

СОВЕТСКИЙ

7

# Экран

- правда и ложь  
в фильмах  
о сопротивлении
- новое плавание  
катаевского  
«паруса»



# СОВЕТСКИЙ Экран

№ 7 апрель 1975

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

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

## В НОМЕРЕ:



Анета в «Сороке-воровке» — одна из первых ролей Зинаиды Кириенко. О ее творчестве рассказывает народный артист СССР Евгений Матвеев.  
Стр. 6—7

Венгерская Народная Республика отмечает тридцатилетие. Празднику братской страны



посвящаются материалы, подготовленные будапештскими коллегами и нашим спецкором.  
Стр. 12—15

Экранизация повести о советских ракетчиках — незавершенная работа режиссера Владимира Петрова.  
Стр. 18—19



«Похождения Чичикова» — на мультипликационном экране. Режиссер Борис Степанцев и художник Геннадий Новожилов представляют нам гоголевских героев.  
Стр. 10—11



На первой странице обложки венгерская актриса Юдит ХАЛАС, известная советским зрителям по фильмам «Пора мечтаний», «Опрометчивый брак», «Перстень с русалкой», «Лиловая акация» и другим. Интервью с ней читайте на стр. 14

Главный редактор А. Д. ГОЛУБЕВ  
Редакционная коллегия: Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, Г. Д. КРЕМЛЕВ, А. С. ЛЕВАДА, Г. Л. РОШАЛЬ, В. П. ПРОШКИН, М. А. УЛЬЯНОВ, А. Г. ФИЛИППОВ, Ю. М. ХАНЮТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ, Т. М. ХЛОПЛЯНИНА, Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ.

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

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

Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.  
№ 7 (439) — 1975 г. Сдано в набор 17/11 — 1975 г. А 04628. Подписано к печати 5/11 — 1975 г. Формат 70 × 108<sup>1</sup>/<sub>2</sub>. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.  
Тираж 1 980 000 экз. Изд. № 747. Заказ № 289.  
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина. 125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.



Ромил СОБОЛЕВ

# ПЕПЕЛ

Фильмы о Сопротивлении — это не просто «рассказы о войне», а нечто такое, что на десятилетия определило судьбы киноискусства Западной Европы. Без преувеличения можно сказать, что там демократическое кино родилось именно из Сопротивления — его народного духа, героики, из возникших тогда надежд на социальные преобразования. Это особенно четко видно по первым шагам неореализма: фильмы, подобные «Риму — открытому городу» Росселлини или «Трагической охоте» Де Сантиса, были прямым откликом на потрясавшие Италию события. В них пытались коммунисты, расстреливали заложников, крестьяне с оружием в руках захватывали латифундии... На экране предстала жизнь во всей ее конфликтной неустроенности.

Напомним, что Западная Европа вступала в мир расслоенной на враждующие лагеря. Многим казалось, что хотя война окончилась, что-то осталось недоделанным. Надежды на новую жизнь после победы не везде сбылись. Заокеанские армии стали «гарантом» возвращения Италии, Франции, будущей ФРГ и ряда других стран на пути «нормального» буржуазного развития. И это ощущение незавершенности порождало у некоторых художников усталость, трагическое восприятие истории Сопротивления, его результатов.

В частности, тот же Росселлини после фильма «Рим — открытый город», исполненного мужества и трепетного ожидания жизненных перемен, создает мрачную и тягостную по атмосфере картину-фреску «Пайза». Партизаны в ней предстают людьми несгибаемого мужества, но в то же время обреченными; их подвиг и смерть как бы замкнуты во времени, лишены смысла.

Растерянность Росселлини и близких ему режиссеров легко объяснить, но принять их пессимизм невозможно. Ведь Сопротивление было антифашистским движением, во многом определявшим пути общественного развития даже в тех странах, где, казалось бы, после войны все «вернулось на круги своя». Этим движением обычно руководили коммунисты, принявшие на себя и главный удар фашистского террора, и основную тяжесть борьбы. С гордостью и горечью называли они себя в ту пору «партией расстрелянных».

Время шло, изменяя облик действительности. Эфемерное «экономическое чудо» взломали кризисы. Усталую тишину 50-х годов сменили молодежные бури 60-х и классовые бои 70-х годов. Изменилось и кино. Феллини, Бергман, Годар, Антониони и другие режиссеры превратили

фильм в средство выражения тончайших нюансов человеческого бытия.

Персонажи ныне признанных шедевров так называемого интеллектуального кино, как «8<sup>1</sup>/<sub>2</sub>», «Земляничная поляна», «На последнем дыхании», выглядели столь же далекими от героев, например, «Битвы на рельсах» Клемана, реалистически показывавшей действия французских маки, как древние персы от нас. Можно было думать: все унесено «ветром времени». Но так лишь казалось. Как пепел Клааса стучал в сердце Уленшпигеля, зоря его на битвы, так нестираемая память Сопротивления вдохновляла художников и поддерживала их на трудной службе демократическому искусству. И чем бывало труднее, тем ярче вспыхивала память. Все, что было дорого во времена антифашистской борьбы, неожиданно оказалось точнейшим масштабом для этики современности.

В этой связи еще раз вспомним Росселлини. Проблуждав почти полтора десятилетия по лабиринтам католической тематики, он в конце концов вернется как бы к истокам своей славы и создаст памятный фильм «Генерал делла Ровере». В нем история спекулянта с черного рынка вырастает до высот античной трагедии благодаря его, этого мелкого мошенника, прикосновению к



Заметки об антифашистском кино

# КЛААСА...



«Генерал делла Ровере»

«Четыре дня Неаполя»

«Трагическая охота»

великому — Сопротивлению. В «Генерале делла Ровере» Росселлини с редкостной категоричностью высказал ту мысль, что если и рождались в западном мире какие-либо духовные ценности, то порождены они прежде всего народной антифашистской борьбой.

За минувшие десять — пятнадцать лет вышло немало картин, воскрешающих военное прошлое Западной Европы. Среди них можно найти произведения всевозможных жанров — от эпических «Четырех дней Неаполя» Нанни Лоя и «Горит ли Париж?» Рене Клемана, показывающих народные восстания, до немудреной комедии «Большая прогулка» Жерара Ури с Бурвилем и де Фюнесом в ролях простых парижан, спасающих жизнь сбитым над Францией английским летчикам. Но при всем разнообразии жанров и форм можно увидеть тягу фильмов о Сопротивлении к приемам документального кино и, что еще важнее, органическую их связь с внутрисполитическими событиями, протекающими во Франции, Италии и других странах. Авторы лучших из этих фильмов напоминали зрителям о способности народа самому решать свои судьбы, и это было чрезвычайно важно в условиях господства буржуазных концепций о преслову-

том «обществе потребления», будто бы превращающем людей в пассивных, ничем, кроме материальных благ, не интересующихся обывателей. Фильмы о Сопротивлении участвовали в спорах не только о прошлом, но и о будущем.

С приближением 30-летия со дня Победы над фашизмом споры относительно целей и смысла Сопротивления — споры, имеющие в основе идеологическую конфронтацию различных социальных систем, — приобрели новую остроту. Сегодня западная пресса пестрит сообщениями о циничных акциях, имеющих своей целью переоценку нацизма. В Англии выходят книги, прославляющие Гитлера, Геринга и их генералов; во Франции было предпринято переиздание газет и журналов периода оккупации; в ФРГ с марта 1974 года выходит журнал «Дас дритте райх» («Третий рейх»), откровенно стремящийся к реабилитации гитлеризма; открываются выставки произведений живописи и скульптуры, одобренных в свое время Геббельсом, и т. д.

Кино не преминуло примкнуть к этой чудовищной кампании «всепрощения». По меньшей мере два фильма 1974 года демократическая пресса Запады прямо обвиняет в прона-

цистском духе. Это «Лакомб Люсьен» Луи Малля и «Ночной портье» Лириан Кавани. Думается, однако, их много больше.

Что касается «Ночного портье», то здесь долги комментарии не требуются. Кавани — молодая итальянка, не испытавшая ужасов войны, сообщила журналистам, что решила снять «правдивый фильм», узнав, что некоторые заключенные в концлагерях женщины были в связи с охранниками и до сих пор носят цветы на их могилы. Ее «правда» заключается в том, что молодой охранник, ничем не сдерживаемый, охотно проявляет в отношении заключенных худшие свои инстинкты. Но это, по Кавани, лишь одна сторона «правды». Другая заключается в том, что девушка-заключенная, ставшая его любовницей, также откидывает моральные запреты и ни в чем не отстает от своего эсэсовца. Фильм утверждает, что человек непременно становится скотом, если может им стать. Для доказательства этого тезиса Кавани создает предельно грязный, насыщенный эротикой фильм.

Молодость не освобождает человека от необходимости здраво мыслить. Кавани могла бы судить о том, что такое гитлеровские концлагеря, по документам, по числу миллионов погибших в них людей, а не по рассказам эсэсовских любовниц. Поэтому она зря обиделась, когда одна из зрительниц — бывших заключенных — плюнула ей в лицо, — то была критика, конечно, экстраординарная, но полностью Кавани заслуженная.

Сложнее фильм Малля. Он взял действительно случай предательства и рассмотрел судьбу деревенского парня Люсьена, служившего в гестапо, а затем расстрелянного по приговору суда. Внешне Малль объективен: Франция в самом деле была расколота оккупацией и вишійским режимом, несшим на себе тень свастики. В ней были французы, писавшие доносы на французов, и были французские полицейские, пытавшие и расстреливавшие французских патриотов. Обо всем этом можно и нужно рассказывать, но... только в том случае, если в сердце художника стучит «пепел Клааса». Малль пытается создать «портрет эпохи», сделав ее героем предателя, жестокого и умственно ограниченного человека.

В фильме показано, как пытаются партизан, как они сражаются с полицейскими, но изображено все это бегло, равнодушно, без малейшей попытки вскрыть характеры или идеалы героев маки.

Безразличие автора фильма к тем, кто поддерживал в те годы величие несломленного национального духа,



«Холодные следы»

оборачивается уравниванием партизан с петэновской полицией. В конце концов по Маллю получается, что Лакомб случайно стал предателем. Если бы не ошибочный арест, то он ушел бы в маки и считался бы героем. Но, получив пистолет и гестаповскую карточку-индальгенцию — право на все преступления, — Лакомб начинает жить так, как ему хочется, и жизнь эта скотская. Однако точно так же живет и девушка-еврейка, попавшая в его постель и под его покровительство. Интеллектуалка, она на поверку оказывается не меньшим животным, чем этот дремучий деревенский парень.

Надо сказать, что опусы Кавани и Малля появились не на пустом месте. Голливуд с давних уже лет ведет в фильмах грубую и настойчивую операцию по переоценке истории второй мировой войны, реабилитации в этих целях вермахт, возлагая вину за общеизвестные факты преступлений против человечности исключительно на СС и гестапо. В таких американских фильмах, как «Самый длинный день», «Великий побег», «Мост у Ремангена», и других гитлеровские вояки показываются честными и благородными солдатами; пытали людей, убивали и грабили только мол, эсэсовцы. Но не менее циничны и некоторые европейские фильмы, особенно те, в которых произведена попытка если не переложить, то разделить вину за все ужасы оккупации между завоевателями и завоеванными. Цинизм чаще всего прикрывался требованиями «психологизации» фильмов о Сопротивлении, необходимостью «расширения взгляда» на прошлое и тому подобными вполне почтенными словами.

Что на самом деле скрывалось за этими словами, можно проследить на таких известных фильмах, как «Переход через Рейн» Андре Кайатта и «Хиросима, моя любовь» Алена Рене, причем это не единичные примеры. Кайатт вопреки всему, что известно о рабском труде согнанных в Германию людей, показал француза, который был, видите ли, счастливым

там и потому при первой же возможности переходит Рейн и возвращается туда обратно. Для него разгром фашизма — несчастье. Кайатт, очевидно, настолько «расширил» свой взгляд, что начисто утратил границы между белым и черным, фактами и домыслами.

В фильме «Хиросима, моя любовь» также есть двусмысленный эпизод, уравнивающий страшную трагедию испепеленного атомной бомбой города и мелодраматическую историю девицы из провинциального Невера, которую соотечественники подвергли остракизму за связь с оккупантом. Прошло много лет, а она все не может понять, за что неверцы убили ее парня и обстригли ей волосы. И, попав в Хиросиму, она истерично повторяет: «Я знаю, что такое Хиросима», — намекая, что случившееся с нею — ее «личная Хиросима».

Во Франции одновременно с «Лакомбом Люсьеном» вышел лирический фильм «Поезд» молодого Пьера Гранье-Дюфера, свидетельствующий, что само по себе стремление к психологизации рассказов о прошлом не может оспариваться. Конечно же, надо не только воссоздавать подвиги, но и исследовать их психологические пружины. Результаты здесь определяет не материал и не прием, а гражданственная позиция художника.

«Поезд» (по роману Ж. Сименона) рассказывает о случайной встрече француза и беженки из Германии весной 1940 года и рождений любви — обреченной, ненужной. Он спасет ее, передав ей документы жены. А через два года его вызовут в гестапо и покажут арестованную подпольщицу. Женщина и виду не подаст, что они знакомы. Ему достаточно сказать, что документы были утеряны, чтобы спокойно уйти. Но он медленно подойдет и, к ее радости и ужасу, нежно положит ей руку на голову. Гестаповец решит, что он тоже из маки. Фильм говорит о высокой нравственной чистоте, о невозможности предательства для настоящего человека и о любви, возвышающей людей.

Живут и развиваются боевые традиции неореализма в итальянском кино. Там в обстановке активизации неофашизма приоритет получили документальные и исторические фильмы. «Убийство Маттеотти» Ванчини, «К оружию, мы фашисты» Лино дель Фра, «Поход на Рим» Ризи, «Рычащие львы» Дзампы, использующие киноархивы и действительные события, напоминают о прошлом и страстно призывают людей к бдительности.

«Большим событием» назвала пресса съемки режиссером Мазелли фильма «Миссия в фашистскую Италию» — о том, как действовала при муссолиниевском режиме Итальянская компартия.

Спор на экране о Сопротивлении продолжается. Решающую роль в разгроме фашизма сыграла Советская Армия. Об этом факте иногда «вспоминает» и буржуазная пресса.

Значение Сопротивления помимо всего прочего — в утверждении народа как движущей силы истории, в утверждении организующей роли коммунистических и рабочих партий. И каждый раз, как только реакция начинает поднимать голову, в сердце местных художников будет стучать «пепел Клааса».

# ОГЛЯНИСЬ В РАЗДУМЬЕ

Мы начали разговор в четвертом номере, собрав за «круглым столом» кинематографистов, прошедших войну.

Мы спросили их: что вы успели сказать о войне и что бы еще хотели сказать? Сегодня за нашим столом собрались те, кто не воевал. У них свой взгляд на войну и свой счет к войне.

Что заставляет их снова и снова обращаться к событиям 30-летней давности?

**ПАВЕЛ АРСЕНОВ** (кинорежиссер). Я думаю, что каждый, кто приходит к этой теме не от опыта личного участия в войне, а от внутренних побуждений, должен точно знать, каковы они — эти побуждения.

Мне важно выверить войной те нравственные принципы жизни, без которых нельзя существовать сегодня. Ведь тогда понятия книжные, порой абстрактные, становились реальностью.

**ВАСИЛИЙ АКСЕНОВ** (писатель, сценарист). Мне кажется, сегодняшнего зрителя, особенно молодого, нужно возвращать не просто к войне как таковой, а на материале войны к тем вечным «почему», которые необходимы для понимания человеческой сущности вообще и его, 17-летнего человека, в частности.

**ЮРИЙ ХАНЮТИН** (критик, сценарист). Надо искать новые подходы к военной теме. Интересно, например, разобраться в причинах успеха «Семнадцати мгновений весны». Не в соединении ли романтического героя и его поступков с документальным изображением времени, среды — одна из причин успеха? Не на столкновении ли разных как будто бы стихий рождается зрительская эмоция, обеспечивающая интерес?

**ВАСИЛИЙ АКСЕНОВ**. Вот именно, чтобы заразить пониманием, надо «высечь» эмоциональный интерес, иначе теряем и тему и уважительное к ней отношение. Средства — это не только поиск новых форм, но и углубленное видение и открытость глаз. Война была и эпосом, и лирикой, и трагедией, и бытом. Что же происходило с людьми там, на фронте? А что в тылу?

**ПАВЕЛ АРСЕНОВ**. Это очень важно... Какие двигатели внутреннего сгорания приводили много человека к смерти во имя жизни и к смертельной тоске в послевоенном благополучном мире. Я хорошо помню одного парня, на которого молилась вся наша улица. Дети толпой бегали за ним. Потом он что-то натворил. Его судили. Началась война, и он ушел в штрафной батальон — воевать за Родину. После, сам рассказывал, хотел мол, погибнуть Человеком. И — вернулся Человеком. Со звездой героя. Я хорошо помню его глаза — глаза победителя. Мы опять любили его. А он скис, заскучал, омертвел. Какие ураганы в нем шумели, какие силы душили — мне неизвестно. Он исчез. Что же это такое было? Я хочу понять, а поняв, ответить моим сверстникам и моим детям.

**МАЙЯ БУЛГАКОВА** (киноактриса). Я когда Петрухину в «Крыльях» сыграла, впервые подумала, что война-то, оказывается, для многих была временем самого острого ощущения жизни. А вот выжили, вернулись, и не все себя в жизни нашли. Почему моей Петрухиной так плохо было? Почему она заблудилась, что называется, в

четырёх стенах? Может, ей таланта не хватило? А может, у людей к ней — любви? Прошлое в нас крепко сидит. И часто счастье кажется. Память, она, бывает, искажает правду. Но что-то и такое держит, без чего человек — не человек. Я сейчас женщину одну играю в телевизионном фильме «Роса». Она ничем от других особенно не отличается, только иногда подойдет к прохожему и спросит ни с того ни с сего:

— Слушай, а ты Ивана моего не видел? Я тут нажарила, наварила, а его все нет...

И есть в фильме такой эпизод. 45-й год, война кончилась. В деревне остались одни бабы, и никто своих мужиков не ждет — всех перебило. Только к Нюрке ее Иван должен вернуться. И вот сидят бабы в поле, хохочут, шутят, Нюркино счастье обсуждают — да так смачно, крепко, с подробностями, как только русские женщины могут. И вдруг мы видим, как лица этих женщин одно за другим меняются, прямо на глазах сеют. И уже никто не смеется, только Нюрка заливается, — она одна из всех не видит, что стоит за ее спиной телеграфист. И всем, кроме нее, уже давно ясно — нет Ивана, не вернется он. И вот прошло 30 лет. Мы ее специально оставили не постаревшей, даже платье на ней то же, вроде время для нее остановилось. Только вдруг подойдет она и спросит:

— Слушай, а куда Иван делся?  
И кто с ней, с такой сталкивается, как-то чище становится, потому что не боится что-то свое, забытое вспомнить. А тот, кто зло за душой держит, добреет, хоть немного. Все потому, что есть человек, который помнит.

**ЮРИЙ ХАНЮТИН**. Для поколения, которому сейчас 50 и больше, война была временем, когда они максимально реализовали себя. У Ольги Берггольц есть стихи, в которых она пишет, что никогда не была такой счастливой, как тогда, в блокадном Ленинграде. Правда эмоциональных свидетельств тех лет, правда ощущение участников войны очень дорого нам. Но надо ее соединить, скорректировать документом.

**ВАДИМ ТРУНИН** (сценарист). Справедливо, необходим документ. Нельзя доверять только памяти. Она невольно романтизирует прошлое. А нам нужна истина. Пусть останутся личные воспоминания, но вслушиваясь в них, мы должны извлекать из архивов память фактов, зафиксированных холодным, беспристрастным взглядом документа.

**ВАСИЛИЙ АКСЕНОВ**. К тому же память умеет забывать. И, наоборот, выдумывать, чтобы легче было справиться с прошлым. И так порой при выкашывании к выдуманному, что искренне забываешь, что же было на самом деле. У поэта Осипа Мандель-



Майя Булгакова



Павел Арсенов



Инна Туманян  
Сергей Никоненко



Юрий Ханютин  
Василий Аксенов

штама было одно воспоминание, от которого он никак не мог отделаться: будто бы однажды он вошел в огромный зал филармонии и зажег все люстры — чего, увы, никогда не было.

**ЮРИЙ ХАНЮТИН.** Это еще одна очень серьезная тема — устройство человеческой памяти. Мы с Майей Туровской и режиссером Саввой Кулишом хотим сделать фильм, который бы условно назывался «30 лет спустя», то есть мы хотим проследить, что же произошло с памятью людей через 30 лет после войны. Людей заметных, сыгравших ту или иную роль в войне. Что они думали и говорили тогда, в те годы? Что говорят сегодня?

Подбор самый разный, начиная от Рудольфа Гесса, который еще сидит в тюрьме, и кончая, ну, предположим, британским обвинителем на Нюрнбергском процессе Шоукроссом — одним из тех, кто послал на виселицу фашистских преступников, а сегодня высказывает сомнения в том, что это следовало делать. В своих картинах мы много лет повторяем и правильно делаем, что фашизм — это зло. Но откуда оно, какова его природа? Надо показывать психологические черты фашизма, современного особенно, при этом не следует забывать его конкретную историческую природу.

**ИННА ТУМАНЯН [режиссер].** Нет, не ослабевает интерес к войне. Но повторяется информация. Варьируется в зависимости от жанра, но не выходит из привычного круга — подвиг, трудности, счастье победителя, горе потерявших... Но я, помню, была потрясена тогда, в детстве, когда впервые узнала, что фашисты — национал-социалисты.

Невозможно было себе представить эти два слова рядом — фашизм и социализм. Я ничего тогда не могла понять, а как важно это и понимать и знать. Чем дальше от войны, тем страшнее она мне кажется. Страшнее и непонятнее. Да, я видела врага в лицо, я его ненавижу, но так мало о нем знаю.

**ПАВЕЛ АРСЕНОВ.** А ведь рассказывают, фашист брился на войне каж-



Марк Волоцкий  
Вадим Трунин

дый день. Музыку слушал, интеллигентные разговоры вел — о поэзии, о литературе. Кофе пил. Песни пел. А потом дарил девочке игрушку и хохотал, когда та взрывалась в ее руках. Кто он, этот человек?

**ВАДИМ ТРУНИН.** Меньше выдумывать надо, больше доверять жизни. Ведь не война на экране больше не волнует некоторых молодых, а скучный рассказ о ней. Скучный, хотя и сюжетный. Или бессмысленный, хотя и с претензиями на мысль. А ведь подлинные сюжеты войны — вещь удивительная. Но в подлинном порой «недотянуто», порой случайно, не предусмотрено логикой. Умирают, а потом почему-то выживают. И, наоборот, выжил человек, а потом пропал, бесследно исчез. Я видел недавно такой фильм, где эта недотянутость сюжетных линий, отрывочность ситуаций и странность поведения героев создают ощущение неподдельной правды войны, потому что, наверно, так оно и было. Всего на войне не предусмотреть, даже себя. Когда в упор стреляют, не всегда заранее можно сказать, как поведет себя человек.



**ВАСИЛИЙ АКСЕНОВ.** Я согласен — странность. И та женщина, о которой говорила здесь Майя Булгакова, и тот парень, который стал героем, а потом неизвестно кем, и сотни других странных судеб, которые творила война, они и есть подлинные, потому что редкая жизнь бывает до конца выстроенной, а на войне — тем более. Да и сама война — тоже нечто странное, человеку противоположаемое.

**СЕРГЕЙ НИКОНЕНКО [актер, режиссер].** Я, кажется, «провоевал» всю войну. Но, пожалуй, не было ни одной роли, которая бы давала возможность моим героям серьезно задуматься — а трудно ли человеку убивать? Меня же, режиссера и актера, в войне как раз интересуют ее нравственные послы. Ею очень хорошо проверять и вскрывать подлинную сущность человека. Мне кажется, что фильмы о войне — это фильмы о будущем. Что мы несем в себе, мы, люди, опасного для жизни? А что прекрасного? И потому мне безразлично, для чего выжил человек на войне и ради чего он живет сегодня. Ведь прошло уже 30 лет. И

пора днем сегодняшним выверять прошлое, чтобы не заблудиться в будущем.

**ЮРИЙ ХАНЮТИН.** Тем более что война — это не просто военные события, это тот период истории, когда наиболее выпукло выступают черты народного характера. И чтобы увидеть во всей полноте значение этого времени, наверно, должны пройти годы. Ведь не случайно прошло почти полвека после войны 1812 года, прежде чем Толстой начал писать свой роман «Война и мир».

**ИННА ТУМАНЯН.** Это верно. Должно было пройти время, чтобы мы поняли: обыкновенный фашизм совсем не так прост. Утратив свою государственную машину, он продолжает сегодня жить в самых разных проявлениях и формах. И надо изучать не только пружины третьего рейха, который все это натворил, но и отдельно взятую человеческую единицу, которая сама себя стала этой пружиной. Как сохранить подлинную природу человека, не дать ее уничтожить? Что в этом смысле дает зрителью, особенно молодому, наш кинематограф?

**МАРК ВОЛОЦКИЙ [сценарист].** Наконец наступил и мой час — час документалиста. «Голоса войны» — вот фильм, который мы сделали. В нем нет ни одного выдуманного слова, нет дикторского текста — только подлинные записи тех, кто воевал. Когда-то Хуциев в фильме «Мне двадцать лет» заставил своего героя встретиться с погибшим отцом — своим сверстником. Люди разных поколений, они оказались вдруг равны и по возрасту и по духу. Этот эпизод стал хрестоматийным. Мы же восстановили подлинные голоса отцов. Нам не пришлось для этого звать на их роли актеров. Наша задача была подчинена внутреннему эпиграфу — «как живой с живыми говоря...». О чем и зачем? Чтобы приблизить нынешних, ничего не знающих о войне, не испытывавших ее, приблизить к тем, кто в их возрасте уже отвечал и за жизнь и за смерть...

Записала  
Алла Гербер

КРАЙ СВОЕГО  
ПОЛЯ

Леонид КОРОБКОВ

Н е раз и не два, сознательно ломая целостность чисто «фабульного» восприятия, Борис Кимягаров прерывает цветное течение фильма «Одной жизни мало» тускловатыми черно-белыми кадрами. Герои вспоминают, они обязаны, они почти обречены вспоминать. Воспоминания теснят, снимают педантичную обстоятельность заглавных титров — так рвалась бы неостывшая ярость бойца сквозь рядком выстроенное спокойствие будней.

...Почему они стали врагами? Ведь не бай же — Вахоб (Г. Завкибеков): всего-то и есть у него этот клочок каменной земли, пара волов и деревянный плуг-омач. Но он готов поднять винтовку против большевика Саттара. Саттар убеждает, упрасивает, умоляет. И не может убедить. Сгрудились вокруг дехкане в таких же, как и Вахоб, драных халатах. Им, неспособным увидеть хоть что-либо за краем своего поля, не нужен канал, который ведут пришедшие за Саттаром люди гор: «Наш хлеб и так растет»... Вахоб уйдет в банду курбаши Ибрагим-бека — обманутый его демагогией, патриархальной понятностью националистической проповеди. Главарь басмачей убивает руками Вахоба и судит именем его темноты. В воспоминаниях Ямщикова (И. Кваша), ученого-селекционера, друга Саттара, мы видим, как бессмысленно расстреливает Вахоб — из английского пулемета — поле хлопка...

А через сорок лет Саттар Усманович Сафаров, председатель знаменитейшего в республике хлопководческого колхоза, скажет сыну: ты вырос в мягкую пору. А мне всегда не хватало времени, чтобы убедить, осмотреться, понять до конца. Проще привести с гор новых поселенцев. Или под дулом маузера заставить «водхоз» дать воду — когда вели канал, не думали о своевременном составлении заявок. Хлопок для раздетой страны и вода для хлопка: все сейчас, сию минуту, любой ценой и как можно больше.

И сегодня сила Сафарова в «сию минуту и как можно больше». За это и за то, что не жалел себя, щедр к нему жизнь: он может звонить «прямо в правительство», ему «скоро награды некуда будет вешать». Давно и успешно работающий с Кимягаровым Б. Ватаев уверенно ведет тему сильного, красивого, властного хозяина, привыкшего, что услышат сказанное им и вполголоса. Камера Давлата Худоназарова буквально влюблена в своего героя, в его умные молодые глаза; камера верна Саттару и в его смятении, нарастающем к финалу фильма, она ревниво бережет образ цельного человека — праздник такой встречи стоит, чтобы его берегли.

Но зачем же тогда «смятение», даже поражение такого героя? Почему должен уйти Саттар Сафаров?

Бориса Кимягарова издавна привлекают характеры особые, полнозвучные, достойно осуществившие себя. Наверное, режиссеру было легче в лентах на исторические темы, в «Хасане-арбакеше», в диалогах по мотивам эпического цикла «Шах-наме», где крупность, цельность характеров предопределялись самой атмосферой героического мифа. Но вторая любовь Кимягарова — его верность современной теме. Здесь принципиально важнее найти характер не просто «крупный», но исторически достоверный, ожидающий не оды, а исследования. Направление художнических интересов Кимягарова может показаться парадоксальным: вновь (после фильма 1968 года «Как велит сердце» с незабываемым Львом Свердлиным в главной роли) Борис Кимягаров обращается к человеку сильному, доброму, яркому, но определенно в чем-то, конечно, ограниченному. «Сердце велит» уйти Ибрагиму Каримову, районному агроному, ибо дело его жизни начинается терпеть урон от него самого: возгласит, бо-



Бимболат Ватаев в роли Саттара Сафарова

лезнь, утрата гибкости и решительности в подходе к более сложным задачам производства, да и устоявшиеся личные связи мешают принципиальному отношению к людям... Научно-техническая революция — это ведь не только фанфары нового, это и драма уходящих, а мужество сильного человека в том и заключается, чтобы признать, что для нового дела он становится балластом и уйти хорошо.

Саттар Сафаров уходит тяжело. Вполне справедливо, что у авторов фильма не поднялась рука «потропить» героя. За ним — его неотъемлемое: «Мое дыхание — хлопок, мое безумие — хлопок», для него — торжественная симфония документальных кадров в финале: хлопок, много хлопка, каналы, улыбающиеся люди, счастье и достоинство помолодевшей древней земли.

Но воспитанный в «не мягкую» пору, Саттар уже не видит многого за краем своего поля. «Сегодня, сейчас, как можно больше...» И вот он велит прогнать с поля молодого ученого-энтомолога Умара (Ф. Касымов), чьей волей и настойчивостью сам же прежде восхищался. Умар проводит на шестистах гектарах эксперимент по восстановлению естественного биологического равновесия, нарушенного многолетней обработкой ядохимикатами, но польза то ли будет, то ли нет, рассуждают в колхозе, а гусеницы хлопковой совки уже появились. Напрасно секретарь райкома партии Сулейман (М. Вахидов) говорит Саттару о важности эксперимента: уже сработал многолетний инстинкт «немедленной пользы», и Саттар срывает эксперимент, вызывая самолеты сельскохозяйственной авиации.

Сорок лет назад проклятый своим отцом, Саттар сегодня сам идет на разрыв с собственным сыном Мурадом (К. Юлдашев). Молодой селек-

ционер Мурад вывел новый сорт хлопчатника более высокого качества, нежели тот, что принес колхозу Сафарова почет и достаток. Саттар уважает науку, он горд успехом сына. И предает его дело, отказываясь сеять новый сорт: он менее урожайный. Саттар привык мыслить категориями «вала», количества, первенства. И вот деловую дискуссию он подменяет велеречивым перечислением заслуг и шрамов своего поколения и несправедливыми обвинениями: «Вы тут, ученые, готовы двадцать лет в холодке экспериментировать...»

Как видим, конфликты и характеры заявлены не надуманные, главные фигуры расставлены на игровом поле смелой и опытной рукой.

Но на фоне этого в целом добротного итога заметна и известная «недосказанность» сценарной основы — очень «разговорной» в иных отношениях (и не в худшем смысле слова). Почему начавший отставать от своего времени Саттар по-прежнему в этом времени всемогущ («Нет у меня над ним власти», — говорит Сулейман, а он как-никак секретарь райкома партии)? Только ли в его человеческом обаянии секрет, только ли в наградах и почетных сединах? Получается, что существуют некие обстоятельства, выходящие далеко за пределы «поля» Саттара, Мурада, Усмана, Ямщикова, Сулеймана... Но серьезное исследование всех этих проблем и обстоятельств в фильме еще не состоялось — его силовое поле замкнулось на личностях и только на личностях.

То, что удалось авторам ленты «Одной жизни мало» в границах избранного плацдарма проблем, сильно и убедительно. Потому и есть все основа-

## ●МОЯ ДОРОГАЯ КЛЕМЕНТИНА

«20-й век ФОКС», США

По книге Стюарта Н. Лейка

Сценарий С. Г. Энгеля,  
У. Миллера, С. Хеллмана  
Режиссер Д. Форд  
Оператор Д. Макдональд  
Композитор С. Моиридж

ния надеяться, что таджикская кинематография продолжит движение не только в глубь характеров, но и в глубь темы «человек в научно-технической революции», выйдет на новые рубежи социально-художественного обобщения. Это работа дальнего прицела, и поистине тут «одного фильма мало».

## ПРОСТЫЕ ИСТИНЫ ДЖОНА ФОРДА

Владимир ДМИТРИЕВ

Приход на советские экраны вестерна Джона Форда «Моя дорогая Клементина» задержался почти на 30 лет, и, по нынешним представлениям, это просто старая лента, черно-белая, чуть монотонная, слегка замедленная по ритму, с перебором необязательных диалогов и фабульных пояснений. Таковы издержки времени. Но и через 30 лет чувствуешь, что это мастерский фильм, в котором нет сюжетных и изобразительных швов, а крен в чрезмерную трогательность немедленно уравнивается комедийным трюком.

Сюжет «Моей дорогой Клементины» основан на одной из историй вестернового фольклора — перестрелке в О'кей-Корралле, когда братья Эрпы с помощью Дока Холлидея вступили в столкновение с семейством Клентонов и выиграли сражение. Эта история, соединившая полустершея воспоминание о подлинном событии с наслоениями позднейшей выдумки, знакома американцам по новеллам и романам, по полотнам живописцев и телевизионным передачам, по разноцветным комиксам и нескольким фильмам. Толкователи легенды шли в раскрытии ее то проторенными, то непривычными тропами, порой произвольно меняя мотивировку действия и даже основную канву его. Но в одном они друг с другом совпадали: их новеллы или фильмы, перекатываясь от эпизода к эпизоду, шли к своей кульминации, к перестрелке в О'кей-Корралле, прямому столкновению справедливости, избравшей своим оружием Эрпов и Холлидея, с жестокостью, воплощенной в семействе Клентонов.

Не отходит от подобной традиции и Джон Форд. Широта высокого неба, безмолвие утреннего города, по которому идут герои картины, долгое молчание пустого загона для скота, тишина, готовая сорваться в грохот револьверных выстрелов, а затем дым, заполняющий пространство, тревожный топот лошадей, мертвые тела, распростершиеся на земле, и белый платок убитого Дока Холлидея, повисший на ограде, как знак прощания, — все это и патетично, и горько, и чуть сентиментально, как положено в вестерне. Но, завершая как будто сюжетную коллизию, эпизод в О'кей-Корралле не завершает фильма и не завершает мысль Форда, движущуюся по иному пути и переворачивающую привычное представление о смысле вестерновой справедливости и вестерновой идеальности.

Известно, что лучший режиссер вестерна — не тот, кто виртуозно придумывает и монтирует ударные куски действия — погони и перестрелки, но тот, кто умеет снимать эпизоды внесюжетные, молчаливые проходы и проезды, случайные встречи и, казалось бы, несущественные детали, оттеняющие основной конфликт, характер жизненных взаимосвязей, их драматических переплетений и внутренней многозначности, без чего любой вестерн сразу же превращается, как это часто и бывает, в игру с револьверами, пустяковую забаву для невзыскательного зрителя. И в этом умении разрабатывать второй план вестерна Форд не имеет себе равных в американском кино.

Фильм, как в раму, замкнут в повторяющуюся ситуацию, причем в ситуацию отнюдь не героическую или трагедийную, а самую обыденную: вначале несколько ковбоев гонят по прериям скот на продажу, ведут разговоры, отдыхают у ночного костра. Потом одного из них, восемнадцатилетнего юношу, убивают, и его брат Вайатт

Эрп становится шерифом, чтобы отомстить за эту смерть. И в финале, когда месть осуществлена, снова ковбой выгоняют скот на траву прерий и продолжают свой путь. Позади у них начало этого пути, время вынужденной остановки, пропитанное кровью, впереди опять дорога, как будто ничего не произошло и можно снова вести неторопливые разговоры и отдыхать у костра.

Мысль Форда очень проста. Он был одним из первых американских режиссеров, кто ощутил в бесконечном движении киношерифов от происшествия к происшествию, от сведения счетов к сведению счетов нечто опасное, выматывающее человека, превращающее его в послушную деталь приключенческой стихии. Персонажу с револьвером, центральной фигуре традиционного вестерна, Форд противопоставил в «Моей дорогой Клементине» незыблемость обыденных истин, чистоту простой жизни, вечную землю, вбирающую в себя все — и самое горькое и самое высокое и всегда остающуюся той же вечной землей, необходимой людям. Отсюда торжественный зачин и торжественный финал картины, напрямую соединенные режиссером. Отсюда столь любимые Фордом кадры с одинокой фигурой на фоне бескрайнего неба и бескрайней земли, где человек словно сливается с бесконечностью и входит в нее. Отсюда многочисленные бытовые эпизоды, второстепенные по отношению к центральному сюжетному столкновению, но главные на пути развития фордовской мысли, эпизоды, когда герои фильма, освободившись от необходимости сведения счетов и выяснения отношений, вдруг обретают вкус к простым и, значит, самым необходимым вещам. Из таких встреч, разговоров, ежедневных мелочей и складывается у Форда образ истинной, идеальной жизни. А уже вне ее есть и злоба, и ненависть, и необходимость брать

в руки оружие, хоть это и несвойственно человеку, и перестрелка в О'кей-Корралле, и еще немало тяжелого и отчаянного. И истинно счастлив человек, когда он гонит коров, и перед ним прерии, и над ним небо, и рядом стоит женщина по имени Клементина, единственная, предначертанная судьбой, и человек обещает ей вернуться, а потом прощально машет рукой и скачет куда-то вдалеку, и вслед ему несутся строки баллады о «моей дорогой Клементине», чтобы он помнил и вернулся назад.

Тому, что стремился выразить на экране Джон Форд, очень точно соответствует игра актера Генри Фонда, исполнителя роли шерифа Вайатта Эрпа. Другие актеры, и прежде всего Виктор Метюр (Док Холлидей) и Линда Дарнелл (индианка Чигуава), тоже прекрасно справились со своими ролями, но они почти полностью замкнуты в условность вестерновой традиции и связаны ею. Только Фонда — Эрп ведет себя в картине совершенно раскованно, лишь он свободно располагается в любых предложенных ему ситуациях — не только приключенческих, но и бытовых. Фонда играет шерифа, но такого, которому уже надоело это звание и которому хочется влюбиться, потанцевать, посидеть на солнце, низко нагнувшись на глаза ковбойскую шляпу. Лучшая сцена Фонды в картине — это не прощание с мертвым братом, и не перестрелка, и даже не финальный отъезд, то есть не эпизоды, драматически выигрышные, а маленький кусочек, когда Вайатт Эрп один сидит на террасе и, балансируя на задних ножках кресла, пытается удержать равновесие. Не шериф, не нежный влюбленный, а просто очень довольный человек, которому хорошо.

Генри Фонда в роли шерифа





# ВСЁ ГЛАВНОЕ

Евгений МАТБЕЕВ,  
народный артист СССР

**М**олния высветила лицо Натальи, карие ее глаза наполнились горем, смутением и предсмертным отчаянием. Помню, когда я впервые смотрел «Тихий Дон», я не знал, что Наталью играет совсем юная актриса, студентка ВГИКа. И фамилию в титрах проглядел. Но я был поражен трагическим накалом ее игры. И не только я, актер-профессионал, который с особым интересом, пристрастием относятся к любой работе собрата по экрану, но и зрители.

Позже я узнал, что сыграла Наталью Зинаида Кириенко.

Разумеется, без писателя Михаила Шолохова и режиссера Сергея Герасимова роль не могла быть сыграна. Но этого не могло случиться и без участия одаренной актрисы, щедрыми, яркими красками «написавшей» образ.

Познакомился я с Зинаидой Михайловной Кириенко значительно позже ее памятного дебюта, хотя к тому времени знал о ней уже немало — и по новым ее работам и по рассказам товарищей, педагогов, партнеров.

— Зина? Это прежде всего человек способный к наблюдениям...

— Ее отличает удивительное свойство доброты. Она, не задумываясь, кинется помочь товарищу...

— Зина прежде всего человек очень собранный и целеустремленный...

Наверное, во всех ее ролях, кроме актерской одаренности, и пригодилось ей это человеческое: наблюдательность, целеустремленность. И еще — требовательность к себе, к своей работе.

*Ирина («Судьба человека»)*

*Наталья («Тихий Дон».*  
*В роли Григория — Петр Глебов)*

...Сразу же после окончания института Кириенко предложили роль герценовской Анеты в фильме «Сорока-воровка».

На плечи молодой актрисы легла трудная задача. Анета — человек драматической судьбы. Исполнительнице предстояло донести до зрителя ясный ум и нежность души своей героини, горечь ее судьбы. Ведь Анета — крепостная актриса. В фильме она предстает то в роли Гусара, то в образе Луизы из трагедии Шиллера «Коварство и любовь». Ясно, что эта роль потребовала от Кириенко большого духовного напряжения, артистизма, знания эпохи, культуры России тех времен. Я сейчас не помню, как отнеслась критика к фильму «Сорока-воровка», он был, как мне кажется, не совсем ровен.

Не все было безупречно и в игре Кириенко, да и не могло быть иначе. Есть роли, которые требуют от актера не только таланта и трудолюбия, но и жизненного опыта, с годами накапливаемого мастерства. И все же Зинаида Михайловна в роли Анеты была прелестна. Ей удалось обогатить образ своей личной интонацией — интонацией нежности, душевности и чистоты.

Да, Кириенко вошла в кинематограф прочно и сразу же завоевала признание зрителя.

В годы, последовавшие за дебютом, она работает с огромной отда-



чей и увлечением. Выходит один фильм за другим с ее участием. Фильмы были разные. И роли разные.

Были такие, что доставляли ей лишь страдания. Но об этом знала только сама актриса и никто другой. Наверное, никому из нас подобной боли не избежать, так как не мы роли выбираем, а чаще всего они нас...

А вот Мария в «Повести пламенных лет» и Ирина в «Судьбе человека» хоть и небольшие роли, но яркие, интересные. Работая над ними, было о чем думать и что чувствовать: поистине Шолохов, Довженко, Бондарчук предложили актрисе

глубокий и многогранный материал для действительно радостного творчества.

Трудно забыть одухотворенное, полное безмятежной любви и нежности лицо Кириенко — Ирины, когда она смотрит на своего Андрея, строящего дом. И в этой же картине («Судьба человека») есть диаметрально противоположный по характеру эмоций эпизод — проводы мужа на фронт. Здесь в глазах Кириенко — неописуемая боль утраты, крик души, которая сопротивляется несправедливости, войне. Всего два кадра, несколько минут на экране, а сколько сказано о судьбе человека! Марию в «Повести пламенных





Анега  
(«Сорока-воровка»)

Зинаида Кириенко и Евгений Матвеев  
в новом фильме «Любовь земная»



лет» Зинаида Михайловна высекает, словно скульптор из гранита, отбрасывая все лишнее, невыразительное. Оттого образ предстает перед нами во всю мощь довшенковской поэзии и патетики.

Зинаида Кириенко непрерывно находится в работе, в движении, в поисках, даже тогда, когда в силу каких-либо причин не снимается. Мне много раз приходилось видеть ее в цехах заводов и в колхозных бригадах. Она не созерцает окружающее, она «вгрызается» в него, стараясь понять, запомнить, прочувствовать.

Недавно в кузнечном цехе московского завода имени Лихачева ее внимание привлекла такая сценка: сильные, с закопченными лицами рабочие передавали из рук в руки пучок сухого ковыля и жадно вдыхали его приятный запах. Позже Зина сказала: «Сколько здоровья, какой неподдельный оптимизм в них! Когда видишь такое, хочется скорее стать к своему станку!»

Искренняя, неравнодушная к добру и злу, чуткая Кириенко во всем — и в дружбе, и в воспитании двоих сыновей, и в общественной жизни.

О своем детстве она как-то сказала: «Оно было, конечно, нелегким, военное и послевоенное детство. Мы, дети, почти наравне со взрослыми работали. Восстанавливали разрушенное фашистами хозяйство Ставропольщины. Целый день на виноградниках и в садах, а вечером — песни. Вся наша Ново-Павловская станция певучая была. Ну и я под аккомпанемент отца и сестры пела...»

И поныне Зинаида Михайловна поет.

Поет и своим землякам (с которыми не порывает связи), и с эстрады, и просто так...

Сейчас актриса всецело занята двумя очень интересными ролями. В Театре-студии киноактера от спектакля к спектаклю она совершенствует роль Катерины в пьесе «Гроза» А. Н. Островского.

А на «Мосфильме» она снимается в дилогии «Судьба» (по одноименному роману Петра Проскурина).

Здесь Кириенко играет Ефросинью. Фильм первый — «Любовь земная» — уже готов, и скоро зрители будут иметь возможность сами оценить работу актрисы.

Два слова о самой героине. Многие читатели, наверное, помнят, что действие романа начинается в середине тридцатых годов. Живет на селе большая семья Дерюгиных. Захар Дерюгин — председатель колхоза, его жена Ефросинья растит четверых детей. И надо же было такому случиться: полюбил Захар другую женщину — молодую, красивую... Ничего не поделаешь, затаилась в своем горе Ефросинья, не корит мужа... Вот и дом новый построили, а счастья больше нет. Мужественным, сильным характером обладает эта хрупкая на вид женщина. Вот такие вынесли на плечах все тяготы военной години...

Мне, режиссеру фильма и партнеру актрисы, трудно самому давать какие-либо оценки сделанному Кириенко в этой роли, но не сказать о том, как она трудолюбива, не могу.

Зинаида Михайловна работает до самозабвения. Она умеет быть чернорабочей в нашем деле, она напроць лишена самоуверенности, она не потеряла драгоценного качества быть непосредственной, даже наивной, как ребенок, и очень терпеливой...

Работать с ней одно удовольствие.

Ей нужны роли! Хорошие роли! Именно сейчас, когда артистка Зинаида Кириенко находится в той наилучшей форме, когда ей по плечу самые сложные задачи.



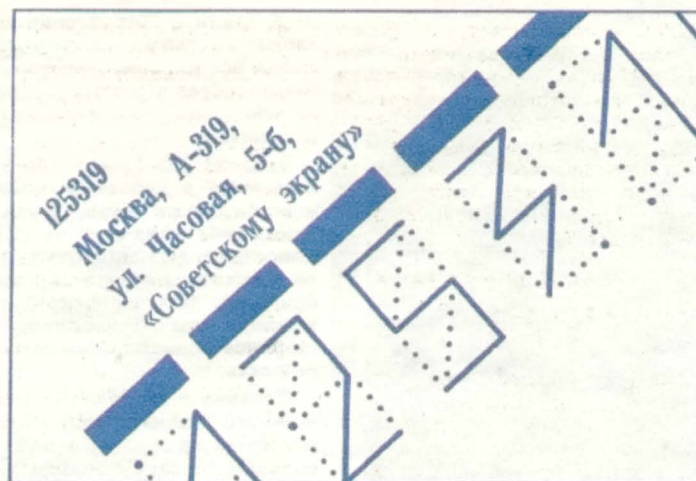
Рис.  
Т. Гнисиюк

## КОНКУРС СЦЕНАРИЕВ

Сценаристы, драматурги, писатели, журналисты, участники литературных объединений, творческая молодежь приглашаются принять участие во Всесоюзном конкурсе киносценариев полнометражных художественных фильмов для детей и юношества, который проводят Госкино СССР, Союз кинематографистов СССР и ЦК ВЛКСМ. Авторы не ограничены в выборе жанра, но ограничены сроком — до 1 ноября 1975 года, и размером сценария — до 80 страниц машинописного текста в двух экземплярах. Установлены премии: первая — 3 500 руб., вторая — 2 000, две третьих — по 1 000 руб., три поощрительных — по 700 руб. Рукописи присылаются под девизом заказным письмом по адресу: 121835, ГСП-2, ул. Воровского, 33, Центральная сценарная студия Госкино СССР, тел. 290-50-08.

Подробнее с условиями конкурса можно ознакомиться в Госкино, Союзах кинематографистов, Союзах писателей республик, на студиях художественных фильмов, в ЦК ВЛКСМ республик, обкомах и крайкомах комсомола.

# ВОСТОРГ И РАЗОЧАРОВАНИЕ



Наибольшее количество откликов за последний месяц мы получили на фильм «Свой среди чужих, чужой среди своих». Мнения зрителей резко разделились. Одни дают картине самую высокую оценку, другие считают ее неудачей.

Публикуем несколько выдержек из зрительских писем.

Два непримиримых врага: белогвардеец Лемке (А. Кайдановский, слева), чекист Шилов (Ю. Богатырев)



— две страницы после сеанса —

## У МОРСКИХ ВОРОТ



Нея Марковна ЗОРКАЯ — кандидат искусствоведения. Выступает в печати со статьями и рецензиями по вопросам кино, театра, эстетики с 1950 года. Автор книг «Творческий путь А. Д. Попова», «Советский историко-революционный фильм», «Между прошлым и будущим», «Портреты» и др.

Два главных образа, две природы перемежаются в этом фильме: море и берег.

Море: рыбацкие сейнеры, серебряный улов в сетях, штиль и шторм, майна, вира, хмурое северное небо... Романтическая, общепризнанно «киногеничная», эта натура сохранила свое обаяние на телеэкране и еще приобрела какую-то обжитость и интимность.

Берег: старинный порт Вентспилс, город потомственных рыбаков. Здесь незабываемы традиции, надежные устои быта, а люди суровы, круты, и нелегки их характеры.

Телевизионный фильм Рижской студии «Морские ворота» режиссер С. Тарасов поставил по мотивам романа Д. Зигмонте, написанного в 50-е годы. И хотя время действия картины — наши дни, некоторые устаревшие конструкции проглядывают в драматургии. Пора так на-

зываемого «производственного романа» напоминает о себе, скажем, в соперничестве двух капитанов, Иорена и Эдгара, из коих один — расудителен, осторожен, заботится о людях, а другой — лихач и гонится за дутыми цифрами. Да и само непереносное сопряжение в сюжете мотивов «общественных» и «личных» тоже от прошлого.

За последние несколько лет искусство доказало, что и лов салаки может породить страсти не только «узкопроизводственные», а семейный конфликт — послужить материалом для вполне самостоятельного художественного анализа. В «Морских воротах» драмы на сейнере и драмы домашние порой соединены по-старому условно.

Правда, это преодолевается общим режиссерским решением, единым ритмом действия.

Режиссура культурна и профессионально уверенна. С. Тарасов при всем тяготении к документализму в морских сценах, возвращаясь на землю, видит скорее не данный, конкретный Вентспилс, а некий

образ современного портового города вообще. Недаром панорамы дон, прибрежных сосен и реальные экспонаты уникального вентспилсского морского парка-музея — старинные часы, раскрашенный деревянный идол — приобретают в фильме смысл поэтических рефренов (оператор Г. Пилипсон).

Однако именно в таком решении, чуть стилизованном и поднятом над бытом, вставные номера — песни под гитару в стиле современных «шансонье» — чужеродны и воспринимаются как подновление материала в интересах моды.

Иное, самобытное — портреты героев и анализ людских взаимоотношений. Моральные проблемы, поднятые писательницей, взволновали еще при выходе романа в свет. Волнуют они и сейчас, по прошествии десятилетий.

Личная свобода выбора и долг перед близкими, «любовь-праздник» и «любовь-будни», жесткий максимализм требований к себе и другим, с одной стороны, и необходимость более тонкого, сострадательного взаимопонимания —

эти непростые жизненные вопросы не имеют в фильме однозначных ответов, будучи предложены на раздумье и героям и нам, зрителям. Здесь ровный по уровню, сильный актерский ансамбль, в котором выделяется несколько очень хороших работ: В. Майнелите — Эва, В. Томкус — Иорен, Э. Павулс — старый Ансис и, конечно, Вия Артмане в новой для себя роли рыбацкой матери Кристины. Суховатая, молчаливая, со склоненной над вязаньем гладко причесанной головой, она словно воплотила в себе и суровую твердость обычаев, непреложных в этой среде, и с трудом, с внутренней борьбой пробивающееся навстречу людям желание понять, простить, помочь тому, кто в помощи нуждается, пусть даже заблуждаясь и ошибаясь. Душевная крепость, чистота, добро в облике строгом, будто бы не располагающем к контакту, — таков самый значительный в фильме образ хранительницы очага, женщины на причале, у морских ворот.

Нея Зоркая



Когда впервые вышел на экраны фильм «Зоя»? Кто исполнитель заглавной роли и на какой киностудии снят этот фильм?

Г. Полодина

п. Предпорожный Якутской АССР

Фильм «Зоя» вышел на экраны в 1944 году. Картина поставлена режиссером А. Арнштамом на киностудии «Союздетфильм» (ныне Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького). В заглавной роли сиялась тогда еще студентка ВГИКа Галина Водяницкая; впоследствии она играла в фильмах «Крутые Горки» (Анна), «В дни Октября» (жена писателя Джона Рида).

\*\*\*

Я очень люблю балет, но в нашем городе нет оперного театра. Какие фильмы расскажут о балете?

И. Константинова

Курган-Тюбе

На киностудии «Мосфильм» закончена экранизация балета «Анна Каренина» на музыку Р. Щедрина с Маей Плисецкой в главной роли. Картину поставила [Маргарита Пилихина], известная как оператор фильмов «Мне двадцать лет», «Дневные звезды», «Чайковский», «Дела сердечные». «Анна Каренина» — ее режиссерский дебют.

Второму Международному Московскому конкурсу артистов балета посвящена картина «Конкурс» («Центрнаучфильм», режиссер Ю. Альдохин). Этот же режиссер создал фильм «Большой балет в Явонии» — о гостевой поездке балетной труппы Большого театра (см. «СЭ» № 3, 1975 г.).

Многим зрителям постановка этого фильма покажется непривычной и даже непонятной. К такому фильму еще надо привыкнуть. Но уже давно стало ясно, что печальнее всего, когда фильм навеивает скуку в зале. Необходимо увлечь зрителя непрерывным потоком смысловой информации на экране. При этом каждый кадр должен быть в некотором отношении художественной картиной, нести эмоциональную нагрузку. Таким фильмом является «Свой среди чужих, чужой среди своих». Фильм во многом необычный, непривычный, но новаторский, мастерски сделанный, с отлично подобранными и играющими актерами.

В. Зиновьев, сотрудник кафедры квантовой радиофизики Государственного университета

Горький

\*\*\*

Уже целый месяц я нахожусь под огромным впечатлением от фильма Н. Михалкова. Удача произведения — в правде, в глубокой достоверности, наконец, в точной лепке людских характеров, поставленных в особо сложные условия.

В фильме побеждает не просто чекист Шилов — побеждает преданность делу, революционное товарищество.

Многие сцены буквально потрясают. Тяжкие испытания, которые самоотверженно, с глубокой верой в правоту своего дела переносит Шилов, заставляют даже махрового врага революции Лемке позавидовать славной судьбе большевика.

Не все мои товарищи в таком восторге от фильма, как я. Некоторые говорят: «Ну, детектив, как бандиты ограбили вагон с золотом в первые годы Советской власти; ничего, мол, смотреть можно». Мне кажется, товарищи не поняли, не почувствовали идею картины. Ведь фильм о том, «как закалялась сталь» человеческих характеров в пламени революции, о том, как жить, как поступать, «если хочешь быть счастливым» с большой буквы, наконец, о том, как «любить человека».

В. Дорошевич, токарь завода «Гомсельмаш»

Гомель

чале 20-х годов. Посмотрите, какая загадочная история произошла с чекистом Шиловым, руководителем операции по отправке ценностей. Бандитам было проще всего убить Шилова и операцией сорвать. А в фильме нагромодили целый клубок нелогичных загадок. Враги убили путевого обходчика, а чекиста услышали. Для чего?

Л. Новосельский

Краснодар

\*\*\*

Заранее зная вкратце сюжет фильма, я шла с радостью на эту картину, взяла с собой десятилетнего сына. Вечно благородная тема суровых военных будней первых дней Советской власти! Как много и как хорошо может сказать об этом художник! В фильме же мы видим истеричных, взвинченных героев. Камера то наплывает, то удаляется. Бесконечные переходы, повороты сюжета. Трудно следить за всем этим. Сын задает мне вопросы по ходу действия, а я, увы, сама не могу ничего понять, особенно в первой половине картины.

Создается такое впечатление, что постановщик картины решил продемонстрировать бесконечные возможности кинокамеры. Неудавшимся экспериментом можно назвать эту картину. Жаль только, что сама тема фильма не подсказала авторам верного ее решения. Очень жаль!

В. Глушко, инженер

Пермь

\*\*\*

«Свой среди чужих, чужой среди своих» — фильм вполне удовлетворительный, смотрится с интересом.

К сожалению, мелкие постановочные оплошности лишают его исторической достоверности. А как хотелось бы верить, что именно так все и было...

Вот пример: 500 тысяч рублей золотом, которые герои фильма таскают с собой на протяжении всей картины, весят 260—280 кг. По объему это золото ни в какой саквояж не влезет.

Вызывает недоумение и применение в начале 20-х годов дискового ручного пулемета.

А. Невинный

Киев

Невозможно остаться равнодушным после просмотра фильма «Свой среди чужих, чужой среди своих». Фильм поражает правдивостью, высокой гуманностью, остротой сюжета, оригинальностью постановки, съемки, безукоризненной игрой актеров.

Т. Артамонова, Н. Самошина, Л. Субботина

Фрязино, Московская обл.

\*\*\*

Фильм дробится на мелкие эпизоды, а добрую треть сеанса в кинозале то и дело слышится шепот: «А кто это? А это что? Почему?» Зрители не понимают, почему перед глазами Шилова вдруг возникают белые вспышки, почему так часто в фильм вклиниваются картины объятий и радости солдат, откуда взялась карета, которая вдруг в самый неподходящий момент катится с холма. Лишь после неоднократных повторений таких кадров зритель поймет, что это означает, что символизирует. А может быть, и не поймет. Конечно, ориентация на «среднего» не является задачей искусства вообще и киноискусства в частности, зритель должен учиться, ибо восприятие любого вида искусства требует подготовки. Но всегда ли приемы усложнения киноязыка правомерны, всегда ли они органично вплетаются в канву фильма? В данном случае, по-моему, нет, хотя сама по себе эта попытка интересна.

Режиссер, наверное, очень хотел сделать необычный, оригинальный фильм, но подчас ему изменяет чувство меры: оригинальность нередко превращается в оригинальничание, фильм движется скачками, остросюжетные эпизоды перемежаются с длиннотами.

Мне кажется, однако, что в фильме есть заслуживающие внимания эпизоды, режиссерские и операторские находки. Он заставляет с интересом ждать следующих фильмов Михалкова-режиссера.

Л. Димова

Таллин

\*\*\*

На мой взгляд, фильм лишен исторической достоверности, не отражает подлинную работу чекистов в на-

## РАЗОРВАННЫЕ СВЯЗИ

Богатство лезет в глаза. Каминь. Картины. Колонны. Лепнина. Сигары. Крахмальные пластроны. Медвежьи шкуры. Хрустальные люстры. Кальяны. Цилиндры. Вазы. Бурки. Бокалы. Ковры. Почтительные лакеи. Певичку бросают в бассейн, наполненный шампанским. Сторублевые асигнации швыряют на серебряный поднос и сжигают в честь той же певички. Играют в карты. Подделывают векселя.

Так показана в фильме «Хаос» (сценарий В. Меликсетяна, постановка Л. Вагаршяна, «Арменфильм») взвинченная «сладкая жизнь» с жиру бесящихся бакинских нефтепромышленников. Герой фильма Смба Алимян, которому неожиданно привалило огромное наследство, должен либо превозмочь все эти соблазны и остаться честным человеком, либо изме-

нить самому себе и усвоить повадки жестокого и алчного хозяина жизни.

Роль Смбата артист Сос Саркисян ведет сдержанно, вкрадчиво, не торопясь, будто предвкушая занятые повороты судьбы. Положение всемогущего владельца промыслов сперва позволяет Смбату реализовать свои прекрасные намерения, творить добро, помогать рабочим. Потом все же деньги и власть подминают и эту сильную натуру и превращают Смбата в самого обычного хищника. Идеалист становится циником. «Сладкая жизнь» топит его.

Параллельно развивается судьба его младшего брата Микаэла. И эта роль сыграна мастерски, но совсем по-иному. Артист Карен Джангирян вынужден вести своего Микаэла как бы навстречу Смбату. Пока старший брат заботится о благе народном, младший бражничает и подличает. Когда же старший, ожесточившись, начинает руководствоваться не велениями совести, а жадной наживы, тогда младший, наоборот, поворачивает к добру. Но если логика дви-

жения Смбата понятна (ибо раскрыта), то с какой стати цинизм Микаэла сменяется идеализмом, догадаться немилком.

Нам просто сообщают: был распутным — стал чистым, был слаб и хлипкок — стал героичен. Связи между этими обликами оборваны, и актеру приходится, по существу, играть двух разных людей, в начале фильма одного, в конце — другого.

Легко поверить, что нежная и красивая учительница Шушаник сперва была увлечена старшим братом, а затем полюбила младшего: они ведь словно поменялись душами, а она осталась все та же, все так же сочувствует сирым и обездоленным. Но если в романе Александра Ширванзаде, на основе которого сделан фильм, выбор Шушаник зависит от социальной позиции братьев Алимян, и она сознательно отдает предпочтение тому, кто с ней солидарен, то в фильме скромная учительница покорена картинным героизмом «нового» Микаэла. В конце концов возможно и такое решение.

Беда тут другая. Когда роман переносят на экран, то некоторые сюжетные линии неизбежно уходят. Создатели фильма поступили так: любовный треугольник они просто вырвали из пестрого и колоритного многолюдья прозы и подали с театральной эффективностью крикливой мелодрамы. Но мелодрама всегда динамична и всякому понятна. Движение же фильма тяжеловесно, медлительно и сбивчиво.

Быть может, авторам фильма не стоило так долго любоваться банальным антуражем богатой жизни, всеми этими обласканными оператором пышными интерьерами? Не следовало бы так задерживаться на бесформенных и натужных эпизодах ресторанной гульбы? Не надо было давать экспрессивными наплывами монотонные видения и воспоминания? Тогда осталось бы довольно экранного времени, чтобы углубиться в судьбы и души героев, понять каждого и увидеть мучительный перекресток этих драм во всем его жестоком и горьком реализме.

Константин Рудницкий



Константин Лазаревич Рудницкий, Доктор искусствоведения. Выступает в печати по вопросам театра и кино с 1940 года. Автор книг «Режиссер Мейерхольд», «Портреты драматургов», «Спектакли разных лет».



Геннадий Новожилов  
со своими «Чичиковыми»

«Похождения Чичикова. Манилов», «Похождения Чичикова. Ноздрев» — так называются небольшие кукольные ленты, снятые недавно на «Союзмультфильме». Авторы сценария — Б. Ларин, Б. Степанцев, режиссер-постановщик Б. Степанцев, художник-постановщик Г. Новожилов, композитор Н. Каретников.

...Невероятно, но факт: сделаны две интересные мультипликационные экранизации Гоголя. Художественной смелости авторов вышеуказанных двух фильмов (даже при наличии «недовольных» зрителей) можно не только удивиться, но и порадоваться.

Наверняка будут и «довольные»: так много искреннего увлечения и подлинного мастерства вложено в эту работу, что не откликнуться душевно, не оценить ее невозможно.

Конечно, трудно сразу безоговорочно принять троекратную условность кукольного фильма, доверять классические фразы и давно ставшие летучими реплики неживым персонажам. И все-таки, всматриваясь в необычные и как будто чуть-чуть знакомые (Боклевский?) силуэты героев, постигая пластику их движений, вслушиваясь в интонации блестяще сыгранных за кадром ролей («Манилов» целиком озвучен Юрием Яковлевым, в «Ноздреве» заглавную партию исполняет Андрей Попов, Чичикова представляет Григорий Шпигель, а Мижуева — Анатолий Кубацкий), ловишь себя на мысли: да, это пусть непривычный, пусть даже спорный, но Гоголь. Его странные, более чем странные герои, его столь же реальный и вещный, сколь и призрачный мир...

Когда и как возник замысел поставить мультипликационный фильм по Гоголю? Как создавалась эта маленькая диалогия? Останется ли сделанное лишь своеобразным творческим экспериментом или серия «Похождения Чичикова» будет продолжена? На эти вопросы отвечает режиссер фильма Борис Степанцев.



# ПО ГОГОЛЮ

Людвига ЗАКРЖЕВСКАЯ

— Как это ни парадоксально, но мне всегда казалось, что любимый мой писатель Гоголь словно рожден быть поставленным в мультипликацию. Трудно играть Гоголя на сцене, ведь это иной мир, иная атмосфера, иные люди... Вот эту его принципиальную инородность, мне кажется, и способна по-настоящему передать мультипликация. Как известно, уже была одна удачная рисованная лента по Гоголю — «Пропавшая грамота», поставленная В. и З. Брумберг в 1945 году.

...Встал вопрос: делать «Похождения Чичикова» также рисованными или выбрать кукол? Традиционный, «конвейерный» способ отпал сразу: слишком нивелированными, «обкатанными» выглядят движения нарисованных на целлулоиде героев. С другой стороны, не годилась для осуществления этого замысла и техника перекладок: слишком условными, «плоскими» выглядят персонажи,

вырезанные из картона. Пожалуй, куклы, обладающие большими фактурными возможностями, более всего способны передать многомерность, вещность и чудесность гоголевского мира...

В этом вопросе, как, впрочем, и во всех остальных, у нас было радостное единодушие с художником-постановщиком фильма Геннадием Новожиловым, для которого Н. В. Гоголь — также один из самых сокровенных писателей.

Мне кажется, Новожилов показал себя великолепным мастером острого психологического портрета. Его эскизы (а их было сделано множество) оказались на редкость скульптурными. Воплощая их в объемной пластике, Павел Гусев и Владимир Абакумов, делавшие кукол, сумели передать тончайшую мимику персонажей.

...Несмотря на то, что у Гоголя нет подробного описания внешности героев, линия их поведения



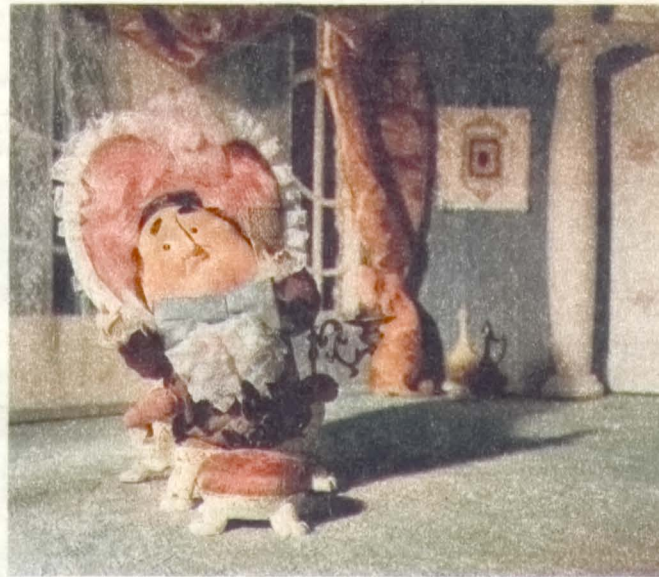
так точна, так графична, что она достаточно законченно определяет их облик. В фильме персонажи шаржированны, заострены. Чичиков здесь — злобный попрыгунчик с блошиными манерами, Манилов — воркующий кроткий голубь... Авторы добились полного соответствия облика персонажа и второго плана — фона, на котором он действует. Поэтому и декорации здесь также гротескны. Сфокусирована, как в кривом зеркале, усадьба Манилова. Кажется, она изогнулась в любезном поклоне. У одной колонны ножка вытянута, она как бы расшаркивается перед Чичиковым.

У Манилова все розово-голубое, кружевное. Даже полы кружевные. И прудочки с отражением лебедей и садик с беседкой — все в легкой дымке, словно кисеей подернуто. И все такое округленькое, как сам хозяин и его домочадцы.

У Ноздрева — все наоборот. Огромный, загроможденный вещами дом с темными углами, кажется затянутым паутиной. И только посередине, на ковре — островок жизни: стоит стол, горит свеча. Такой контраст не случаен, ведь и сами эти персонажи — Манилов и Ноздрев — в сущности, антиподы. И если один из них — это мысль без действия, то другой — это действие без мысли.

Немного о самих куклах. Их головы выточены из дерева. Для каждого персонажа было сделано по пять — семь сменных головок, каждая из которых выражала определенное эмоционально-мимическое состояние. Таким образом, герои могли свободно смеяться, волноваться, разговаривать. Помогали им в этом актеры-кукловоды Наталья Дабига, Лидия Маятникова, Вячеслав Шилобреев...

Последует ли продолжение? На этот вопрос режиссер отвечает так: во многом это будет зависеть от той оценки, которую получит наша работа у зрителей.



На стр. 10 —  
Усадьба Манилова. Эскиз

«Лицо Ноздрева,  
верно, уже сколько-нибудь  
знакомо читателю».  
(Н. Гоголь)

Чичиков и Манилов  
приятно беседуют

Павел Иванович Чичиков  
в дороге...  
...и в гостях

Один из наследников Манилова  
Селифан тронул поводья...

Фото В. Мишина



Тридцать лет назад закрылась горькая страница в истории венгерского кино, было покончено с фашизмом, разлучившим искусство с общественной жизнью. «Драмы» из похищений аристократов, олеографии о деревенском быте и подвигах гусар, пышные ревью и громогласные милитаристские ленты в ту пору начисто вытеснили с экрана правду.

После Освобождения на смену лживому кинематографу хортистской Венгрии пришли фильмы, говорящие правду о прошлом и настоящем, сделавшие близкими заботы и страсти простых людей, показавшие их страдания, надежды и нравственную красоту — бедные крестьяне, восставшие против гнета и деспотизма помещиков в «Пяди земли» Ф. Бана, будни рабочих в «Анне Сабо», «Счастье Каталены Киш», «Кружке пива» и других картинах Ф. Мариашши, подлинно народные герои «Случая на ярмарке» К. Надашди и Л. Раноуди, гордые и горькие дни первой Венгерской Советской Республики, ожившие в фильмах З. Варкони «День гнева»

и К. Макка «Тридцать девятая бригада».

Советские зрители не только хорошо знают лучшие произведения венгерского кино, но и не раз радовались его успехам на Московских международных кинофестивалях. На втором фестивале в 1961 году Серебряный приз получила картина М. Семеша «Альба Регия», на следующем фестивале такого же приза были удостоены «Рассказы в поезде» режиссера Т. Рени.

Выдающийся успех и Большой приз Четвертого Московского фестиваля выпал на долю фильма З. Фабри «Двадцать часов» — драматическая история четырех батраков, которые дружно отстаивали новый порядок в социалистической Венгрии, а спустя несколько лет оказались по разные стороны баррикад. Большой приз следующего киносмотрa в Москве завоевал фильм И. Сабо «Отец», утверждавший значимость каждой человеческой личности и ее ответственность за все, что творится вокруг. Эта тема — главная и в картинах А. Ковача «Холодные дни» и «Дело Ласло

Амбруша», последняя получила диплом жюри Шестого Московского фестиваля «за поиски новых кинематографических средств в жанре экранной публицистики».

Идейная и эмоциональная активность, с которой венгерские кинематографисты ищут пути художественного исследования социалистической действительности, глубина и значимость проблем, поднимаемых в их произведениях, сделали национальное кино серьезным фактором художественной жизни страны. Эти успехи венгерские кинематографисты справедливо рассматривают как закономерные плоды политики партии в области культуры. Они хотят помочь зрителям размышлять над жизнью, воспитать их сознательными строителями социалистического общества.

Естественно, что на этом непростом пути их встречают и победы и неудачи. Но если попытаться одним словом определить впечатление от пятнадцати новинок венгерского кино, показанных 28 кинокритикам из социалистических и западных стран, то этим словом будет поиск. Поиск но-

вых способов кинематографического видения, тем и форм их выражения.

Авторы лучших произведений на темы далекого и близкого прошлого от простых и достаточно известных фактов идут к их осознанию. В сущности, с помощью прошлого они заглядывают в душу современного человека, исследуют исторические, социальные, психологические корни того, что несовместимо с идеями социалистической нравственности.

Я. Рожа в «Мечтающей молодежи» рассказывает о политическом, общественном созревании молодого человека Герберта, сына популярного лектора, ведущего кружок французского языка и культуры для именитых жителей провинциального городка. На занятия ходит и русский эмигрант Петров. Вспоминая о разгромленной за год до этого революции 1905 года, он говорит Герберту: «Интеллигенция должна сделать выбор между соглашательством и революцией». Не только события в городке изменяют взгляды молодого человека. В передвижном кинотеатре он ви-



«Гайдук»



«Будь верен самому себе»



«Сны о огне»



«С завязанными глазами»



30 лет Венгерской Народной Республики

дит кадры демонстраций в Париже и Лондоне, картины задушенной в крови русской революции. Он избавляется от чувства беззащитности и униженности, становится на тот путь, который подсказал ему русский марксист Иван Петров.

В тридцатые годы происходит действие картины З. Фабри «141 минута из неоконченной фразы» (столько и длится фильм), литературной основой которого является роман Т. Дерри.

В экранизации трехтомной, насчитывающей 1 200 страниц книги Фабри ограничился лишь тем, что связан с образом главного героя Леринца Парцена Нада (А. Балинт), молодого представителя могущественной капиталистической династии. Все события увидены его глазами, глазами человека впечатлительного, ищущего, не терпящего компромиссов. Лицемерие и ханжеская ложь среды, в которой он вырос, отдаляют Леринца от семьи и в конце концов заставляют полностью отречься от нее.

Одиноким в чуждом для него мире, он тянется к рабочим, к эксплуа-

тируемым, хочет не только найти с ними общий язык, но и стать для них другом. Эпизоды жизни завода и рабочей семьи слабее, чем остальные сцены, но фильм в целом — мастерская экранизация.

Картины З. Фабри, будь то «Карусель» или «Господин учитель Ганнибал», всегда были простыми, строгими, лишенными вычурности. Различные модные течения не коснулись этого режиссера, он увлечен не модой, а мыслью. Таким он остается и в новом произведении.

Отрадно и то, что в юбилейном году половина фильмов посвящена сегодняшнему дню Венгрии. Их авторы пытаются проникнуть в духовный мир современников и в их стремления, надежды, психологию, воссоздать на экране образ современной жизни.

Герой картины М. Луттора «Дакталогия» — молодой рабочий Чаба (А. Пири), с которым произошел несчастный случай на производстве. Ему грозит ампутация ноги. Он ощущает непроходимую пропасть между собой и людьми здоровыми. В больнице умирающая девочка и молодая

женщина-врач (Я. Брейхова), в которую влюбляется Чаба, помогают ему вновь обрести веру в себя. Чаба учится ходить на костылях, потом на протезе, уходит из больницы повзрослевшим человеком. На границе детства и возмужания находится герой картины Ф. Мамчерова «Будь верен самому себе» подросток по имени Жолт (Й. Елистратов). Он мечется в поисках собственного места в мире, своего «я», преодолевая слабость, побеждая смятение.

В фильме режиссера-дебютанта Р. Сереня «Чужие лица» два студента психологического факультета Иреч и Габор берут на поруки восемнадцатилетнего Яноша Барта, только что выпущенного из тюрьмы. Они следят за его возвращением в общество и одновременно помогают ему, опекают и в то же время изучают его поведение. Янош неустойчив: он то возвращается к прежним друзьям, то устранивается на работу, то бросает ее, и его начинает искать милиция. Р. Серень размышляет о важных общественных проблемах — социальном гуманизме и взаимопомо-

дой войсковой священник (А. Козак) получил задание дать утешение осужденному на смерть дезертиру Балугу (Й. Мадараш), который с бесконечной наивностью считает себя невиновным. Солдаты, которые должны были привести приговор в исполнение, с винтовками на боевом взводе ожидали команды, когда неожиданная воздушная тревога заставила их разбежаться. На казарменном дворе остался только привязанный к столбу осужденный. Больше его никто не видел, и солдаты решили, что Балугу удалось спастись.

Начались разговоры о чуде. Капеллана срочно вызвали в Будапешт, чтобы он лично засвидетельствовал свершение чуда: солдаты стоящей на грани поражения армии нуждались в надежде на небесную помощь, руководители осужденной на поражение страны считали, что это поможет подержать боевой дух солдат. Священник ощутил острое противоречие между фанатизмом, которого от него требовала вера, и фактами действительности и сам начал сомневаться в своей вере.



«Мечтающая молодежь»

«141 минута из неоконченной фразы»



## ДВИЖЕНИЕ МЫСЛИ

Семен ЧЕРТОК

щи, о личной ответственности каждого.

В год 30-летия Победы над фашизмом венгерские кинематографисты обратились и к теме второй мировой войны. «Сыновья огня» И. Дендешши посвящены действительно событию — восстанию узников тюрьмы в Шаторуйхей в 1944 году, когда власть в Венгрии взяли гитлеровцы. Политзаключенные терпят поражение, но их героическая и трагическая смерть означает и их победу, потому что они нашли в себе силы восстать.

В том же 1944-м происходит действие фильма Ф. Коша «Снегопад». Рядовой Мартон Чорба (И. Сабо) — один из тех простых людей, которых заставили участвовать в чуждой их интересам войне. Он получил две недели отпуска и теперь хочет вместе с семьей спастись от ужасов войны. Но от нее отсидеться нельзя, как нельзя заглушить голос собственной совести. Поднявшись высоко в горы, он и здесь встретился с кровавой действительностью тех лет, убедился в том, что нельзя убежать из этого страшного измученного мира, что выход в сопротивлении.

К сожалению, фильм слишком сложен для восприятия. Авторы не дают оценку противоречивым поступкам персонажей. Виновны они сами или являются лишь жертвами? Убийцы они или только исполнители приказов? Эта неясность авторской точки зрения делает несложную историю загадочной.

Плохое и хорошее в людях смешано до неузнаваемости. Чорба берет в руки оружие и стреляет в окно шефа жандармов, а того и след простыл. Чорба опоздал. Но опоздал не только он. Многие не осознали, что был момент, когда еще не поздно повернуть оружие. Исторический вывод фильма беспорочен.

Пристальный интерес критики давно уже вызывает художественная публицистика А. Ковача. Теперь он снял философский фильм, действие которого происходит во время войны.

В одной из венгерских частей, воевавших на восточном фронте, моло-

Сюжет фильма «С завязанными глазами» не выходит за рамки религиозных постулатов и аргументов, но предмет спора далеко не религиозный. Авторы пытаются проникнуть в тайну зарождения общественных мифологий, которые оказываются сильнее отдельных людей. Миф возникает как самооборона для слабых, а затем эксплуататорское общество с помощью мифа начинает управлять людьми, превращая его в средство общественного подавления.

Ни один другой фильм не вызвал столько споров, как «Любовь моя, Электра», поставленный М. Янчо по пьесе Л. Дьюрко. Построив его как балет, как хореографическую балладу, М. Янчо рассказывает историю Электры языком символов, движений, танцев, пантомимы. Но общественно-политическое значение пьесы, серьезность ее проблематики в фильме снижены. Талант, изобретательность постановщика несомненны. Но кадры, внутренне напряженные, сменяются картинками изобразительно яркими, но холодными. И тогда мечи, табуны, павлиний перья, голые девушки, плетки превращаются из символов в реквизит, а проблема произведения, его идея растворяются в красивых, но бездушных эпизодах.

Главное достоинство лучших венгерских фильмов в том, что их авторы понимают, на каком языке говорит этот вид искусства, и стремятся обогатить его. Пересказанное словами действие не может выразить всего содержания картин. Среда, в которой происходят события, их атмосфера часто дают возможность зрителям как бы изнутри ощутить логику поведения персонажей.

Авторы лучших фильмов объединяют традиции национальной культуры с передовыми идеями времени и современным киномышлением. Поиск, который они ведут, разнообразен и разноречив. Все ценное в нем и определяет весомость того вклада, который вносит венгерское кино в общую копилку социалистического киноискусства.

Будапешт — Москва





## Феликс Мариашши: ПОДВОДЯ ИТОГИ.

Из десяти человек девять связывают имя недавно скончавшегося Феликса Мариашши с неореализмом, но все десять назовут самым типичным для него фильмом «Будапештскую весну», а действительно неореалистический фильм «Кружка пива» занимает среди произведений режиссера весьма скромное место. Сдержанный лиризм «Родственников», «Будапештской весны», «Контрабандистов», «Бессонных ночей» делает эти фильмы скорее грустными, в чем могли убедиться зрители Москвы и других городов СССР, побывавшие на недавно прошедшей ретроспективе работ режиссера.

В фильмах Феликса Мариашши драмы и простенькие любовные истории претерпевают лирическую метаморфозу. Однако эти события и люди никогда не существуют сами по себе, изолированно, они отражают всегда то, что наиболее характерно для данного общества.

В день пятидесятилетия Феликс Мариашши разговаривал с одним из бывших своих учеников, режиссером Иштваном Сабо.

— В каком фильме вы почувствовали, что нашли себя самого, свою режиссерскую личность?

— Критика называет таким фильмом «Родственники». Не думайте, однако, что о предыдущих лентах мне нечего сказать, хотя бы в отрицательном смысле...

— Однако именно в этом фильме раскрылся впервые ваш самостоятельный режиссерский мир, с собственной атмосферой, настроением и стилем.

Второй этап развития — «Будапештская весна». Миклош Габор

рассказывал мне, как вы с ним вместе скрывались в 1944 году, а ведь об этом и идет речь в фильме, и Миклош Габор играет в нем главную роль.

— Все действительно так и было. Мики бежал с фронта, дезертировал, я спрятался дома, и это я снабдил его документами. У нас с ним была одна шапка на двоих, и мы никогда не могли вместе выйти на улицу. Настроение у нас было тогда боевое, мы таскали с собой ручные гранаты и всякую амуницию. Дни, проведенные вместе в убежище, множество общих впечатлений и послужили материалом для создания фильма.

— Чувствуете ли вы в «Будапештской весне» такую же связь между личным и художественным, как и это вижу?

— Когда я работал над фильмом, основной для меня была проблема неизбежности выбора. Каждый человек должен был решить, с кем он, третьего пути не существовало, если он вообще хотел себя чувствовать человеком. Следовало отдать себе отчет в том, что и личное счастье зависит от того, как сложатся дела в мире.

— Может быть, стоило бы сделать еще один фильм о том времени? Показать, как у Феликса Мариашши и Миклоша Габора была на двоих одна шапка?

— Вероятно, и это можно.

— В «Будапештской весне» есть иронические сцены. Может ли иронией такого рода быть пропитан весь фильм? И почему в «Озорниках» вы избрали жанр сатиры?

— Я не считаю «Озорников» полностью сатирическим фильмом. В нем есть эпизоды, к которым я бы отнесся иначе.

— Какие?

— Вся линия Пронаи — сатира. Но я не считаю, что мир, в котором живут остальные герои, изображен сатирически.

— Естественно, те, кто толкал весь мир в пропасть, сегодня — объект сатиры. А те, кто по молодости, глупости, наивности, воспитанию стал в их руках слепым орудием, оказываются фигурами трагическими. И значит, в «Озорниках» сливаются два стиля. Мне хочется, чтобы вы это растолковали подробнее.

— Мне трудно анализировать, отчасти из-за того, что прошло слишком мало времени. Если ситуация

правдива и актер вжился в роль, то это может быть одновременно трагично и комично.

— Хочется углубить этот вопрос. Значит, реальный Пронаи показан в фильме таким, каким был на самом деле. Так вот, не теряет ли этот образ своей жуткой сущности, если зритель воспринимает его смешным. У вас не возникала такая проблема, когда вы работали над фильмом?

— Проблема возникала, но в другом плане. Я хотел показать, каким нулем, каким ничтожеством был этот страшный человек.

— Изменились ли ваши художественные воззрения за те годы, что вы работаете в кино?

— Может быть, в том, что свои первые фильмы я делал с ужасающей серьезностью. Путь от «Анны Сабо» до «Озорников» привел меня к тому, что теперь работа режиссера доставляет мне куда больше удовольствия. Иначе говоря, я работаю теперь с большей легкостью, чем раньше. «Кружка пива» ознаменовала собой начало периода, когда я стал работать над фильмами свободнее. Затем наступило время, когда я перестал придавать какое-либо значение кадру как средству самостоятельной выразительности. Меня интересовала исключительно актерская игра.

— А теперь?

— Обе эти линии переплетаются.

— Мы уже говорили об изменении, которое претерпели ваши художественные требования. Хочу спросить, сыграла ли в этих изменениях свою роль ваша профессия?

— Не думаю. Мои представления о жизни, о людях, о том, что я сам делаю, не изменились. Мышление меняется — это естественно. Накапливаются впечатления, человек проходит через много испытаний... Но главное, о чем я думал и к чему стремился, остается.

## Юдит Халас: РАДОСТЬ ДРУЖЕСКИХ ВСТРЕЧ

Актриса Юдит Халас в равной степени популярна в Венгрии у любителей кино и театра. Окончив институт, она несколько лет работала в Национальном театре в городе Печ, затем стала актрисой будапештского Театра комедии.

— В Институте театра и кино, — рассказывает актриса, — я училась на одном курсе с кинорежиссером Иштваном Сабо. Нас связывает крепкая дружба, и мы прекрасно понимаем друг друга. Впервые я снималась в его фильме «Пора мечтаний», затем он написал для меня главную роль в своем «Фильме о любви».

Работала я и с другими режиссерами. С Мартоном Келети в «Опрометчивом браке», с Имре Михайфи в фильме «Перстень с русалкой», литературной основой которого является книга Андранша Беркеша об антифашистском сопротивлении в Венгрии в годы второй мировой войны. Фильмы эти известны советским кинозрителям.

Интересно произошла у меня встреча с одной из моих любимых героинь — танцовщицей Манци в экранизации романа Эрне Сейпа «Лиловая акация». Я участвовала в телеспектакле, поставленном по это-



му произведению. Спустя несколько лет, перечитав книгу, я подумала, что хорошо было бы еще раз вернуться к этому роману в кино. Даже сегодня мне кажется невероятным то, что произошло потом; через несколько дней раздался телефонный звонок, и представители киностудии предложили мне сниматься в фильме «Лиловая акация». Ставил фильм Иштван Секей.

В кинокомедии «Увидеть Неаполь и...» Юдит Халас играет водителя грузового такси. А недавно она снялась в фильме «Легенда Пендрагона», поставленном по роману Антала Сербя, и в телефильме «Добрый вечер, лето, добрый вечер, любовь» по роману Эндре Фейеша. Этот фильм, в котором она играет современную девушку, пользовался большим успехом у венгерских зрителей. Сейчас Юдит выступает в новом для нее жанре: поет эстрадные и детские песни.

— Я дважды была в Советском Союзе. Первый раз в составе туристской группы, потом членом венгерской делегации на Московском кинофестивале. Надеюсь, что смогу еще не раз посетить Советский Союз и с Театром комедии и во время кинофестивалей. Встречи с советскими зрителями всегда для меня радостны.

## Имре Шинкович: СТО РОЛЕЙ В КИНО

Имре Шинкович — один из наиболее разносторонних и талантливых венгерских актеров. Мы сидим в фойе Будапештского национального театра, на сцене которого он уже много лет играет, и артист охотно рассказывает о себе, о своей работе.

— Во время съемок фильма о Ференце Листе я провел в Ленинграде почти три месяца, — говорит он. — То было прекрасное время, — я гулял по Фонтанке, посещал театры и приобрел очень много друзей. Жил я в гостинице «Астория» и, нарушая запрет режиссера Мартона



Келети (ныне уже покойного), который приказывал мне отдыхать после съемок, уходил бродить по улицам. Однажды я попал на вечер выступлений ленинградских школ, ребята узнали меня по фильмам, которые демонстрировались в Советском оюзе, и пригласили принять участие в их празднике. До рассвета я ставался с ними, мы вместе веселились. Они читали мне стихи Аттилы Йожефа и Шандора Петефи на русском языке, а я читал стихи по-венгерски.

Актер хорошо известен советским зрителям по таким картинам, как «Младший сержант и другие» Картона Келети, «Вдова и капитан» Фердя Палашти, «Семья Тоот» Золтана Фабри. Он принимал участие в дубляже многих советских фильмов.

— Я часто вспоминаю глубоко волновавший меня фильм «Судьба человека», в котором я дублировал Сергея Бондарчука. Сожалею, что в «Воине и мире» мне не пришлось дублировать роль Пьера Безухова — мне достался Наполеон. Работа над дубляжем связана со многими трудностями, но при этом бывает очень интересной и поучительной. Я с удовольствием принимаю в этом участие, потому что, по-моему,

манера игры и артикуляция венгерских и советских актеров во многом родственны.

**В кино Шинкович сыграл около ста ролей.**

— Первую крупную роль я получил в картине режиссера Золтана Фабри «Знак жизни» (в советском прокате он шел под названием «14 спасенных жизней»). — Ред.), рассказывающем о шахтерах. Мне пришлось играть рабочих, крестьян, был я директором завода, инженером, офицером, даже жуликом, был молодым и старым. Из недавних ролей мне дорога работа в двухсерийном фильме о Ференце Листе.

**В театре Шинкович играет почти каждый вечер. Сейчас он работает над ролью Банка в драме Йожефа Катона «Банк бан».**

— Эта роль, я думаю, должна стать важным этапом в моей творческой биографии. Кроме классической венгерской драмы, я люблю драмы Горького, Чехова, мне особенно интересно играть в инсценировках Достоевского. Еще в институте я участвовал в постановке «Вишневого сада» Чехова, позже исполнил роль Тетерева в «Мещанах» Горького. Хотел бы еще не раз играть драматические роли в классических русских пьесах.



# ВОСЬМОЙ ВСЕСОЮЗНЫЙ

Владимир ГОЛОВНЯ,  
заместитель председателя Госкино СССР



Восемнадцатого апреля известные артисты кино, представляющие многонациональный советский кинематограф, поднимут флаг очередного, восьмого по счету Всесоюзного кинофестиваля, который продлится семь дней.

Предыдущие фестивали проводились в Ленинграде, Киеве, Минске, Тбилиси, Алма-Ате, Баку. На этот раз кинематографистов примет столица Молдавии Кишинев.

Ежегодные весенние кинофестивали стали хорошей традицией. Они превратились в подлинные смотры киноискусства, подводящие итоги предыдущего киногода.

Цель фестивалей — развитие соревнования за дальнейшее повышение идейно-художественного уровня фильмов, за дальнейший подъем профессионального мастерства.

В очередном смотре примут участие все 39 студий страны, посланцы всех союзных республик, гости из братских социалистических стран, а также представители прессы, радио и телевидения.

В течение недели Кишинев будет своеобразной кинематографической столицей.

У Восьмого Всесоюзного свои особенности, отличающие его от предыдущих фестивалей. Прежде всего, фильмы для смотра отбираются более строго, чем в предыдущие годы, с тем, чтобы они отвечали самым высоким требованиям, предъявленным к киноискусству.

Оргкомитет фестиваля решил сделать более гибким порядок присуждения основных премий по разделу художественных фильмов.

Возможности жюри фестиваля расширены. Госкино СССР и Союз кинематографистов СССР установили, начиная с этого года, по разделу художественных фильмов одну главную премию и четыре равноценные первые премии, которые могут быть присуждены любому полнометражному художественному фильму независимо от жанра.

Восьмой Всесоюзный кинофестиваль состоится в канун всенародного праздника — 30-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне. В честь этой даты будет проведен ретроспективный показ лучших фильмов, посвященных героической борьбе советского народа против фашистских захватчиков, организованы встречи исполнителей главных ролей в этих фильмах со зрителями, выступления участников Великой Отечественной войны.

Будут проведены также мероприятия, посвященные Международному году женщины, встречи и беседы кинематографистов с трудящимися республики: рабочими, студентами, воинами Советской Армии.

Молдавские зрители с особым интересом ждут фестиваля и потому, что больше половины конкурсных картин впервые будут демонстрироваться на экранах республики.

Кишиневский фестиваль подведет итоги творческого соревнования мастеров кино всей страны за прошедший год, познакомит кинематографистов и зрителей с лучшим, что создано за это время на студиях, даст толчок новым поискам, направит усилия художников к созданию произведений, отражающих труд народов нашей страны, их прошлое, настоящее, их борьбу за коммунистическое будущее.



Один из последних снимков. 1974 год  
Фото П. Боброва

Памяти Любви Петровны Орловой

**И БУДЕТ**

**ЖИТЬ!**

Ростислав ПЛЯТТ

**К**огда в спектакле «Милый лжец» Любовь Петровна произносила реплику своей героини, миссис Патрик Кэмпбелл: «И мне никогда не будет больше 39 лет, ни на один день!» — в зрительном зале вспыхивали аплодисменты. На каждом спектакле! И в адрес не персонажа, а актрисы — за ее неувядаемость!

Несколько лет тому назад мы с Любовью Петровной были на гастролях в Виннице. В один из свободных от спектакля дней она давала свой творческий вечер в помещении музыкально-драматического театра. Я был там. Когда Любовь Петровна появилась на сцене, начались обычные в таких случаях аплодисменты. Любовь Петровна, улыбаясь, поклонилась зрителям и стала приветливо оглядывать зал. Аплодисменты между тем росли, ширились, затем вдруг все зрители встали — и возникла овация! За ее неувядаемость! Я никогда этого не забуду: Любовь Петровна не произнесла еще ни слова, а аплодисменты гремели, так сказать, авансом, в благодарность за то, что она есть!

Покоряющая женственность и врожденный артистизм были сильнейшими качествами ее дарования и светились во всех ее ролях, сыгранных в театре и кино. Ей был свойствен азарт, риск, творческая смелость.

В 1946 году, когда еще шли съемки «Весны», где Любовь Петровна была занята в двух главных ролях, был решен вопрос о постановке в Театре имени Моссовета пьесы К. Симона «Русский вопрос» с участием Любви Петровны в центральной женской роли — Джесси.

Занятая в «Весне», Орлова была вынуждена пропустить первый, «застольный» этап репетиций. Она занималась ролью Джесси дома и появилась в театре уже тогда, когда репетиции были перенесены на сцену. Я отчетливо помню ее первое появление: она возникла в дверях зрительного зала, осмотрелась и затем, широко шагая в черных спортивных брюках, пересекла партер, поднялась на сцену и... с ходу включилась в работу. Можно сказать, что она бесстрашно окунулась в неизвестное — не забудем, что она никогда до того не была артисткой драматического театра. Ее театральное прошлое исчерпывалось пребыванием в Музыкальном театре имени Немировича-Данченко, где она жила в атмосфере музыки, танцев, пения. И вот — драматическая роль Джесси.

Поначалу Любовь Петровна репетировала несколько наивно, не схватывая линии роли в целом; репетировала кусками, я бы сказал, «кадрами» — это уже был кинорефлекс. Но постепен-

но она все глубже погружалась во внутренний мир героини, все точнее проникалась им, очень крепко ухватила «нерв» роли и вышла победительницей.

«Русский вопрос» шел тогда в Москве сразу в пяти театрах, кроме нашего: во МХАТе, в Малом, в театре им. Евг. Вахтангова и в театре им. Ленинского комсомола — конкуренция солидная. Но когда появились обзорные статьи, лучшей Джесси была признана Орлова. Так звонко началась ее жизнь актрисы драматического театра, позднее не омрачавшаяся никогда.

Она сыграла у нас после роли Джесси Лиззи Мак-Кей в одноименной пьесе Сартра, ибсеновскую Нору, Лидию в спектакле «Сомов и другие» Горького, Патрик Кэмпбелл в «Милом лжеце» и последнюю свою роль — миссис Сэвидж. И она многое еще собиралась сделать в искусстве, — с ее уходом наш театр понес невосполнимую потерю.

Мы, ее партнеры, будем вспоминать Любовь Петровну как замечательную актрису и как великолепного товарища, веселого, доброго, на редкость отзывчивого человека и труженика наискромнейшего, несмотря на свою, так сказать, «звездность». Да, мы часто, и не без оснований, берем в иронические кавычки слово «звезда» применительно к сфере искусства. Но Любовь Петровна действительно и по праву могла называться звездой. Причем звездой не холодной, как, знаете, говорят: холодный блеск далеких звезд... Нет, это не про нее, — она была звездой, близкой к людям, она светилась радостью, красотой, весельем и счастьем, и этот свет бесконечно радовал и согревал людей.

Я думаю, что ей достаточно было бы сняться только в комедиях Григория Александрова — в «Веселых ребятах», «Цирке» и «Волге-Волге», чтобы занять свое неоспоримое место первой звезды советского экрана, — надо ли говорить о том, как любит наш народ юмор, танец, песню, а Любовь Петровна аккумулировала в себе все это, как подлинно синтетическая актриса.

Популярность Орловой в народе легендарна. В данном случае нет точнее определения — о ней складывались легенды. Я много ездил с Любовью Петровной по стране и на зарубежных гастролях, был свидетелем ее триумфов, а когда выступал отдельно, то привык слышать не только просьбы — «расскажите нам об Орловой», но и «рассказы про Орлову», творимые уже ее зрителями.

Да, Любовь Петровна больше не будет с нами, но легенда об Орловой продолжается. И будет жить!

# НЕОБЫЧНОСТЬ ОБЫЧНОЙ ВСТРЕЧИ

Василий КИСУНЬКО

Опросы свидетельствуют, что при всем разнообразии телевизионных программ самой стойкой популярностью пользуется показ фильмов. Немыслимая даже для самых «кассовых» лент аудитория, фантастическое количество названий, «прокручиваемых» за год. И что-то еще, что не сразу и сформулируешь...

Конечно, актеры. Скажем, М. И. Жарову исполнилось семьдесят пять, юбилей его совпал с празднованием 150-летия Малого театра, по телевидению показывают спектакль «Самый последний день», в котором Жаров играет старого милиционера. По окончании спектакля — чествование актера: и вспоминают те, кто пришел его поздравить, весь творческий путь мастера. А телезритель — активный участник этого чествования: несколько дней назад он посмотрел фильм «Счастливые рейсы», несколько ранее — «За тех, кто в море», «Воздушного извозчика», «Визитеров», «Петра Первого», да еще и «Беспокойное хозяйство» — режиссерскую работу Жарова. Словом, независимо от возраста зрителя вся жизнь мастера — «на памяти».

И тут-то — первый вопрос. Что значит «независимо от возраста»? Разве одинаково воспринимает старый фильм человек, для которого время создания этого фильма — часть собственной биографии, и человек, пришедший в жизнь много позже?

Нет, конечно, у каждого — свое. До недавнего времени, когда исследователи писали, скажем, о традиционном индийском театре, то всегда удивлялись способности индийского зрителя радоваться известному. В самом деле: сюжет из «Рамаяны» — эпоса, существующего столетия, зритель знает до тонкостей и все же счастлив встречей.

Аналогии всегда относительны, но нет ли во встречах со старыми фильмами чего-то родственного такой вот радости общения с известным? Ленты прошлых лет незримо объединяют со временем, которое, казалось бы, давно ушло, а не — живет в нас, стало частицей нашего существа.

Речь идет о кино, памятники которого — фильмы прошлых лет — приходят к нам с телеэкрана.

И здесь возникает вопрос: что относится к «продуктивной», то есть самостоятельной, творческой стороне телевидения, что — к «репродуктивной», то есть той, которая связана только с воспроизведением сделанного братьями по искусству? Куда отнести «трансляцию» кинофильма?

Еще несколько лет назад фильмы просто показывали — и все тут. Дескать, фильм сам за себя говорит. И, надо думать, не случайно в последнее время телевидение ищет новые рубрики, пытается как-то организовать поток кинофильмов на экране: «Незабываемые киноленты», «Памяти военных лет», «На экране — кинокомедия». Не всякий принцип объединения старых фильмов в циклы «срабатывает». Критику Марианне Шатерниковой, тонко подающей зрителю «Киноленты прошлых лет», по-моему, нелегко: слишком неопределенна задача цикла. А «Экранизации литературных произведений»? Могут ли великолепный «Петр Первый» В. Петрова и явно неудачная работа И. Анненского «Княжна Мери» соседствовать в одном цикле?

...Диктор приглашает посмотреть «Счастливые рейсы». Актриса Ольга Винкланд рассказывает о том, как фильм создавался. Потом идут титры. Эта лента — плоскостной вариант стереофильма «Машина 22-12». Сегодня, пожалуй, не всякий зритель вспомнит,

где был в Москве кинотеатр «Стереоскоп»: здание снесли. И технические поиски возможностей стереоскопа ушли далеко вперед. Сейчас уже размышляют о возможностях голографии, которая призвана произвести подлинную революцию в восприятии экранного изображения. Вот о чем подумалось благодаря одному только титру старой кинокомедии, и стало грустно оттого, что миллионы зрителей, встретившись с лентой, не узнали чего-то очень важного для истории и будущего нашего кинематографа.

Абсолютно «безинформационно» мелькнул и другой его титр: «Выпуск 1949 г.». А это был четвертый послевоенный год. Непросто, с незапамятными ранами, со многими проблемами, которые сегодня, четверть века спустя, мы можем оценить мудрее и точнее. Это был фильм — одногодок таких картин, как «Академик Иван Павлов» Г. Рошала, «Александр Попов» Г. Раппапорта, «Райнис» Ю. Райзмана, и других. В этом же году А. Иванов экранизировал «Звезду» Э. Казакевича — фильм, с которого, по существу, начался целый этап разработки темы Великой Отечественной войны.

Но вернемся к «Счастливым рейсам». В нескольких эпизодах появился солидный мужчина с внушительной лысиной — тот, кого возил незадачливый водитель, сыгранный Михаилом Жаровым. Это было последнее появление на экране Анатолия Горюнова — популярнейшего актера 30-х годов — Глинка из «Трех товарищей», Карасина из «Вратаря». Я уверен, «старожилы» кинематографа узнали Горюнова, а для нескольких поколений зрителей, сидевших у телеэкрана, встреча прошла незамеченной. И дело не просто в том, чтобы напомнить о большом мастере, который ушел из жизни. Дело именно во встрече поколений, в богатейшем духовном опыте, который оставляет в нас кино. Только так. А иначе встреча с фильмом теряет смысл: ну, посмотрели еще одну кинокомедию, да еще старую, наивную, с бессмысленными заданками, со странными человеческими отношениями — подумаешь, человека за хорошую работу премировали билетом на концерт! А ведь и за этим маленьким фактом тоже немало от времени. Того времени. В этом суть.

И если уж говорить о 49-м году (а он возник в моей статье как один из многих, на его месте мог быть и 39-й и 59-й), то именно в это время появилось много биографических лент. Как-то «Известия» посвятили проблемам кинематографа передовую статью, и в ней справедливо писалось, что «уход» с наших экранов серьезных биографических лент — просчет. Новые ленты появляются. На «Мосфильме», например, разрабатывается план цикла телевизионных фильмов сродни книжной серии «Жизнь замечательных людей». Кинематографы, работая над решением этой задачи, внимательно продумают опыт биографических лент 30—50-х годов; в опыте этом были и издержки и подлинные обретенные. Не уместно ли сделать и зрителя участником такого вот процесса осмысления?

Хорошо, что четвертьвековой юбилей многих упомянутых мною лент был отмечен показом их на телеэкране. Но не ограничился ли телеэкран «репродуктивной» возможностью там, где велики были возможности «продуктивные»?

Опыт «поддачи» фильмов на телевидении сегодня есть. Это прежде всего встречи с их создателями. Но не превращаются ли эти встречи порой в нечто, подобное печально известному «предсеансовому обслуживанию»: время поджимает, в фойе жарко, зрители распахнули пальто и долизывают мороженое, а лектор что-то говорит? Может быть, я несколько утрирую картину, но суть ее зачастую именно такова.

Это — в фойе. А если человек дома, если он только что посмотрел

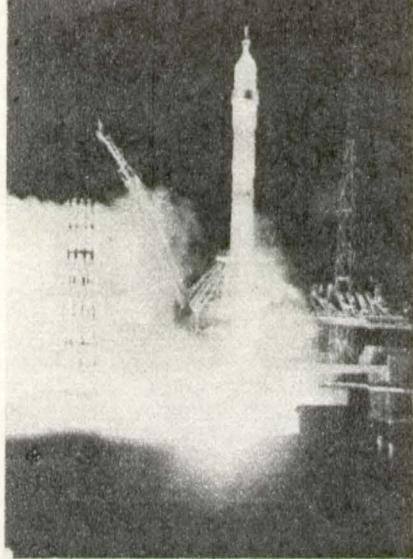
программу «Время» и переключает рукоятку телевизора, чтобы посмотреть старый фильм. Тут-то и получается парадокс: из бега времени, который так помогает ощутить телевидение, человек попадает «в киношку». Но «киношка» на телеэкране преподносит сюрприз, нередко даже и не осознаваемый нами.

Телевидение необычайно обострило «документальность» нашего сознания. Это не значит, что всякое изображение на экране мы воспринимаем как доподлинный документ, факт. Тут сложнее: именно на телеэкране мы видим, как стремительно идет, меняется время. Вчерашнюю хроника телевидения монтирует с сегодняшней, и вот само время тоже монтируется, обретает в нашем сознании особую непрерывность. Все движется от факта к факту, от года к году, и накопления в нашей памяти дают событиям как бы дополнительное измерение. Чем дальше — тем больше мы включены в ход времени, на наше сиюминутное восприятие событий накладывается сохраненное в памяти прошлое, то, как мы думали, чувствовали десять, двадцать лет назад. Благодаря нам и решается спор: «продуктивно» или «репродуктивно» телевидение? Оно не может не быть продуктивным (тут уж я кавычки убираю решительно), если продуктивно наше восприятие происходящего на телеэкране. А таковым искусство телевидения делает не простое изображение, а изображение плюс наша память — память поколений, истории.

Ну, а при чем тут старый фильм? Да при том, что за каждым из таких фильмов наша память. Кадры, снятые много лет назад для игрового фильма, вдруг обретают дополнительную емкость. Они становятся как бы документальными. На них запечатлены такими, какими были многие годы назад, улицы наших городов, люди, их мысли, чувства, горести и радости. «Веселые ребята» — пример выразительнейший. Энтузиазм, оптимизм, неприятие мещанства, вера в свои творческие силы — все это буквально излучает лента, созданная в 34-м году. И все же на телевидении поступили очень верно, когда в «Кинопанораме» предварили показ фильма встречей с Григорием Александровым и Любовью Орловой; а перед фильмом — с Леонидом Утесовым и режиссером; зрителю рассказали «смешные истории», связанные с работой над фильмом, и были это не забавные байки, а какие-то очень дорогие штрихи времени — вплоть до рассказа о конкурсе на слова песни, сегодня всемирно известной. Я уже упомянул своего рода необъявленный цикл; шли себе в разных рубриках ленты с участием Михаила Жарова. А потом — юбилей театра, юбилей актера, и образовался итог виденного зрителем, связанная не просто с творчеством мастера, а с десятилетиями развития культуры, воплотившейся в судьбе артиста.

Не просто найти в старом фильме «изюминку», сделать так, чтобы на экранах телевидения — искусства массовой информации и пропаганды — ни один такой фильм не был случайным гостем, чтобы каждая встреча с фильмом выливалась в диалог с экраном, со временем — и сегодняшним и тем, которое дало эту ленту.

Но старый фильм на телевидении обретает полнозвучность только тогда, когда его представляют зрителю в системе новых связей. И тут несколько минут эфирного времени, дополнительно потраченного, окупаются с лихвой. Нужен только постоянный и творческий поиск, требовательность к себе тех, кто занят «простым» делом — показом старых фильмов по телевидению.



прошое, которое с нами

# “КУЗНЕЦЫ ГРОМА”

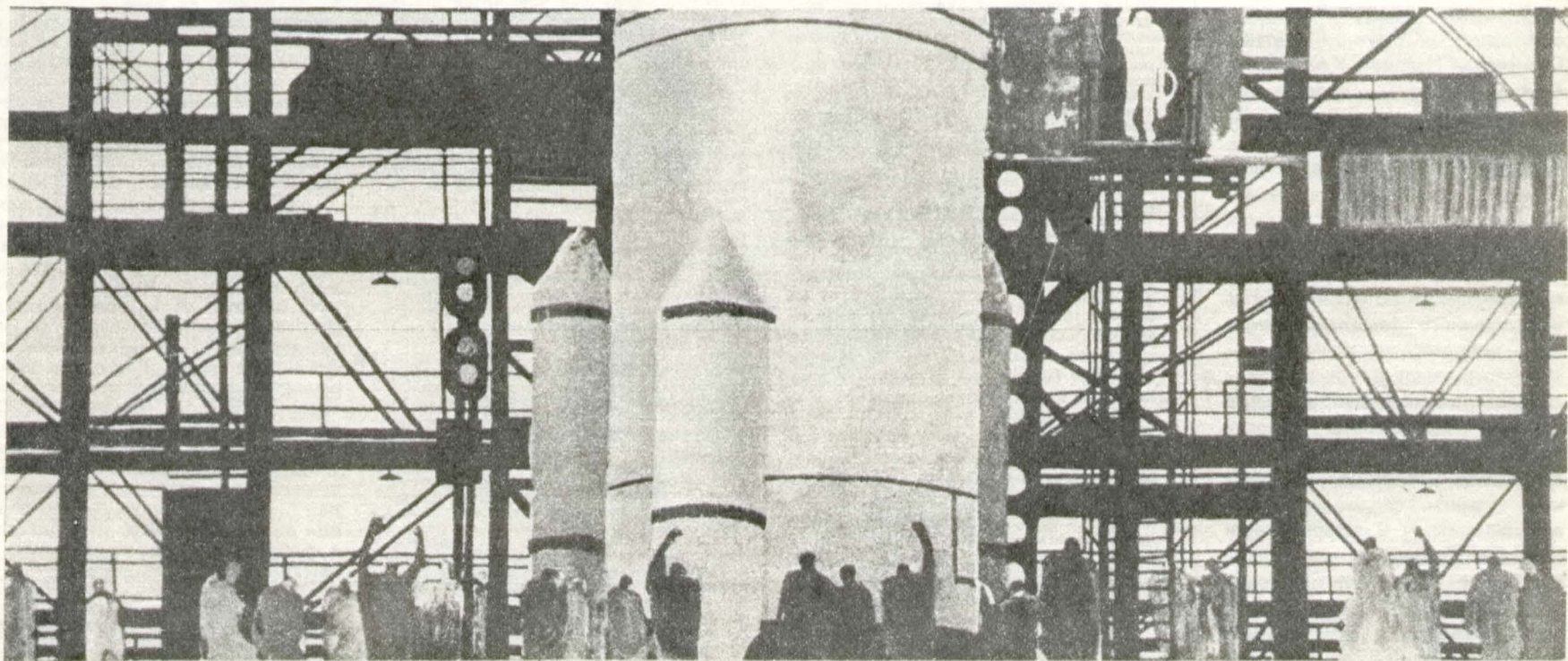
Ярослав  
ГОЛОВАНОВ

ся, увлечен сценарием о любви, а четвертый вообще меня не помнит. Тогда я не знал еще, что кинорежиссерам присущи воистину детское непостоянство и пленительная непоследовательность во всех движениях мысли.

И вот здесь появился Петров. Оскар Еремеевич Курганов, который был тогда главным редактором первого объединения «Мосфильма», подвел меня к пожилому человеку, с небольшой, аккуратной головой, с редкими прядями рыже-серых, словно плохо покрашенных волос, с добрым, мягким лицом, очень веселыми, быстрыми голубыми глазками, и сказал:

тересные люди! Мы с вами сделаем молодой фильм. Молодой сценарист, молодые операторы, молодые актеры, молодая тема, и сам я буду молодой с вами!

Петров никогда не давил авторитетом, был при всей своей увлеченности человеком, который мог изменить свою точку зрения, если чувствовал, что оппонент прав. Впрочем, за все время мы и не спорили особенно. Вспоминаю только такой случай: в сценарии наши герои готовили корабль для первой экспедиции землян на далекую планету Марс. Фильм заканчивался стартом этого корабля.



Эскиз художника Н. Усачева к фильму «Кузнецы грома».

Случилось удивительное: великий «Мосфильм» охотился за молоденьким автором, написавшим повесть, которая даже не была опубликована. Сигнал к охоте подал Борис Николаевич Полевой, главный редактор «Юности», который в нескольких новогодних интервью газетам сообщил, что в первом номере его журнала за 1964 год будет опубликована первая повесть Я. Голованова «Кузнецы грома» — о создателях космических кораблей.

Интерес к автору был продиктован исключительно тематикой его никому не известного произведения. Это было время бурного, яркого старта космонавтики. Все говорили о первых космонавтах — Гагарине, Титове, Николаеве, Поповиче, Быковском, Терешковой. Уже «прыгали» в космос американцы Шепард и Гриссом, затем стартовал Гленн. Начались запуски грандиозной серии спутников «Космос», советский выпел лежал в лунной пыли, «Луна-3» сфотографировала «затылок» ночного светила, стартовал «Марс-1». Короче, космос был на устах у всех, хотя, наверное, очень немногие представляли себе подлинное значение и масштабы всего происходящего. И вот в этот-то момент — повесть о строителях космических кораблей!

Меня быстро «отловили», стремглав заключили договор, и тут дело застопорилось. Причем застопорилось самым необъяснимым образом. Чуть ли не ежедневно беседовал я с разными режиссерами, они водили меня по павильонам, снисходительно иронизируя над моими провинциальными восторгам, потом мы пили «Циннандали» и беседовали о космосе. Потом режиссеры исчезали. Просто проваливались куда-то. Не звонили и не отвечали на телефонные звонки. Иногда мне казалось, что они даже меняют квартиры. Затем выяснялось, что один из режиссеров уже снимает в Африке, другой еще во время дегустации «Циннандали» «бредил Щедриным», третий, оказывае

— Владимир Петров, большой наш мастер.

Сказал со сдержанной гордостью, словно Петров был его сыном.

Уже наученный горьким опытом, я, откровенно говоря, был уверен, что «большой наш мастер» тоже на днях исчезнет. Но дни шли, Петров не исчезал, более того, во время наших встреч он становился все активнее и напористее.

— Я ничего о ракетах и космосе не знаю, — сказал он мне во время самого первого разговора. — Ни одной ракеты вблизи не видел. С космонавтами незнаком. Давайте сначала разговаривать. Я понимаю, что разговоров этих недостаточно, чтобы узнать столько, сколько надо, но мне необходимо заинтересоваться. Если заинтересуюсь, я начну узнавать и узнаю все, что мне надо. Главное — заинтересоваться.

Многие вечера провели мы в кабинете Владимира Михайловича в доме на улице Воровского. У меня было постоянное место — в кресле у маленького столика. Владимир Михайлович обычно дрейфовал по всему кабинету: сидел, вставал, прохаживался, снова садился, вдруг замирал. Я рассказывал ему обо всем: о космодроме, устройстве гироскопов, Вернере фон-Брауне и его «Фау-2», объяснял формулу Циолковского и инженерные требования, из нее вытекающие, вспоминал встречи с Гагаринным, Королевым, рисовал карту Марса, схемы ракетных двигателей и даже (сильно, впрочем, привирая) разрез человеческого уха с отолитовыми камешками, которые доставляют космонавтам столько неприятностей в невесомости.

Вскоре на улице Воровского я стал приходить уже не один. Петров попросил познакомить его с инженерами-ракетчиками, с прототипами героев моей повести и его будущими героями. После одного разговора, помню, он признался с улыбкой:

— Я ведь совсем не знаю молодежи. Про футболистов снимал фильм, но это не то... Какие ин-

— А вот если нам сделать такую сцену, — вдруг предложил однажды Петров. — Они летят и прилетают на Марс. Маленькое колючее растение, а рядом — непонятная зверюшка, вроде мышки, но с большими ушами...

Вот тут и началось! Я кричал, что протестую категорически, что это уже фантастика, а фильм у нас реалистический, что на Марс Раздолин ступит, лишь перешагнув через мой труп, и что теперь Петрову предоставлено выбирать, кто ему дороже: пусть неопытный, но полный сил сценарист или какая-то ушастая зверюшка.

Петров расхохотался и сказал:

— Да что с вами? Ну, хорошо. Нет Марса. Успокойтесь?

Работать с ним было легко, весело. Помню, один раз я его очень рассмешил. Я долго рассказывал о том, что представляет собой стартовый комплекс большой ракеты, какое это сложное сооружение. Петров схватился в конце концов за голову и воскликнул:

— Господи! Зачем я только с вами связался! Вы меня погубите!

— Дядя Володя, мне кажется, наша встреча закономерна. Судите сами. Сначала русская классика — Островский. Затем советская классика — Алексей Толстой, Леонов, а теперь — я. В этом есть своя логика.

Работа наша над сценарием шла так. Мы ничего не писали. Мы разговаривали, спорили, «наигрывали» какие-то сцены, обсуждали обстановку, в которой происходит действие, короче, мы снимали фильм «в уме». Записывал все на бумаге я один уже у себя дома. Потом снова собирались у него, я читал ему написанное, иногда тут же что-то правил. Петров был идеально сговорчивым соавтором. Он говорил: «Зачем менять, раз вы так видите? Ведь это мне не мешает. Я не потому делаю сценарий почти точно по повести, что повесть свободна от недостатков. Но эти недостат-

ки от неопытности, от молодости, в этих недостатках уже есть достоинства. Поэтому я соглашаюсь с вами так быстро, а вообще-то я совсем не соглашатель...»

Во время работы мы иногда подолгу беседовали на темы, к делу вовсе не относящиеся. Владимир Михайлович любил рассказывать о прошлых своих фильмах. Вспоминал «Петра», рассказывал об Алексее Толстом. Вспоминал, как после войны, когда готовились к съемкам «Сталинградской битвы», ему удалось побывать в кремлевском кабинете Верховного Главнокомандующего, правда, когда хозяина в кабинете не было. Петров быстро набросал там схему расположения мебели, зарисовал некоторые детали. Сталин был удивлен, увидев потом на экране точную копию своего кабинета.

Очень тепло рассказывал Петров об Алексее Денисовиче Диком, человеке неумного, крутого нрава и интересном, большом актере. Я не знаю, каким был сам Петров в молодости, помню его как человека спокойного, ровного, очень воспи-

— Вот начнутся съемки, и тут выяснится, что наш сценарий актерам просто неудобно играть. Вот это будут настоящие переделки...

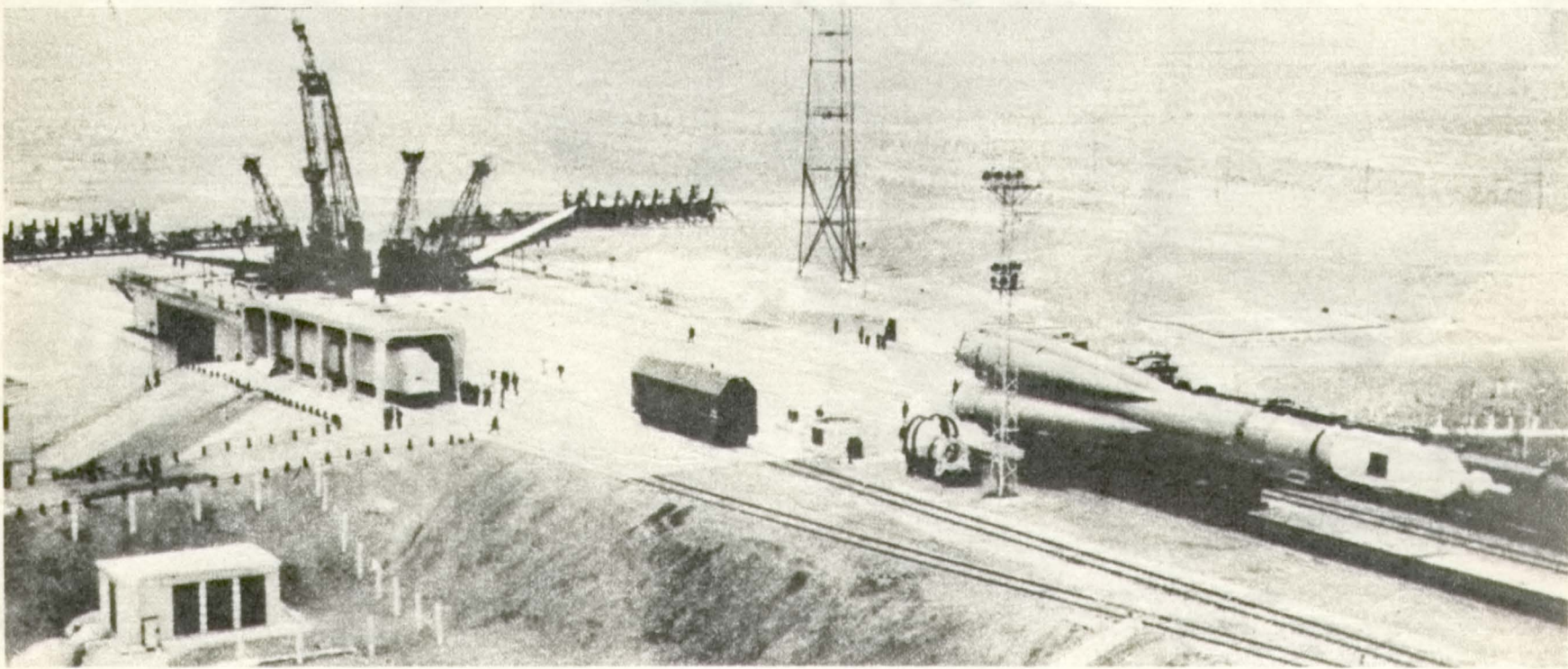
По мере того, как работа наша продвигалась к концу, Петров все больше внимания уделял подбору будущей съемочной группы. И здесь оказалось, что Владимир Михайлович действительно решил работать только с молодежью. Ко всеобщему удивлению, он пригласил снимать фильм совсем тогда молодых, начинающих операторов Олега Згуриди и Бориса Брозовского. Художником фильма стал Николай Усачев.

Все чаще и чаще в разговорах наших обсуждался вопрос, кто кого будет играть. Начался подбор исполнителей. Петров коротко беседовал с актером, потом отправлял в гримерную, к фотографам, а сам шел в павильон, где все уже было готово к кинопробе. Однажды он снял маленький эпизод на натуре — у касс стадиона в Лужниках. Если кандидатура Владимира Михайловича казалась мне неподходящей, я говорил, что герой наш совсем другой, и сам старался изобра-

двадцать... Он не из тех, кого можно омолодить в кино. Ему на экране столько лет, сколько ему в жизни. Я представляю Главного моложе...

Однажды он как-то робко предложил: — А может быть, Плятт?

Мне было трудно возражать. Я знал и любил Ростислава Яновича Плятта, отличного актера театра и кино, но мой Главный конструктор в «Кузнецах грома» имел конкретного прототипа — академика С. П. Королева, Главного конструктора всех наших первых ракетно-космических систем. И, естественно, когда разговор заходил о Главном в фильме, я невольно вспоминал Сергея Павловича. А как вы теперь знаете, Плятт очень не похож на Королева, это в какой-то степени даже противоположные друг другу люди по фигуре, чертам лица, манере держаться и говорить. Я понимал, что способности перевоплощения у такого актера, как Плятт, поистине неисчерпаемы, но откровенно признался Петрову, что не вижу Плятта в роли Главного конструктора и не понимаю, зачем нам надо так ломать человеческую природу



и байконурская действительность: ракета-носитель с космическим кораблем «Союз-10» прибыла на старт.

танного. Дикий в каком-то смысле был его антиподом. И, мне кажется, Петров даже несколько восхищался им, как все мы часто восхищаемся уж очень на нас не похожими людьми. А может быть, подобные натуры вообще его интересовали, ведь недаром же его прельстила эпоха правления Петра.

Когда сценарий был написан и принят «Мосфильмом» к постановке, отпечатан, размножен и везде утверждён, работа над ним еще продолжалась до последнего дня жизни Владимира Михайловича.

У меня сохранился один экземпляр сценария с пометками и рисунками Петрова. Он вообще любил рисовать и очень часто в то время, когда я ему что-нибудь рассказывал, брал шариковую ручку и набрасывал маленький эскизик — кадр будущего фильма. На полях сценария читаю сегодня короткие записи Петрова, сделанные карандашом:

«С гордостью: ракетчики!»

«У них есть все, кроме одного — известности.»

«У них должна быть уверенность в удаче.»

И вопросы: «Может Главный конструктор назвать слово «ракета»?», «Какой звук может входить, кроме сирены?», «А может быть, сделаем все на совместных улыбках?», «Нужно ли загорать?», «Может быть, парк?». И масса всяких других пометок, советов, разъяснений, конкретно по тексту. Я думаю, что работа над сценарием продолжалась бы все время, пока снимался фильм. Сценарий не был для Петрова, как для всякого большого режиссера, догмой. Это был просто некий дисциплинирующий работу документ, безусловно, полезный, но вовсе не столь ему необходимый, как думал я, когда мы начинали писать его. Понимая, что я по неопытности могу расстроиться, не видя конца бесконечным переделкам, уточнениям и допискам, Петров часто весело предупреждал меня:

зять, какой он, каким я его себе представляю. Однажды, глядя на мои «этюды», Петров спросил:

— А вы что, играли в самодеятельности?

Я ответил, что не играл. Просто родился в актерской семье.

— А давайте-ка вас снимем? — предложил он совершенно неожиданно. — Ведь вы же вылитый Редькин! — Так звали одного из героев повести.

Я сначала оробел, но потом мне вдруг захотелось сняться. Я попросил Петрова сделать кинопробу, чтобы все было честно по чести, и еще мне хотелось посмотреть, что получится на экране.

— Мне проба не нужна, я и так все вижу, — ответил он. — Если вам нужна, давайте сделаем...

Проба состоялась. Вместе с актерами Всеволодом Ларионовым и Анатолием Адоскиным я сыграл эпизод и был утвержден на роль одного из пяти главных героев.

Я говорил Петрову, что подбор актеров — более интересная работа, чем даже сами съемки. Он не соглашался. Вызывал он актеров на пробы довольно редко. Он подолгу рассматривал фотографии, ходил смотреть актеров в театр. Складывалось впечатление, что он все решал заранее, еще до фото- и кинопроб. Пробы он рассматривал как некий формальный акт, говорил Борису Брозовскому:

— Да зачем мне декорации? Не нужны мне декорации. Пусть сядет, помолчит, а я на него посмотрю... И так все будет ясно...

Более всего Петрова занимал в то время вопрос, кто будет играть Главного конструктора. Мы часто говорили об этом. Помню, я очень советовал ему пригласить на эту роль ленинградца Николая Симонова, которого Петров великолепно знал по совместной работе над «Петром I». Владимир Михайлович сомневался:

— Симонов — это, конечно, Симонов: страсть, темперамент. Вот бы только сбросить ему годков

артиста. Петров согласился с явным сожалением. Подолгу рассматривал он фотографии актера Глазырина. Глазырин тогда, насколько я помню, не снимался еще в кино, увидеть его на экране было нельзя, да и жил он не в Москве. Петров говорил, что видел Глазырина в театре.

— Поверьте, это то, что нам надо, давайте-ка пошлем ему вызов...

Но сделать это он уже не успел...

Петрову очень хотелось увидеться с Королевым. Королев знал о нашей работе, в разговорах со мной не скрывал своего интереса к ней, обещал помогать и даже просил профессора Михаила Клавдиевича Тихонравова съездить на «Мосфильм» для обсуждения всех вопросов будущего сотрудничества. Фильм о ракетчиках — это было что-то новое, а Королев просто со страстью любил все новое, пионерское. Сразу после нового, 1966 года в первых числах января я позвонил Сергею Павловичу и рассказал ему, что Петров очень хочет встретиться с ним. Королев подумал и сказал:

— Я сейчас ложусь в больницу. Давайте созвонимся ровно через месяц и встретимся. Где удобнее? Я думаю, в Президиуме Академии наук...

Встреча не состоялась. Через три дня после этого разговора не стало Владимира Михайловича Петрова. Еще через неделю умер Сергей Павлович Королев.

Так печально окончилась история экранизации «Кузнецов грома» — последней, незавершенной работы Владимира Михайловича Петрова. Вспоминаю его по прошествии уже многих лет, я не чувствую к этому человеку ничего, кроме искренней любви и глубокого уважения. И еще, когда я вспоминаю его, я с горечью думаю о том, что его юная съемочная группа, все мы, такие молодые и веселые тогда, не могли подарить ему частичку нашей молодости, сил и здоровья. Так бы все было хорошо...



идут съемки...

# У САМОГО ЧЕРНОГО МОРЯ

Елена БОРИСОГЛЕБСКАЯ

«Белеет парус одинокий» — эти слова звучат как обещание, как надежда, как предчувствие перемен — «Белеет парус одинокий». Недаром юный Лермонтов запомнил эту строчку, прочитав поэму декабриста Бестужева-Марлинского «Андрей, князь Переяславский», которую арестованный поэт писал в крепости жестяным обломком на табачной коробке. И не только запомнил, но и дал ей новую жизнь своим стихотворением. И следующее возрождение, через столетие, у Валентина Катаева. Теперь «Белеет парус одинокий» становится названием первых трех серий многосерийного телевизионного фильма «Волны Черного моря», который снимает на киностудии имени А. П. Довженко режиссер Артур Войтецкий.

...На высоком берегу у моря ранним утром режиссер с оператором

Виленом Калютой обсуждали что-то свое, профессиональное. Под обрывом цвело дерево. Цвело, может быть, чуть более роскошно, чем бывает на самом деле. Это бутафоры прикрепили к голым ветвям сотни цветов. Накануне снимали весенний эпизод и дерево еще не успели заново «загримировать» на осенний лад. Пожалуй, больше ничего не напоминало о том, что здесь снимается кино. Хибарка деда Черноиваненко (С. Хацкевич) и его внука Гаврика, сложенная из больших плоских камней, совершенно непохожа на декорацию. На ее крыше даже колышутся какие-то стебельки. Словно рыбацкая сторожка стоит здесь много лет.

Тихо. Только волны шуршат. Вот так же они шелестели в те годы, когда растил сыновей интеллигент Василий Петрович Бачей (О. Таба-



*Петя и Павлик на пароходе. В этих ролях снимаются юные артисты Вадим Кузнецов и Виталий Огарков*

*Старые одесские музыканты — участники фильма*

*Матрос Жуков (С. Никоненко)*

ков). Есть еще люди, не забывшие старую Одессу, ее колорит и напевы. Композитор фильма Владимир Дашкевич рассказывал о старых одесских музыкантах, которых они с режиссером разыскивали по всему городу.

— Они были такие же дряхлые, как Фунт у Ильфа и Петрова. Но зато как они играли, когда стряхивали с себя дремоту! С каким шиком. Они даже фальшивили артистично. Жаль, что эти последние могикане уходят.

...Залилась лаем собака сторожа, охраняющего декорации. Дружелюбная и доверчивая, она с удовольствием подставляет бока всем желающим ее погладить, но при виде белых мундиров как с цепи срывается. А из машины как раз появляются белые мундиры. Это актеры, одетые городскими. Сейчас будет сниматься эпизод облавы на хибарку, где скрывается большой Жуков. Впереди городских господин с грустными глазами, опирающийся на зонтик: шпик «Усатый» собственной персоной.

— Он немолодой усталый человек, — представляет своего героя актер Евгений Весник. — И служебного рвения в нем давно уже не осталось. Ему вся эта чепуха надоела. Подумаешь, какой-то мальчишка, какая-то облава. Одно из сотен дел, будничных эпизод. Но — такая уж работа! Когда все кончается, он рад, потому что можно отдохнуть. И в конце сцены будет крупный план: его опустошенное, погасшее лицо.

Мы приближаемся к хибаре. Вся съемочная группа на рабочих местах. — Вы готовы? — спросил режиссер.

Весник махнул зонтом, мальчик, играющий Гаврика, молча кивнул. А потом было вот что. Тяжелая рука «Усатого» залепила лицо мальчика, мешая ему дышать, двигаться, кричать.

Но в щель между пальцами отчетливо и высоко звенело:

Еще один главный герой — Гаврик (Эдик Купоросов)



— Тикайте!

Пока у Гаврика — Эдика Купоросова — высохли слезы, пока гример подправляла «Усатому» шрам, а режиссер и оператор намечали новую точку для съемок, цветущее дерево, скинув белые лепестки, стало покрываться красными листьями. Ему предстояло войти в следующий кадр. Все рабочие руки были наперечет, и я тоже помогала переодевать дерево.

Накануне я спросила у режиссера, каким образом он ищет киноэквивалент катаевскому слову, катаевской прозе, а он не то чтобы уходил от ответа, но что-то недоговаривал.

— Воссоздать прозрачную атмосферу книги нелегко. И тут, наверное, надо следовать методу самого автора, который пристально, очень пристально всматривается в окружающий героев мир, буквально высвечивая детали.

Шпик «Усатый» (Е. Весник)



— В сценарии, который вы написали с Евгением Оноприенко, есть ряд эпизодов из ранних рассказов Катаева. В частности, из рассказа «Родион Жуков».

— Мы брали то, что помогало дополнить биографию матроса-революционера Жукова (С. Никоненко).

...Когда я смотрела фрагменты будущего фильма, меня не оставляло ощущение, что в них соединились не только первая часть тетралогии и ранние рассказы, но и поздняя проза Катаева. Скорее всего «Волшебный рог Оберона», где самые простые вещи и явления выписаны с такой любовной тщательностью, что быт, кажущийся воспринимается как счастье. И в фильме самые простые действия — как проявители счастья. Врезается ли арбуз, лодка ли покачивается на воде, чась ли показывают время — все это для юных героев праздник. Кажется, они свое каждодневное счастье ощущают всем телом, включая веснушки.

— Где вы нашли героев фильма? — Вадик Кузнецов (Петя) и Эдик Купоросов (Гаврик) снялись в фильме Одесской киностудии «Рассказы о Кешке и его друзьях». Но, надо сказать, особенным желанием снова сниматься в кино не горели. Они уже знали, какая это трудная, долгая, а порой и нудная работа.

...И тут же у меня перед глазами фрагмент из будущего фильма: двое мальчишек бегут по высокому обрывистому берегу. У них в руках новый светлый парус. Принимая на себя ветер, он упруго сопротивляется. Как будто проходит здесь, на земле, первую проверку перед будущими бурями.



Стихи

М. Ножкина

Музыка

Н. Червинского

## Из кинофильма «Еще не вечер» «ЕЩЕ НЕ ВЕЧЕР»

Ах, как быстро годы наши мчатся,  
Как кружит нас дел круговорот,  
Не успеет новый день начаться,  
Вечер уж толчется у ворот.  
Только что с уроков убегали,  
Только что влюблялись первый раз,  
А уж половину отшагали,  
И осталось полпути у нас.

Только сердце чуть уgomонилось,  
Только жизнь узнали до корней,  
Да забот прибавилось к тому же,  
Да надеждам чуть прикрылась дверь,  
Но зато мы вдвое крепче дружим,  
Втрое крепче любим мы теперь.

Припев.

Мы бежим, бежим за синей птицей,  
Да не всем догнать ее дано,  
Каждому свое, как говорится,  
Только жизнь прекрасна все равно!  
Только вешать голову не надо,  
Только рук не надо опускать,  
Счастье наше ходит где-то рядом,  
Только нас не может отыскать.

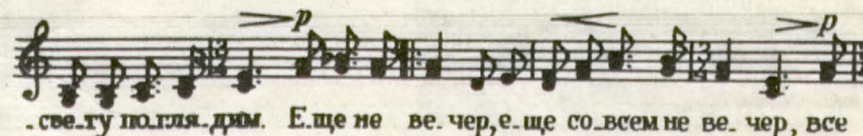
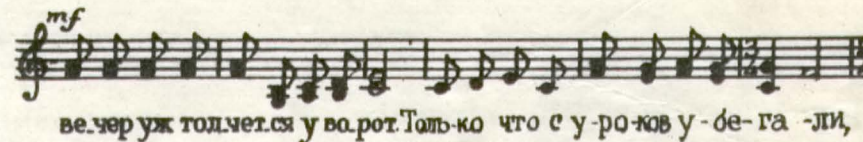
Припев:

Давай опять пойдем весне навстречу  
Давай в глаза рассвету поглядим,  
Еще не вечер, еще совсем не вечер  
Все главное, быть может, впереди.

Ничего почти не изменилось,  
Только ночи стали чуть длинней,

Припев.

Растебно





# НА РОДИНЕ ЕСЕНИНА

*Дом в селе Константинове,  
где родился и вырос  
Сергей Есенин*

*«...О, моя терпеливая мать...»*



*У Оки...*



*Семейная фотография.  
Маленький Сережа с сестрами  
Катей и Шурой*

«Мой край, задумчивый и нежный» — короткометражный видовой фильм, рассказывающий о родине Сергея Есенина — селе Константинове. Его авторы — сценарист и режиссер А. Миримов, оператор В. Супрун. Эта лента войдет в очередной выпуск «Альманаха кинопутешествий», подготовленный «Центрнаучфильмом».



*Лидия Ивановна Кашина —  
прообраз Анны Снегиной*

*«Сергей приезжал домой каждое лето...»*

