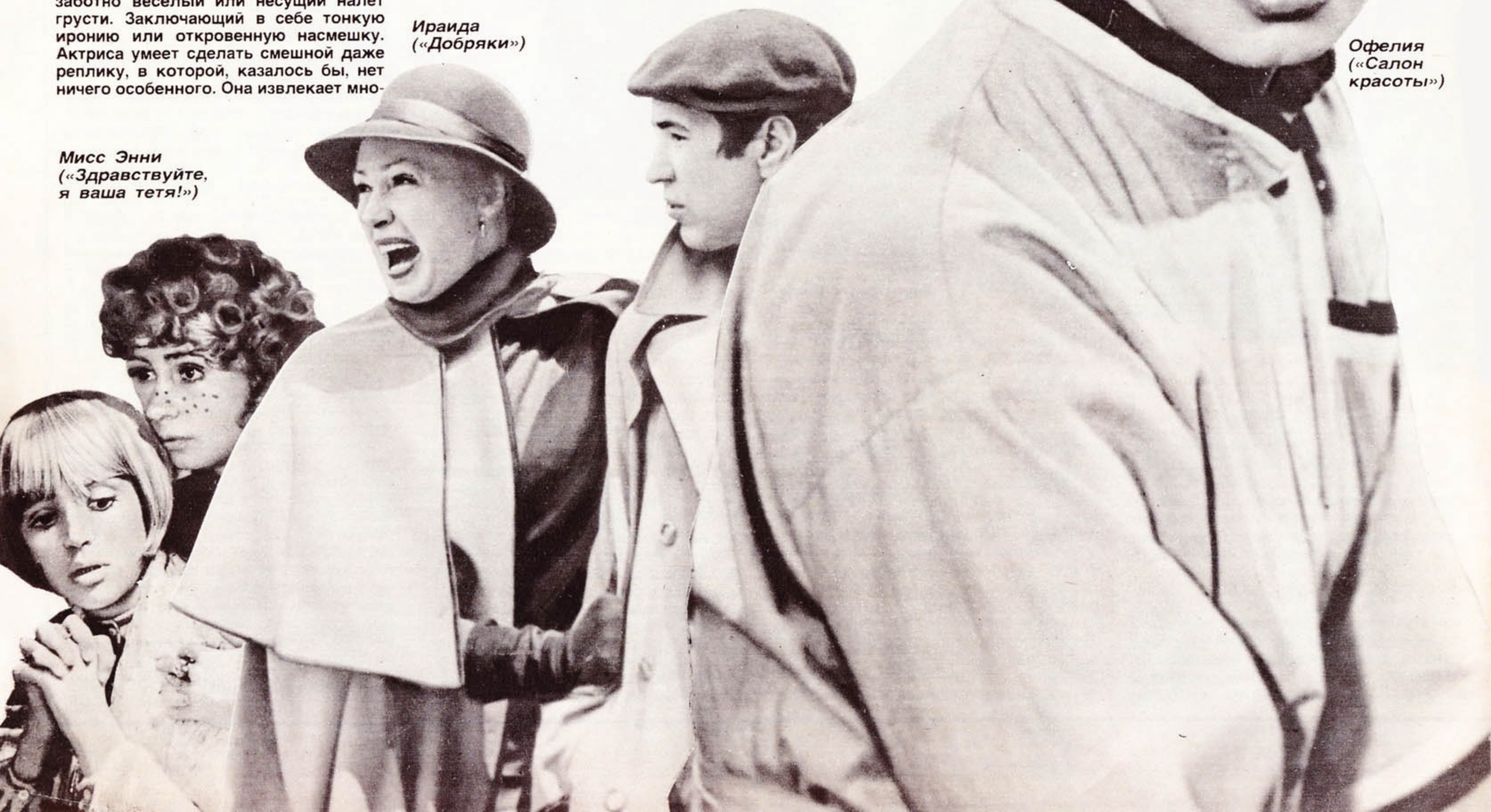


Дузнья ▲ в одноименном фильме

Ираида («Добряки»)

Офелия («Салон красоты»)

Мисс Энни («Здравствуйте, я ваша тетя!»)



□

Популярный композитор Алексей **РЫБНИКОВ** выступит на «Ленфильме» в качестве постановщика (совместно с Юрием Риверовым) музыкального фильма «Царь Максимилиан». На основе одноименной драмы в стихах А. Ремизова ими написано либретто этой ленты, задуманной в жанре народного лубка: со скоромным действием, эксцентрикой. К участию в фильме будут привлечены молодежные вокально-инструментальные ансамбли... Сдружество А. Рыбникова и молодого режиссера Ю. Риверова началось в работе над лентами «Минувшее проходит предо мною...» и «Друзья и встречи», созданными в творческом объединении «Экран» по воспоминаниям В. Гиляровского. В планах кинематографистов — фильм о композиторе П. И. Чайковском.

□

...Сентябрь 1941-го. В фашистском концлагере пленный советский офицер Леонид Жилин, узнав что среди его товарищей по неволе есть медицинские работники, предлагает гитлеровцам организовать госпиталь. Враги соглашаются, рассчитывая, что госпиталь будет поставлен для рейха рабочей силой, новых рабов... Кто же этот Жилин? Предатель, каким его считают многие в лагере, или патриот?

В основу ленты «**Я СДЕЛАЛ ВСЕ, ЧТО МОГ**» («Мосфильм», сценарий А. Смирнова, постановка Д. Салынского) лег рассказ лауреата Ленинской премии С. Смирнова «Госпиталь в Еремеевке», основанный на реальных фактах. Лазарет за колючей проволокой помог многим военнопленным залечить раны, набраться сил, чтобы вырваться на свободу, продолжить борьбу с захватчиками.



А. Филиппенко (слева) и режиссер Д. Салынский на съемках фильма «Я сделал все, что мог»

плохо скрыто вечное желание поозорничать. В музыкальной комедии «Дуэнья» с блеском исполняет возрастную роль, не побоявшись уродующего грима. А в телепостановке «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» предстает перед зрителями диковатой, не могущей связать двух слов деревенской барышней-невестой. В этих комедиях Т. Васильева запомнилась на телевизионном экране. А многим театрам памятли комедийные роли, которые она сыграла на сцене Театра сатиры — Дженни-Малина в «Трехгрошовой опере» Б. Брехта, Марья Антонова в гоголевском «Ревизоре», смешной и трогательный клоун Бук в детском представлении по сказке А. Линдгрена «Пеппи Длинныйчулок» и другие.

Но на театральной сцене Татьяна Васильева сумела реализовать не только комедийные грани своего дарования. Когда по окончании студии она была приглашена работать в Театр сатиры, ей представилась возможность проявить себя и в иных амплуа. В ее репертуаре были Комиссар из спектакля «У времени в плену», посвященного Вс. Вишневскому, Люська из булгаковского «Бега», Софья из «Горя от ума» А. Грибоедова. И оказалось, что актрисе подвластны и трагико-героические, и лирические краски. Она подтвердила это и позже — достаточно назвать хотя бы роль Елизаветы, королевы английской, сыгранную на сцене Театра имени Вл. Маяковского в спектакле «Да здравствует королева, виват!» по пьесе Р. Болта.

В 1971 году режиссер А. Столпер поручил Т. Васильевой в своем фильме «Четвертый» роль Бетси, жены главного героя, журналиста, которого играл В. Высоцкий. Изычно и непринужденно, пользуясь в основном пластически-

ми средствами, создает дебютантка не лишенный иронической окраски образ молодой «светской львицы». При лаконизме выразительных средств характер богатой наследницы, далекой от духовных проблем человека, ставшего ее мужем, получился психологически точным.

Сегодня мы можем говорить о Татьяне Васильевой как об актрисе широкого творческого диапазона. Между тем случилось так, что за последние годы кинематограф использовал ее прежде всего как актрису характерную, комедийную, владеющую приемами эксцентрики. Так и сложился тот как бы собирательный тип ее героинь, который обратил на себя внимание неожиданностью сочетания экстрагантности и узнаваемости.

В сущности, героини эти во многом отличаются друг от друга и по своему положению, и по характеру. Их роднит более всего то ощущение победительности, с каким они «складывают» свои и чужие судьбы, всякий раз терпя при этом поражение. Ираида из «Добряков» — манерная, изломанная девица на возраст, «папина дочка», привыкшая к исполнению любых своих капризов. Она почитает себя натурой утонченной, уставшей от роскоши, но все это жалкие уловки и ухищрения человека, пытающегося как-то заполнить пустоту существования. С наивным простодушием она влюбляется в ничтожного шута, выдающего себя за «супермена». За беззаботной веселостью, подчеркнутой общительностью, кокетливой небрежностью в манере вести себя с мужчинами скрывает истинное состояние души Элеонора в фильме «Вечерний лабиринт». «У меня сегодня день рождения, — скажет она вдруг новому знакомому. — А когда у тебя день

рождения и ты остаешься одна, тогда и приходится быть эмансипированной...» С бешеной энергией и страстным увлечением разрабатывает Сусанна («Самая обаятельная и привлекательная»), считая себя то ли психологом, то ли социологом, «научные методы» завоевания мужских сердец. Она развивает бурную деятельность по части сватовства или, как принято говорить сейчас, «службы знакомств». Но благополучие уже поселилось в ее собственной семье, которую она готова выдавать за образцовую. А в фильме «Салон красоты» сбегает муж и от парикмахерши Офелии, воображающей, что она-то «умеет жить», и привыкшей вертеть окружающими, как ей вздумается. Так или иначе обнаруживается, что демонстративная независимость, самоуверенность, «эмансипированность» этих героинь — всегда позиция вынужденная, прикрывающая душевную пустоту, нравственную вялость, неумение найти истинную цель в жизни. Оставаясь выше и умнее своих персонажей, воплощению которых она отдает столько темперамента и страсти, актриса смеется над этими незадачливыми «победительницами» вместе с нами, но как бы и жалеет их, находя у каждой неожиданные, порой трогательные черточки — добродушие, неприкаянность, незащищенность.

Фильмы, в которых снималась Татьяна Васильева, отнюдь не равнозначны по своим художественным достоинствам. Это уже предмет особого разговора. Но как бы то ни было, актрисе неизменно удается привлечь внимание на своих героинь, ее появление на экране всегда ярко, всегда осмысленно. Потому-то и вышло так, что разрозненные роли сложились в определенную линию со своей внутренней тематической перекличкой.

Э. ГАЛИМУРЗА

— Наш герой, — говорит режиссер, — мне очень близок и дорог. Этот смелый, талантливый, благородный человек не желает мириться с трагическими обстоятельствами, в которые попадает. В нем столько веры в грядущую победу, что у людей, павших духом, вновь возникает жажда жизни, желание бороться. В роли Жилина выступил Александр Филиппенко.

□

В фильме «Обездоленные» («Таллинфильм», автор сценария М. Траат, режиссер П. Симм), действие которого развивается в Эстонии начала прошлого века, в качестве исполнителя одной из главных ролей выступил известный режиссер Калье **КИЙСК**. Он сыграл портного Пакка, балагура и мечтателя.

□

«Нетай» — произведение классика узбекской литературы Гафура Гуляма — легло в основу фильма «Тайное путешествие эмира» («Узбекфильм»), поставленного по сценарию Б. Саакова дебютантом в игровом кино Ф. Давлетшиным. В ролях — Г. Абдурахманова, Р. Сагдуллаев, Г. Яцкина, М. Кимсанов, Ш. Иргашев и другие.



Р. Шаймухамедов в фильме «Тайное путешествие эмира»

На «Союзмультфильме» режиссер Роман **ДАВИДОВ**, известный работами, посвященными исторической тематике (не так давно им были созданы ленты о Куликовской битве и Евпатии Коловрате), работает над экранизацией одной из легенд адыгейского эпоса — «Сын камня и великан». В планах режиссера фильм о Ледовом побоище.

НЕЗАБЫВАЕМЫЙ ТЮЛЕНИН

60-летию со дня рождения лауреата Государственных премий СССР киноактера Сергея Сафоновича **ГУРЗО** был посвящен вечер, состоявшийся в Центральном Доме работников искусств в Москве.

В зале, где собрались друзья и близкие артиста, многочисленные почитатели его творчества, звучали воспоминания, показывались фрагменты фильма «Молодая гвардия», в котором актер создал яркий образ Сережки Тюленина. Во многом благодаря игре Гурзо этот его экранный герой стал для советских людей символом мужества, преданности Родине. В роль Тюленина Гурзо вложил весь жар своего неравнодушного сердца.

На вечере выступали Л. Шагалова, Л. Иванова, игравшие рядом с С. Гурзо в «Молодой гвардии». Они рассказывали о редком человеческом обаянии актера, его высоком профессионализме.

Сергей Сафонович снялся в целом ряде памятных для старшего поколения кинозрителей фильмов «Смелые люди», «Все начинается с дороги», «Застава в горах», «Рожденные бурей» и других. Потому и по сей день, когда на телеэкране идет лента, где снимался актер, люди откладывают домашние дела: «Смотрите, Гурзо!..»

Актерская династия Гурзо продолжается. В вечере участвовал Сергей Гурзо-младший, сын актера.

Т. БЕЗНОСОВА

Сусанна («Самая обаятельная и привлекательная»)



Бетси («Четвертый»)



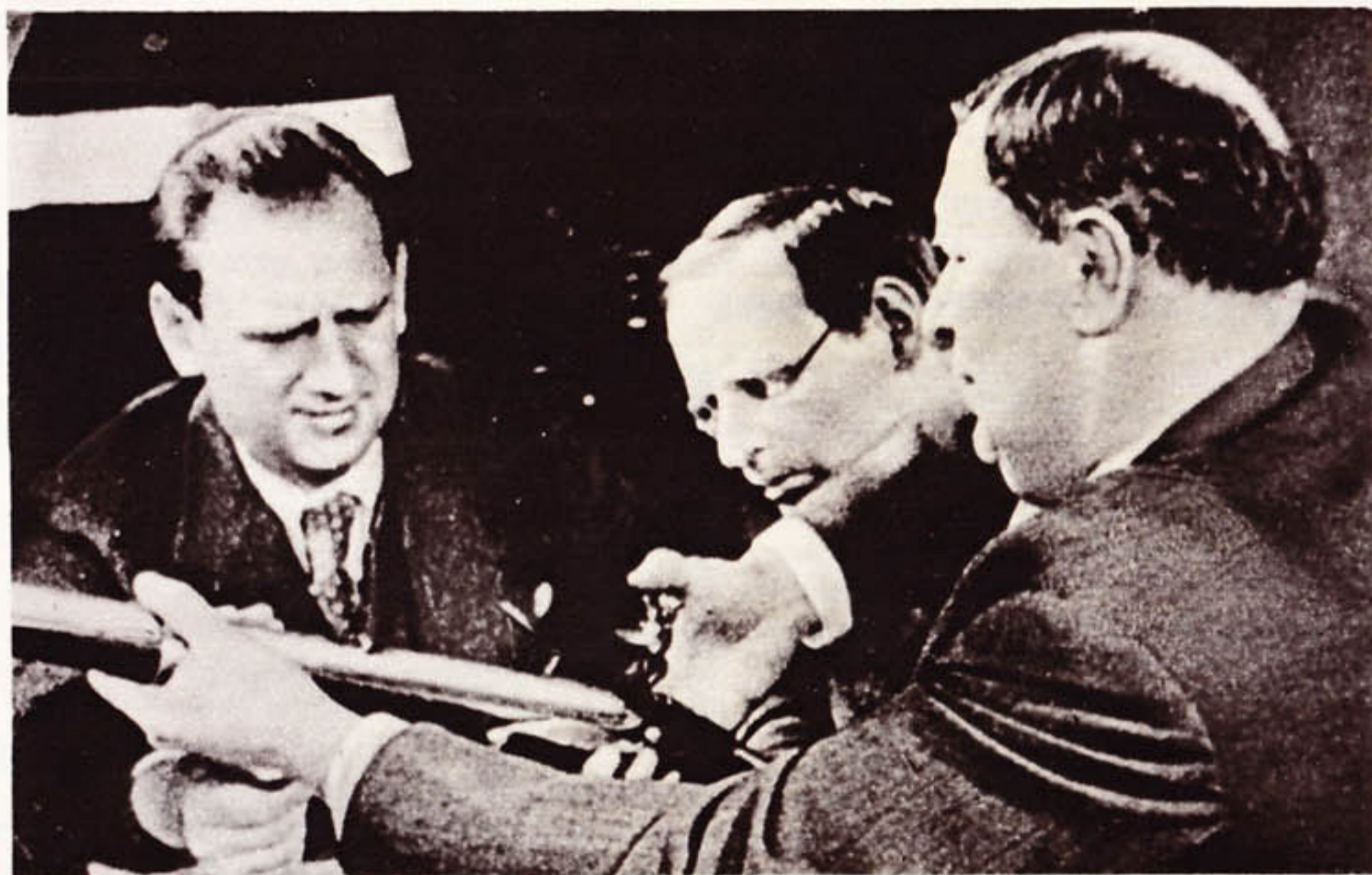
к 90-летию со дня рождения кинорежиссера В. М. Петрова

ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВИЧ



Народный артист СССР
В. М. Петров (1896—1966)

Режиссер В. Петров,
художник Н. Суворов
и писатель А. Толстой
во время работы
над фильмом
«Петр Первый» (1935)



▲ «Гроза».
А. Тарасова — Катерина

Из фондов Центрального государственного
архива кинофотодокументов СССР,
киностудии «Ленфильм» и «СЭ»



«Петр Первый».
В главной роли — Н. Симонов

В 1926 году к нам в группу, к Козинцеву и ко мне, на картину «Шинель» пришел даже не ассистент, а помощник режиссера. Фамилия у него была не то чтобы Вертов, да еще Дзига. Просто Петров. Из тех, которых почти столько же, сколько Ивановых. Учтявая это, один уже начавший режиссерскую карьеру на ленинградской кинофабрике Петров добавил себе вторую фамилию: «Бытов». Получилось Петров-Бытов, и было в этом что-то революционное. У дворян — Сумароковы-Эльстоны, а у нас — по-народному. По-пролетарски.

Владимир Михайлович Петров, за два года пришедший к режиссуре, остался просто Петровым.

Мы не знали тогда его возраста. Скорее всего, он был старше и Козинцева, и меня. Но вовсе не потому мы обращались к нему не иначе, как Владимир Михайлович. Другой наш помощник, Михаил Евгеньевич Гералтовский, был, кажется, еще старше Петрова, но он был всегда Мишей.

Вот уже кто решительно не соответствовал легенде о киношнике-ферте — это Петров. Так сказать, Лот среди нечестивцев Содомы и Гоморры.

Полностью статья публикуется в сборнике «В. М. Петров», подготовленном к печати издательством «Искусство».

Прежде всего — и это было попросту дико — он не только не кричал ни в ателье, ни в дискуссиях. Он рта не разжимал. То есть, конечно, слова какие-то произносил, ну, хотя бы: «Приготовились! Мотор!» Но по сравнению с прочими — немота. Уж такой тихий, спокойный голос, что оглушало.

И не то чтобы был «человек-рыба». Доводилось мне его видеть и слышать в состоянии иступления. Да и вообще человек был страстный — и в привязанностях, и в творчестве. Вспомним орущего в пылу боя Петра.

Но «киношник» он был никакой. Не снимался с рупором у рта. Не имел причуд (тогда это не называлось «хобби»). Пудовкин, например, неустанно доказывал, что акробат из него получился бы лучший, чем режиссер. Москвин сделал аттракцион из несловоохотливости. А Петров помалкивал просто. Впрочем, одно пристрастие у него было, только не помню, когда оно появилось: приволакивал на съемку большие коробки отменных сигарет.

Странные пасьянсы разложены в истории кино! Кто в дни «Стачки» вообразить мог «Ивана Грозного»? Подумать о том, что первый из «потемкинской пятерки» Григорий Александров поставит «Веселых ребят»?

Мудрые киноведы всему найдут объяснение. Ясно покажут, что так и намечен был путь Ивана

Пырьева — от «Партбилета» через «Свинарку» к Достоевскому.

Как-то незачем «объяснять» творчество Владимира Михайловича Петрова. И в «Адресе Ленина» и в «Грозе», и в «Петре» он все тот же.

Напрашивается простое толкование: Петров был режиссером. Прежде всего и больше всего режиссером. Как теперь принято писать, «режиссером-постановщиком». А режиссеры его поколения были «режиссерами-деклараторами». На фильмы без открытий, без манифестов, без переворачивания истории кино они не соглашались. А Петров просто ставил.

Просто ли?

Попробуем представить себе 1934 год, когда появилась «Гроза». Только что утвердился звук. Не так, чтобы сразу: вожаки кино бурно протестовали. Весьма дерзостные Козинцев и я слегка даже перепугались: заменили в «Одной» слово музыкой. Не шуточный был страх: идем назад, к театру. Последние часы кинематографа.

Трудно было вообразить фильм «театральнее» «Грозы». Пьеса — Островского. Ракурсов и короткого монтажа — ни-ни. Овраг и тот поставили в ателье. И актеры — поголовно из театра. В общем: скатываемся в пропасть.

Так и приняли фильм Петрова некоторые деятели кино. Натан Зархи на съезде писателей обличал «Грозу» и «Петербургскую ночь». Прав-

да, попутно он высказал убеждение в том, что для советского кино все позади. А в это время заканчивался «Чапаев».

Сегодня видно, что «Гроза» — безо всяких манифестов — была необходима. Конечно, был в ней и театр. Малость «произносили», пережимали. Город Калинов лишен был перспектив. Роца, улица, даже берег Волги смахивали на декорацию. И были даже некоторые мизерные и для театра «аттракционы» — например, цыганский хор.

Но в поединке с театром победил кинематографист Петров. Одно гулянье обывателей чего стоило! А монтаж отъезда Тихона!

А уход Кудряша с песней от Варвары! А Катерина над обрывом!

И вдруг прояснилось все. Понятно сделалось, что можно рухнуть в бездну. А можно и взлететь. И Чапаев взлетел!

С неослабевающей нежностью любим мы наших кинематографических на все сто актеров: Фогель и Кузьмина, Хохлова и Свашенко, Герасимов и Вачнадзе, Жеймо и Бужинская, Костричкин и Солнцева!

Но нашими стали, нас возвысили и себя подняли Тарханов, Бабочкин, Бучма, Боголюбов, Симонов, Чирков, Гарин, Черкасов, Жаров, Тарасова, Ужвий, Баталов, Марецкая, Жоржоллиани, Щукин и Штраух. Пришедшие из театра не на гастроль, а в родной дом.

Пришедшие после «Грозы» или рядом с нею.

Хорошая это была гроза для освежения воздуха!

И какая странная случайность: ведь и царя Петра поэт сравнил с божьей грозой!

«Петр Первый» снимался в те годы, когда мы с Козинцевым ставили две последние серии «Максима». Жили и работали рядом. До того рядом, что, сняв парик Меншикова, Михаил Иванович Жаров переходил в нашу бильярдную, расчесав пробор «à la» Дымба.

И первая, и вторая серия фильма о цареплотнике прошли с большим успехом. Нравилась всем и до сих пор нравятся.

И все-таки сегодня в истории кино объясняют успех «Петра» преимущественно как «военно-патриотического фильма», сделавшего много в воспитании бойцов Великой Отечественной.

Спорить тут невозможно, хотя полагаю, что в этом воспитании зрителей участвовали и «Ленин в 1918 году», и «Комсомольск», и «Волга-Волга». Каждый фильм по-своему...

Напомню, что Петров в начале своей работы сделал не только «Адрес Ленина». Он поставил «Фрица Бауэра», где были слабые, но все же следы немецкого киноэкспрессионизма. Он поставил и «Беглеца» — по Витфогелю, уже совсем близко подошел к порядку вывихнутому немецкому кино.

В «Петре Первом» он резко (конечно же, вместе с Алексеем Толстым) отказался от выпячивания уродств эпохи, от дыбы, тьмы, истерии. Он шел от Пушкина, прекрасно знавшего все черные стороны петровского времени — «лик его ужасен», — но сознательно поднимавшего другое — «он прекрасен».

Да, в этом было патриотическое значение фильма.

Он создавался в нелегкие дни, когда рядом с гигантскими победами партии и народа было темное, были искривления, были утраты. Но в мире, в Европе, где, казалось, все подавило безумие маньяка с усиками, Советская страна была единственным воплощением разума, света, вдохновения. Этого из истории не выкинешь. Это и победило.

И фильм Владимира Петрова учил этому. Смотря его, наслаждаясь сценами не отупляющих поражений (начало фильма) и ликующих побед, зритель подымал заздравный кубок за будущее.

Но дело было не только в идеях фильма. Полнокровный реализм двух фильмов внушал доверие. Больше: уверенность. Давал силу.

Очень легко найти недочеты в двухсерийном фильме «Петр Первый». Он не повернул, не повел вверх советское кино (стоит ли называть фильмы, которые вели?). Но он утвердил, прославил наше кино, как прославляло страну каждое отдельное сражение сорок третьего, сорок четвертого, сорок пятого годов, знаменовавшееся салютом.

Тут переход к фильму В. Петрова о великой битве.

Ну, ясно, почему ему доверили самый большой, как тогда именовали, «художественно-документальный» фильм.

Батальный режиссер.

Вынули из «Петра» баталии, возвели их в главное, забыв, что не баталиями, а людьми, страстью, юмором был богат фильм о Петре.

Забыли о главной толстовской (я о другом Толстом) традиции: войну делают люди. Народ.

Этого мало было в неудачном сценарии Н. Вирты, этого не исправил и Владимир Петров, вообще-то показавший себя опытным, серьезным постановщиком.

Но где и когда, какой режиссер, даже и наипервейший, был избавлен от энного количества слабых фильмов? Гриффит с «Сердцами мира» и «Скорбью сатаны»? Пудовкин с «Победой»? Калатозов с «Заговором обреченных»?

Петров молчал в дни успеха. Молчал в дни неудач. Наверняка нелегко это давалось. Самоуверенным легче. Они винят в неуспехе все другое, всех других. Вероятно, даже не считают неуспехом. Раздражаются.

Раздраженным я Петрова не видел. Может быть, чуть более молчаливым, если это было возможно.

Перед войной мы жили в одном доме, он — этажом ниже. Дружили. Владимир Михайлович уступил место «Володе».

Он собирался ставить фильм о рождении песни — «Интернационал». Мы вместе посмотрели «Новый Вавилон». Когда дали свет, мы минуту сидели молча, потом Петров сказал: «Версальцев я буду делать злее, чем вы, Леня. Когда вы ставили, не было нацизма».

Мне казалось тогда, что он рискует, делая фильм о Париже. Запад в наших картинах обычно показывался не с таким блеском, что старая Россия (или в «Великом гражданине» — Россия новая). А ведь риск и Петров не сочетались. Такой солидный, верняковский режиссер.

Сочетались.

Когда он пришел в детское кино, его, по существу, не было. Он сразу нашел адрес. Какой же рискованный адрес в «детском кино»? Адрес Ленина.

В тридцатых годах все шарахались от «экранизации». Владимир Петров не убоился их. Сделал их фильмами в высоком значении слова.

Не убоился и актеров МХАТа (что греха таить, когда-то जुпел для кинорежиссеров). Но рядом с Тарасовой и Тархановым поставил Царева от Мейерхольда, Жарова из Камерного, Массалитинову из Малого, Симонова и Черкасова из Александринки, Зарубину от Акимова. Нашел ансамбль.

Какое-то странное, нерусское слово «ансамбль». Но ведь и «коллектив» — не из церковнославянского.

Петров создал единство актерского стиля, и в этом тоже был риск. В снятом несколько раньше «Иудушке Головлеве» опытный постановщик А. В. Ивановский не нашел единой стилистики для утрированного Гардина и откровенно синелузного Тарханова.

В этом была традиция студии «Ленфильм» (конечно, не только одной студии). Рисковали Эрмлер с Юткевичем, ставя «Встречный». Рисковал Юткевич, еще до «Ленина в Октябре» готовя «Человека с ружьем». Рисковали Васильевы, вновь воскрешая, казалось бы, уже обыгранную гражданскую войну (настолько обыгранную, что кто-то потребовал лишить фильм звука: осточертела пальба). Рисковали Зархи и Хейфиц, поручая роль старика ученого 30-летнему Николаю Черкасову. Позволю себе добавить, что вся история с «Максимом» была замешана на риске: и тема, и песни, и Чирков.

Когда художественный совет студии посмотрел только что законченный фильм Сергея Герасимова «Семеро смелых», все, аплодируя, обступили смущенного режиссера, допытывались восхищенно: «Как вы рискнули, Сережа, всю картину провести на «говорке»?», — и кто-то задумчиво сказал: «У него было два пути — поза смелых или смелость без позы, он выбрал второе».

Смелость без позы — не найдешь лучшей характеристики для Владимира Михайловича Петрова.

Казалось бы, что трудного! Написана классиком прекрасная пьеса, бери и ставь. Так вот, мы видели — и совсем недавно — десятки пьес, и Островского, и Чехова, и Горького, и Погодина — на экране, и где они?.. Проплыли бесплотными тенями. А «Гроза» Владимира Петрова осталась в истории и смотрится и сейчас, еще как смотрится.

И экранизация романа... Отличный роман, сам за себя постоит... Так ведь не хуже постоит за себя и другие романы, превосходные романы, сопровождающие нас в жизни, как солнечный свет... Появились и они на экране, и не в двух только сериях, — и нет их. Исчезли из памяти.

«Петр Первый» будет жить.

И навсегда живым для нас останется режиссер Петров.

Владимир Михайлович.

Л. ТРАУБЕРТ

КИНОМОЗАИКА

Популярная актриса **Екатерина ВАСИЛЬЕВА** приглашена на роль... Шерлока Холмса. Вернее, ее героиню зовут Шерли Холмс — по сути, это «женский вариант» образа знаменитого сыщика, жившего на Бейкер-стрит, 221-б... В основе ироничной комедии «Сыщик», создаваемой в телевизионном объединении «Экран» режиссером Алексеем Симоновым по сценарию Григория Горина и Аркадия Хайта. — «турнир детективов», объявленный лондонской мэрией. Побеждает в турнире, как вы уже догадались, женщина. Появится у героини и помощница — миссис Уотсон. А дальше начнется самое интересное... В картине зрители встретят В. Гафта, М. Данилова, В. Невинного, О. Волкову. В одной из ролей — известная певица Елена Камбурова.

Миссис Эктон
(В. Талызина),
миссис Холмс
(Е. Васильева)



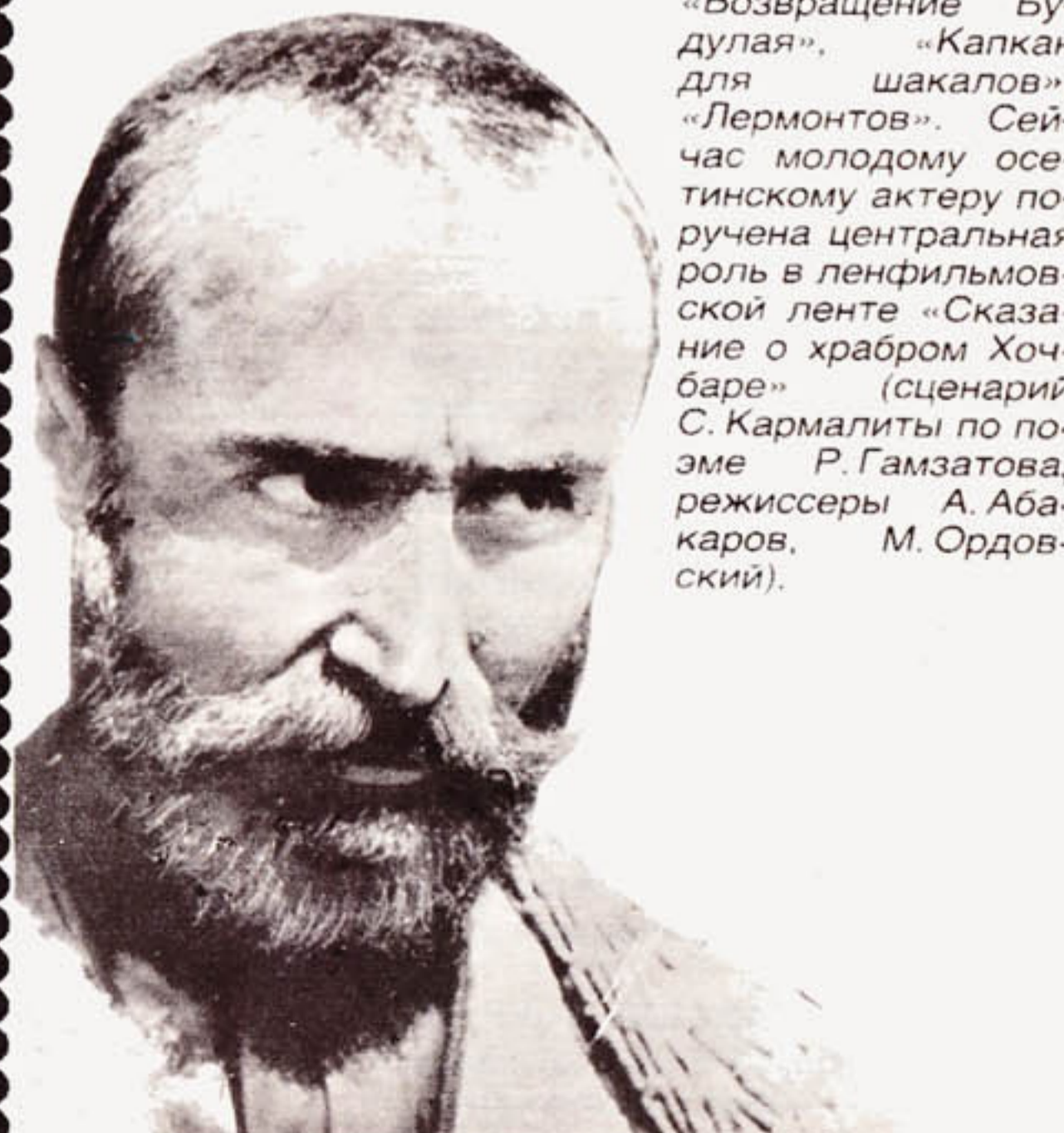
Фото А. Агеева

Идут съемки картины «Первоцвет» (Киевская киностудия имени А. П. Довженко), в основе которой рассказ Л. Елисейевой «Далекое». Сценарий написан В. Врублевской. Режиссер **Виктор ЖИЛКО**, бывший до этого известным в качестве художника-постановщика таких, например, лент, как «Ярослав Мудрый», «Дознание пилота Пиркса», «Как молоды мы были». Недавно он закончил Высшие режиссерские курсы, и уже его дипломная работа «Голос памяти», снятая по рассказу Р. Брэдли «Будет ласковый дождь», заставила заговорить об интересном, своеобразном режиссерском почерке дебютанта, о его тяготении к эксперименту, к эмоциональной форме подачи материала.

«Суть фильма — это воспоминание героини о своем трудном детстве в конце 20-х, — говорит В. Жилко. — С помощью старой кинохроники, предельной достоверности изображения, определенных поэтических приемов мы пытаемся всмотреться в процесс мужания поколения, которое потом приняло на свои плечи войну и выстояло...» В главной женской роли дебютирует Наталья Шостак. Также снимаются А. Болтнев, С. Станюта, А. Пороховщиков, Ю. Стенга, Саша Руденко, Катя Рябошлык. Оператор Б. Вержбицкий.

Выпускник ВГИКа **Константин БУТАЕВ** интересно заявил о себе в приключенческом фильме «Заложник» («Таджикфильм»), где предстал в облике сразу двух персонажей — главаря басмаческих банд и бедного пастуха.

К. Бутаев в фильме «Сказание о храбром Хочбаре»



Затем последовали небольшие роли в картинах «Прощай, зелень лета...», «Возвращение Буддулая», «Капкан для шакалов», «Лермонтов». Сейчас молодому осетинскому актеру поручена центральная роль в ленфильмовской ленте «Сказание о храбром Хочбаре» (сценарий С. Кармалиты по поэме Р. Гамзатова, режиссеры А. Абакаров, М. Ордовский).

У НАС В ГОСТЯХ — ЖУРНАЛ

ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!
Я очень рад возможности представить вам братский журнал ГДР — «Фильмшпигель». Наш иллюстрированный журнал выходит раз в две недели. Он знакомит многочисленных любителей кино нашей страны с передовым киноискусством во всем мире. С момента основания журнала, вот уже на протяжении более 30 лет, видное место на его страницах занимают рассказы о фильмах, созданных в Советском Союзе. Это объясняется как интересом к советскому киноискусству, так и традиционной и крепнущей изо дня в день дружбой между нашими народами. Естественно, мы рассказываем о фильмах, режиссерах, актерах из всех братских социалистических стран, из развивающихся стран Африки, Латинской Америки и Азии, а также о фильмах



и киноактерах капиталистического мира. Большое внимание уделяем проведению дискуссий, отзывам, присланным нашими читателями. Сорок лет назад, в 1946 году, при поддержке советских друзей возникла киностудия ДЕФА, которая была призвана объединить прогрессивно настроенных деятелей кино и возродить в стране киноискусство. В наши дни в ее стенах производится 16—17 художественных и около 60 документальных лент в год. Здесь же за время существования студии дублировано более тысячи фильмов из Советского Союза. В отчетном докладе ЦК СЕПГ XI съезду партии товарищ Э. Хонеккер призвал кинематографистов создавать произведения искусства, которые отразят величие, драматизм и красоту общественного созидания. Надеюсь, читатели «Советского экрана» заинтересуют материалы о кинематографе Германской Демократической Республики, которые сегодня предлагаются вашему вниманию.

Хельмут ЛАНГЕ.
Главный редактор журнала «Фильмшпигель»

За сорок лет существования студии ДЕФА едва ли найдется год, в течение которого не был бы выпущен фильм на антифашистскую тему. Эта никогда не стареющая проблематика занимает уже третье поколение кинематографистов ГДР. Новым импульсом для активизации усилий в этом направлении стало 40-летие Победы над гитлеровским фашизмом.

ЭТО НЕ ДОЛЖНО ПОВТОРИТЬСЯ

Уже в 1946 году вышел первый антифашистский фильм «Убийцы среди нас» (в нашем прокате «Они не скроются») режиссера В. Штаудте. А годом спустя состоялась премьера ленты Курта Метцига «Брак в тени» — о подлинной судьбе актерской семьи. Эта история любви и верности полна трагизма. Фильм обличает бесчеловечную, расистскую политику заправил фашистского рейха. Другой фильм Метцига «Пестроклечатые» посвящен судьбам простых людей, обнажает социальные корни фашизма. В 1950 году Метциг по сценарию Ф. Вольфа и Ф. Гехта, написанному по материалам Нюрнбергского процесса, поставил «Совет богов». Во всем своем зловещем обличье предстала деятельность руководителей концерна «ИГ Фарбениндустри», немало способствовавших приходу Гитлера к власти. Механизм обработки массового сознания фашистской пропагандой проанализировал В. Штаудте в картине «Ротация». Вернувшийся из эмиграции Златан Дудов своей работой «Хлеб наш насущный» создал один из наиболее значительных художественных фильмов первых послевоенных лет. «Дело Блюма» Эриха Энгеля разоблачает шовинистический характер юриди-



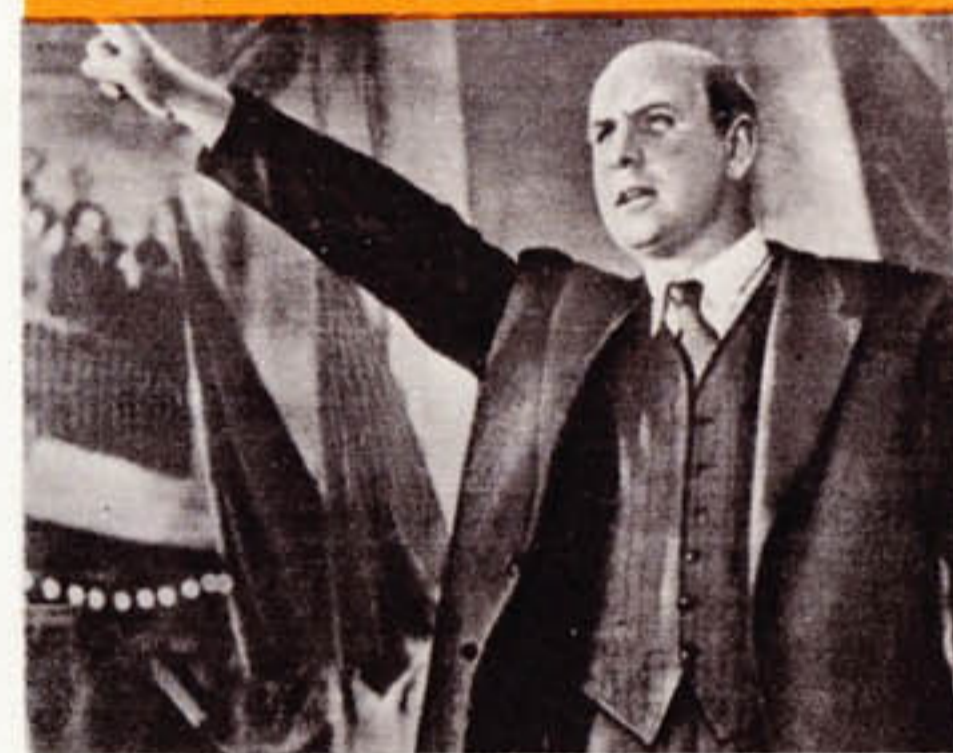
«Убийцы среди нас»

ческой машины нацистского государства.

Вершиной историко-революционного жанра стала дилогия Курта Метцига «Эрнст Тельман — сын своего класса» и «Эрнст Тельман — вождь своего класса». Авторам сценария В. Бределю и М. Чесно-Хеллю помогло их личное знакомство с вождем немецкого пролетариата; выдающимся борцом против коричневой чумы.

В середине 50-х на авансцену выходят режиссеры нового поколения, выпускники московского и пражского киноинститутов, пришедшие на киностудию ДЕФА. Это К. Вольф, Х. Каров, Г. Райш, Р. Кирстен, Ф. Байер. Все они сочли своим гражданским долгом создавать фильмы антифашистской направленности. Вот, скажем, Франк Байер. «Пять патронных гильз» — рассказ об участии антифашистов разных стран в нацио-

«Эрнст Тельман — вождь своего класса»



нально-революционной войне в Испании 1936—1939 годов. По роману Б. Апица снят фильм «Голый среди волков», в котором воссоздана страшная атмосфера концлагеря Бухенвальд и предстают драматические судьбы участников Сопротивления. Известный актер Эрвин Гешоннек выступил в главной роли еще одного фильма Байера, «Якоб — лжец», снятого в 1974 году. В начале 80-х режиссер экранизировал роман Г. Канта «Остановка в пути».

Выдающимся мастером антифашистского кино был Конрад Вольф



«Мне было девятнадцать»

(1925—1982). Его ранние работы «Исцеление» (1956) (в советском прокате «Любовь и долг») и «Лисси» (1957), получивший международное признание фильм «Звезды» (1959) творчески развивают традиции Метцига и Дудова, Штаудте и Энгеля. К. Вольф в 1934 году эмигрировал со своим отцом, антифашистом и писателем Фридрихом Вольфом, в Советский Союз. Девятнадцатилетним лейтенантом победоносной Советской Армии вернулся в Германию — об этом периоде рассказал во многом автобиографический фильм «Мне было девятнадцать» (1968). Его посмотрело более 3,5 миллиона зрителей ГДР — для нас это большая цифра. В 1977 году состоялась премьера фильма Вольфа «Мама, я жив» — о немцах, которые в плену постарались вычеркнуть из своей жизни прошлое и решили бороться против фашизма.

Молодежная тема в кино ГДР

Согласно социологическим исследованиям, более 72 процентов зрителей в ГДР составляют люди моложе 25 лет. Очевидно, тенденция омоложения посетителей кинотеатров усиливается. И немудрено. Те, у кого есть дети, и пожилые люди предпочитают смотреть фильмы прежде всего по телевидению, которое ежегодно по двум программам демонстрирует около 700 художественных лент.

И, разумеется, студия ДЕФА намерена шире и полнее удовлетворять запросы именно юной аудитории. Так, в прошлом году на экраны республики вышло сразу пять фильмов (это примерно треть национальной кинопродукции) для молодежи. Наибольший успех сопутствовал работе режиссера Гюнтера Шольца «С сегодняшнего дня — взрослый». Затронутые в ней проблемы волнуют и подростков, и их родителей. Мать-одиночка, которую играет известная актриса Ютта Ваховьяк, тяжело переживает слова, высказанные сыном в день его восемнадцатилетия: ухожу, хочу без

КОГДА ТЕБЕ



«С сегодняшнего дня — взрослый»



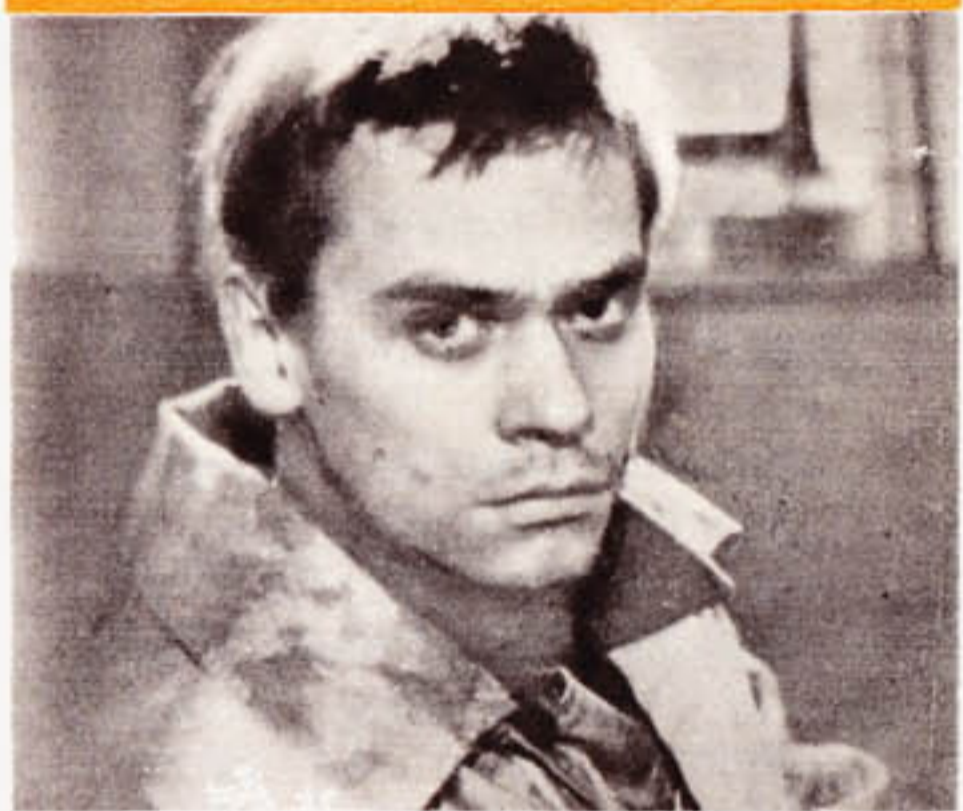
«Дом с тяжелыми воротами»

Советским зрителям знакома недавняя работа режиссеров Г. Рюккера и Г. Райша «Невеста» («Дом с тяжелыми воротами»), в основу которой положен роман Евы Липпольд. Столкновение с жестокостью и варварством высветило в душе главной героини ленты — узницы фашистских тюрем — неизбывное мужество, поразительную стойкость, которую не сломить палачам и их прихвостням.

Эта лента, а также картина Р. Кирстена «Когда другие молчали», убедительно свидетельствуют о жизненности антифашистского кино, о стремлении мастеров экрана ГДР служить своими работами борьбе против войны и реакции.

Петер КУРЦ

«Остановка в пути»



КЛАРА ЦЕТКИН — ДОЧЬ СВОЕГО КЛАССА

Крупным событием в кинематографии ГДР стал выход на экраны фильма «Когда другие молчали». Он поставлен режиссером Ральфом Кирстенем по сценарию советского драматурга Михаила Шатрова. Главной удачей картины, по всеобщему признанию, стало исполнение актрисой Гудрун Окрас центральной роли Клары Цеткин, пламенной революционерки, видного деятеля немецкого и международного рабочего движения. Взятые десять дней из ее жизни, когда она по зову сердца и партии едет, уже больная, из Советского Союза, где находится на лечении, в Берлин, на открытие вновь избранного рейхстага, едет, зная, что фашисты набрали силу и опасность для нее велика. Гудрун Окрас, театральной актрисе из Дрездена, впервые поручили такую ответственную кинороль. Ей удалось показать и политическую твердость, несгибаемость духа этой далеко не молодой женщины, и ее глубокую человечность, душевную теплоту, которой она щедро делилась с окружающими. Бесспорно, кульминацией фильма «Когда другие молчали» стала финальная сцена — речь Клары Цеткин в рейхстаге — волнующее обращение к трудящимся, ко всему человечеству. На съемках



Гудрун Окрас в фильме «Когда другие молчали»

Окрас так переживала, нервничала, что вдруг забыла текст.

— Когда заканчивалась война, — рассказывала она, — мне было пятнадцать лет. Я уже тогда задумывалась о происходящем, о фашизме, о судьбах Германии. И я сегодня воспри-

нимаю нашу картину о неистовой Klare не только как историческую реконструкцию, но и как актуальное предупреждение против угрозы новой войны, как горячий призыв к миру.

Карл-Хайнц ШНАЙДЕР

ВОСЕМНАДЦАТЬ

подсказки и помощи строить собственную жизнь. Мать в отчаянии. Как быть? Ведь она растила сына, опекала его, баловала. И ей трудно осознать, что человек созрел для самостоятельности,

что он хочет сам управлять своей жизнью. Нешуточный конфликт заставляет еще раз задуматься о путях поиска взаимопонимания между поколениями.

Немалый резонанс получила лирическая комедия «Эте и Али» режиссера-дебютанта Петера Кахане. В центре сюжета — двое друзей. Эте (Йорг Шюттауф) — тихий, нерешительный, остро переживающий измену молодой жены Мариты (Даниэла Хоффман): за время его армейской службы она от скуки завела роман на стороне. Его друг, добродушный здоровяк Али (Томас Путезен), пытается помочь Эте, чем ужасно запутывает ситуацию... Петер Кахане доказал фильмом, что настоящему талантлив.

Не во всем удалась другая комедия — «Человек, кормящий акул» Эрвина Штранки. Ее главный герой — 18-летний водитель Штефан (Андреас Херман), которому осталось всего десять дней до призыва в армию. Но эти считанные дни он намерен провести

более осмысленно и интенсивно, чем все предыдущие годы.

Картина «Молодые люди в городе» режиссера Карла-Хайнца Лутца снята по роману пролетарского писателя Рудольфа Брауна. Берлин, конец 20-х годов. Молодые люди — это прежде всего девушка Зузи (польская актриса Мария Пробош) и безработный таксист Эмануэль (Мирко Ханингер). Трагичны судьбы героев, будущее которых не сулит им ничего, кроме нищеты и унижений. В фильме передано ощущение надвигающегося кошмара нацизма.

Нас не могут пока удовлетворить результаты киноосвоения молодежной тематики. Не всегда налицо точное попадание в тему, есть издержки и по части художественного воплощения. И все-таки основание для оптимизма дает то пристальное, заинтересованное внимание, которое уделяют кинематографу для молодежи все большее число мастеров экрана ГДР.

Вернер ФИШЕР



«Хотелось бы встретиться на страницах «СЭ» с молодой норвежской актрисой Петронеллой Баркер, сыгравшей роль Сигню в совместном советско-норвежском фильме «И на камнях растут деревья» — так пишет в редакцию С. Ким из города Углегорска. Ответить на это письмо мы попросили режиссера-постановщика, народного артиста СССР Станислава РОСТОЦКОГО. Он рассказал:

ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ

Прежде всего хотелось бы поблагодарить зрителей, которые заметили дебют юной Петронеллы Баркер. Эта оценка для нас, создателей картины, важна, потому что относится к большой и очень трудной работе.

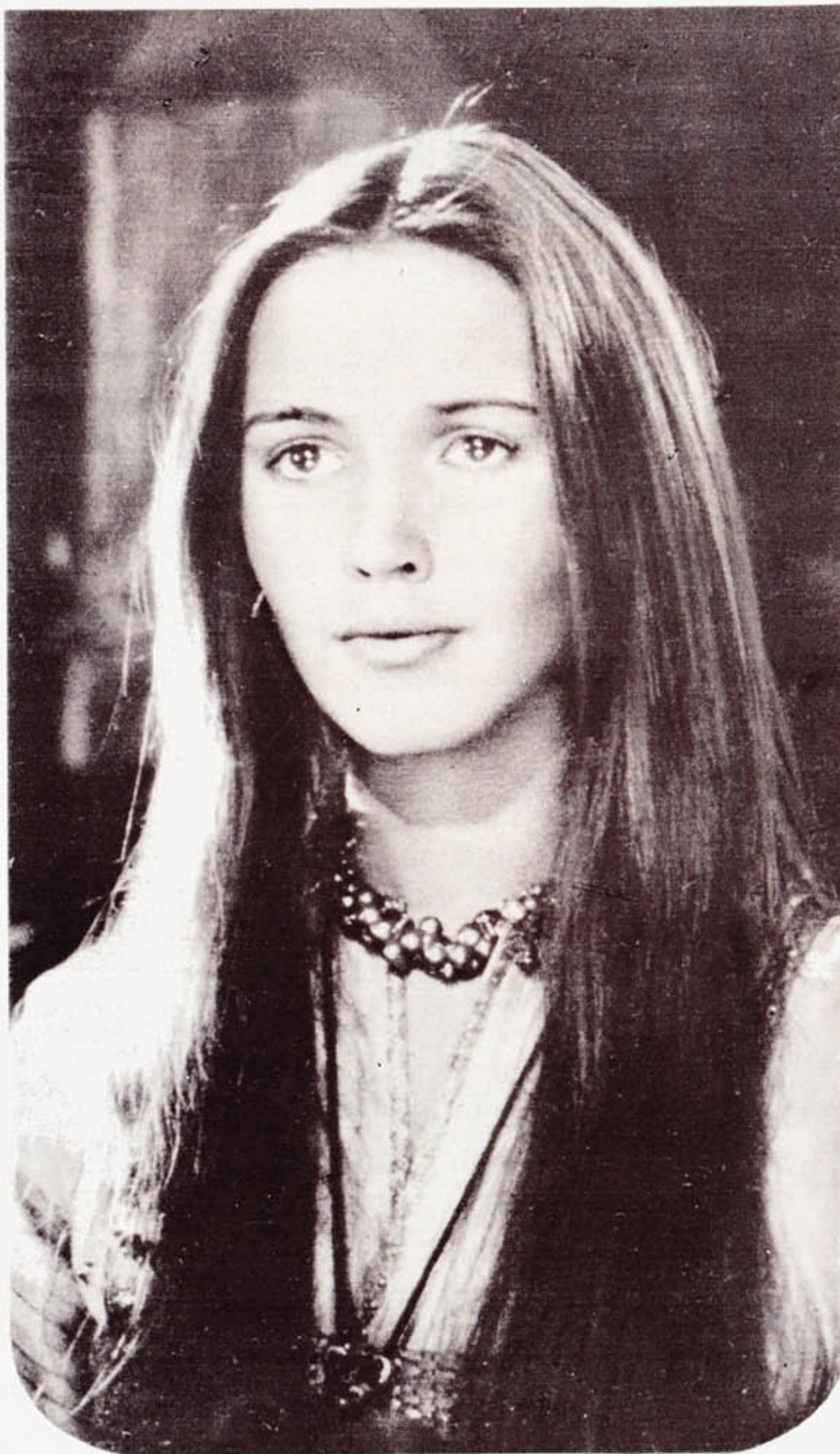
Нам пришлось искать ее долго. Дочь короля викингов Сигню должна была играть только норвежская актриса. Даже не актриса, а девочка 15—16 лет. Вероятно, в Советском Союзе искать было бы легче. Но в Норвегии мало детских актерских кружков, подростки не увлечены театральным творчеством так активно, как в наших школах. И потому непросто открыть исполнительницу, способную достоверно, всерьез пережить на экране трагическую любовь, чувство, которое вело Сигню к убийству, к смерти. Многие события фильма определялись именно страстным, темпераментным характером этой героини. Характером необузданным, диким. Она человек непредсказуемого поведения, склонная к резким сменам настроения, каждому новому ощущению или состоянию отдается со всей страстью.

И вот появилась Петронелла Баркер, сразу обратившая внимание непосредственностью, духовной чистотой. Она смотрела на нас открытыми, удивительно выразительными глазами. Петронелла не смущалась, а, напротив, живо интересовалась всем происходящим. Ее красота не была безупречной, по-голливудски правильной, зато мы почувствовали в Петронелле богатый внутренний мир, незаурядность, творческую одаренность. И, главное, ее характер оказался близок Сигню. Та же подверженность минутному настроению. Та же решительность. Сила, даже суровость. И независимость.

Петронелла рано стала самостоятельной. Еще учась в колледже, она не захотела жить с разведенными родителями. Петронелла живет отдельно, любит уединение, человек она замкнутый, малообщительный, хотя, замечу, сразу легко подружилась со всей съемочной группой. Она много читает, чем, кстати, отличается от многих норвежских сверстниц. Даже на съемочной площадке она никогда не расставалась с книгой своего любимого писателя Оскара Уайльда.

Закончив колледж, Петронелла оказалась как бы на перепутье. К нам она пришла, по ее словам, чтобы определиться в дальнейшей жизни. Уже на пробах мы почувствовали, что работать с ней придется много: она еще совсем ничего не умела. Роль Сигню трудна и для профессионального, опытного актера. Но самолюбие Петронеллы не позволяло ей мириться с собственным неумением, она вдумчиво, подробно вникала в каждую подробность, пыталась передать все нюансы переживаний героини. Жадно впитывала опыт и знания, на глазах росла как актриса. Вскоре она уже могла точно выражать эмоции, и мы начали использовать крупный план, чтобы запечатлеть мысль и чувство в ее глазах. Мне вспоминается эпизод на пиру — самая большая удача Петронеллы. Сигню, разрумяненная от огня в очаге, от факелов, браги, от волнения, обращалась к Сигурду, протягивала ему кубок и вдруг — к счастью, нам удалось это снять — внезапно побледнела, когда увидела, как тот подносит отравленное питье к губам...

В серьезном отношении Петронеллы к съемкам чувствовалось, что для нее все происходившее больше чем простое развлечение. Она не боялась трудностей, никог-



«И на камнях растут деревья». Сигню (Петронелла Баркер)

да не жаловалась. Мы не знали тогда, что юная исполнительница готовилась к поступлению в театральную школу. И ей удалось пройти конкурс в 30 человек на место и попасть в счастливую восьмерку избранных со всей Норвегии.

Время съемок советско-норвежской картины, говорила Петронелла, в ее жизни явилось огромным событием. Сильнейшим впечатлением стала поездка в нашу страну, где все ошеломляло новизной. После радостной, приветливой, многолюдной Москвы она очутилась в Медвежьегорске, в местах суровых, первозданных. Здесь участвовала в первомайской демонстрации, вместе с нами отмечала День Победы. А как тронута была девочка, когда вся группа неожиданно для нее поздравила с днем рождения, подарив ей пирог с шестнадцатью зажженными свечами.

Решение Петронеллы стать актрисой не удивило меня. Более того, обрадовало, несмотря на то, что в Норвегии этот путь весьма рискован — здесь мало театров, киностудий.

Сейчас Петронелла Баркер репетирует Нину Заречную в учебном спектакле. Увлечена русским искусством. Оно стало для нее близким и дорогим. Пусть ее актерская судьба сложится счастливо!

Записала М. МИЛИЦИНА



Анна Твеленева, актриса Театра-студии киноактера при киностудии «Ленфильм». Снималась в фильмах «Надежда» (Зина), «Еще не вечер» (Люба), «Идеальный муж» (леди Чилтерн), «Товарищ Иннокентий» (Анна), «Казачья застава» (Анна), «Научись танцевать» (Клавдия Ивановна).

Леонид Белозорович, актер Студии имени М. Горького. Снимался в фильмах «Солнце, снова солнце» (эпизод), «Голубые молнии» (Кузнецов), «Пробивной человек» (Алексей), «Казнить не представляется возможным» (Квашнин), «Ответный ход» (Буткеев), «Приказ: перейти границу» (эпизод), «Вера, Надежда, Любовь» (Логонов), «Битва за Москву» (эпизод).

Ирена Куксенайте, выпускница ГИТИСа имени А. В. Луначарского. Еще студенткой дебютировала в телефильме «Документ «Р»» (Пат). На Литовской студии снялась в ленте «Все против одного» (Дон Менинг).

Виктор Войническу-Соцки, актер Кишиневского драматического театра имени А. С. Пушкина. Снимался в фильмах «Красные поляны» (Андрей), «Зарубки на память» (Никонеску), «Если хочешь быть счастливым» (Мурти), «Восход над Гангом» (Чандр), «Ночь над Чили» (Доминго), «Корень жизни» (Дан), «Когда рядом мужчина» (певец), «Я хочу петь» (Виктор), «Служа Отечеству» (Хайдар-али).

Фото смотрите на стр. 24

На обложке — заслуженная артистка РСФСР Татьяна ВАСИЛЬЕВА
Фото Н. Гнисюка

Над номером работали
В. Гончаров, М. Донская

**советский
ЭКРАН** № 18
сентябрь 1986

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
ОСНОВАН В 1925 ГОДУ
ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

МОСКВА, ИЗДАТЕЛЬСТВО ЦК КПСС «ПРАВДА»

Главный редактор Д. К. ОРЛОВ

Редакционная коллегия:

М. В. АЛЕКСАНДРОВ, Ф. И. АНДРЕЕВ (заместитель
главного редактора), А. В. БАТАЛОВ,
Е. В. БАУМАН, Е. К. ВОЙТОВИЧ,

М. А. ГЛУЗСКИЙ, Б. В. ГОЛОВНЯ, Е. С. ГРОМОВ,
Ю. А. ЗАРУБИН (ответственный секретарь),
Р. А. КАЧАНОВ, Е. С. МАТВЕЕВ, Б. А. МЕТАЛЬНИКОВ,
В. Н. НАУМОВ, Т. О. ОКЕЕВ,
Е. Н. ПТИЧКИН, С. И. РОСТОЦКИЙ, Ю. С. СЕМЕНОВ,
С. А. СОЛОВЬЕВ, О. С. ТЕСЛЕР (главный художник),
В. П. ТРОШКИН, В. И. ЮСОВ

Художественный редактор Н. С. Кроль
Оформление С. С. Давыдова

ПИШИТЕ ПО АДРЕСУ: 125319, Москва, А-319,
ул. Часовая, 5-6. Телефон редакции 152-88-21.

Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция
не высылает.
Рукописи, рисунки и фотоснимки не возвращаются
и не рецензируются.

№ 18 (714) — 1986 г. Сдано в набор 1.08.86.
Подписано к печати 11.08.86. А 05344.
Формат 70 × 108^{1/8}. Глубокая печать. Усл. печ. л. 4.20.
Уч.-изд. л. 6.50. Усл. кр.-отт. 14.70.
Тираж 1 700 000 экз. Изд. № 2175. Заказ № 3462.
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции
типография имени В. И. Ленина
издательства ЦК КПСС «Правда».
125865, ГСП, Москва, А-137, ул. «Правды», 24.

© Издательство «Правда», «Советский экран», 1986 г.

СКОРО

ОТ ЗАРПЛАТЫ ДО ЗАРПЛАТЫ



«МОСФИЛЬМ»

Авторы сценария Виктор Белкин, Виктор Ивантер, Анатолий Соснин
Режиссер-постановщик Аида Манасарова
Оператор-постановщик Генри Абрамян
Художник-постановщик Наталия Мешкова
Композитор К. Баташов
Звукооператор О. Буркова
В главных ролях:
Павлицев — Андрей Мягков
Управляющий банком Ефимов — Олег Ефремов
Секретарь парткома — Анастасия Вознесенская
Заместитель директора — Владимир Воробьев
Председатель комиссии — Вячеслав Езепов

Роли исполняют:

Андриано — В. Захарченко
Лукьянова — Г. Польских
Плисова — Н. Мордюкова
Губин — Б. Битюков
Цырин — С. Фарада
Будашкин — П. Будкевич
Губкин — С. Никоненко
Ольминский — Г. Колчицкий
и другие.

Управляющий банком Ефимов предложил директору обувной фабрики Павлицеву провести экономический эксперимент. Зарботки рабочих предприятия были поставлены в прямую зависимость от потребительского спроса на выпущенную продукцию. Новшество внедрило, оно всем понравилось. Но через два года в фабричной кассе не оказалось денег. Что произошло? Кто виноват? Каков выход из создавшегося положения?

ЧУЖАЯ БЕЛАЯ И РЯБОЙ

По повести Бориса Ряховского

Киностудия «КАЗАХФИЛЬМ»
имени Ш. АЙМАНОВА
при участии
киностудии «МОСФИЛЬМ»

Детство Ивана Найденова пришлось на трудные послевоенные годы. Немудрено, что единственной отрадой для подростка стали голуби. Однажды ему удалось поймать прекрасную белую голубку. Но птицу украли. И сделали это те, кого Иван считал образцом мужественности. Как быть? Смириться или выйти на открытый поединок с подлецами? Нелегко даются Ивану первые уроки стойкости, умения защищать свое человеческое достоинство.

Сценарий и постановка
Сергея Соловьева
Главный оператор
Юрий Клименко
Главный художник
Марксэн Гаухман-Свердлов
Музыка из произведений
Бартока, Бетховена, Малера, Моцарта,
Фильда, Шостаковича
Звукооператор Валентин Бобровский

Роли исполняют:

Седой — Слава Илющенко
Отец — Любомирас Лауцявичус
Ксения Николаевна — Людмила Савельева
Мурат — Султан Бапов
Пепе — Андрей Битов

Жус — Илья Иванов
Цыган — Владимир Стеклов
Мартын — Борис Олехнович
Полковник — Анатолий Сливников
Миша Нелюб — Герман Шорр
Чудик — Александр Баширов
и другие.



ПО ГЛАВНОЙ УЛИЦЕ С ОРКЕСТРОМ

«МОСФИЛЬМ»



Герой этой лирической комедии — пятидесятилетний Василий Николаевич Муравин. Всю жизнь он преподает сопромат, но истинным своим призванием считает музыку и отдает этому искусству жар души и все свободное время. Однажды после очередной ссоры с женой, поддавшись горьким мыслям о несложившейся судьбе, он решает уйти из дома... Чрезвычайные обстоятельства заставляют самого Муравина, его жену и взрослую дочь взглянуть на взаимоотношения в семье новыми глазами...

Авторы сценария
Александр Буравский,
Петр Тодоровский
Режиссер-постановщик
Петр Тодоровский
Оператор-постановщик
Валерий Шувалов
Художник-постановщик
Валентин Коновалов
Музыка Петра Тодоровского
Аранжировка Игоря Кантюкова
Звукооператор
Владимир Крачковский

Роли исполняют:

Муравин — Олег Борисов
Лида — Лидия Федосеева-Шукшина
Ксюша — Марина Зудина
Костя — Валентин Гафт
Игорь — Игорь Костолевский
Женя — Валентина Теличкина
Корольков — Олег Меньшиков
Алла — Людмила Максакова
Романовский — Александр Лазарев
Романовская — Светлана Немоляева
и другие.

СТАРЫЙ ПРИЧАЛ

«АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ»

Прислали в село учительницу русского языка. Ребята ее очень полюбили. Но она поработала некоторое время и уехала. Говорила: «Жалко детей оставлять, но не могу — скучно здесь, тоскливо».

Как же сделать так, чтобы не пустели, не мертвели наши села, чтобы не покидала их молодежь? Об этом и задумываются герои фильма.

Авторы сценария Сабир Азери, Фархад Агамалиев
Режиссер-постановщик
Эльхан Касумов
Оператор-постановщик Кенан Мамедов
Художник-постановщик Надир Зейналов
Композитор Рамиз Миришли
Звукооператор Владимир Савин

Роли исполняют:

Эльдар — Фархад Манафов
Амина — Сола Микаилова
Председатель — Аладдин Аббасов
Ильяс — Сулейман Алескеров
Секретарь райкома — Гамлет Ханizada
Иса — Дадаш Кязимов
Салман — Расим Балаев
Ибрагим — Мамед Бурджалиев
Керим — Рамиз Азизбейли
Мехти — Мухтар Маниев
и другие.



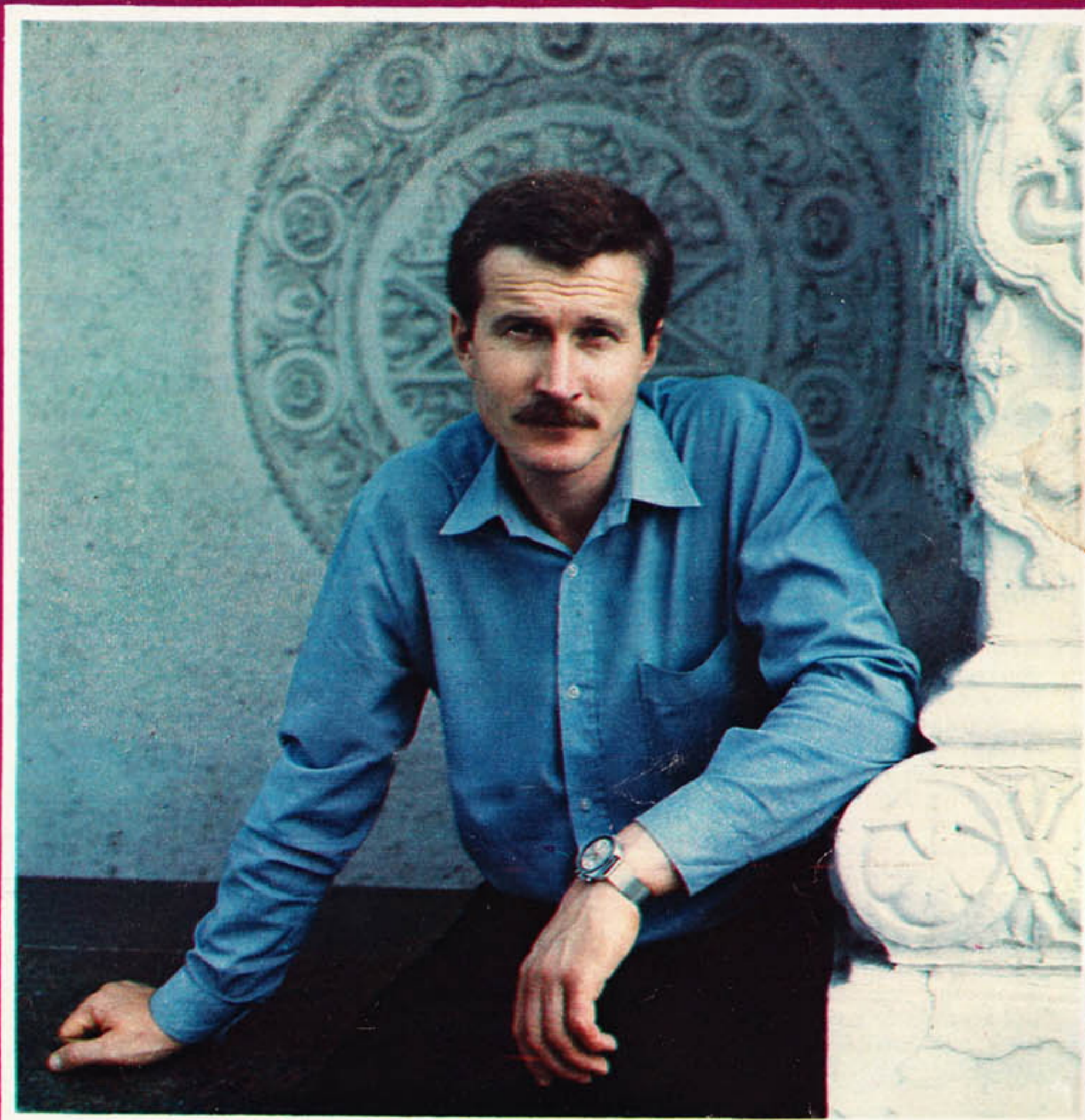
НАПОМИНАЕМ:

на самое массовое издание по кино-искусству, критико-публицистический иллюстрированный журнал «Советский экран», можно подписаться в любом почтовом отделении связи или агентстве «Союзпечати». Не забудьте своевременно оформить подписку на 1987 год! Стоимость годового комплекта журнала (24 номера) — 10 рублей 80 копеек.

В репертуаре также советские художественные фильмы «Прорыв» («Ленфильм»), «Женихи» (Киевская киностудия имени А. П. Довженко) и зарубежные: «Экспериментатор» (Чехословакия), «Седьмая цель» (Франция), «Гулливвер в стране великанов» (Испания)

советский ЭКРАН

Леонид
БЕЛОЗОРОВИЧ
Фото
Г. Никитенко



↓ Анна ТВЕЛЕНЕВА
Фото Р. Ельника

Ирена КУКСЕНАЙТЕ ↓
Фото Г. Коревых



↓ Виктор ВОЙНИЧЕСКУ-СОЦКИ

Фото М. Стримбана

