

Экран

- производство без производства — возможно ли это?
- судьба фильма в прокате



СОВЕТСКИЙ Экран

№ 15 август 1975

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ И СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
ОСНОВАН В 1925 ГОДУ. ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ
© Издательство «Правда». «Советский экран» 1975 г.

В НОМЕРЕ:



Олег Даль —
современный,
условный,
фантастический...
О судьбе актера
размышляет
Василий Аксенов.
Стр. 6—7

Вторая жизнь
балета Арама
Хачатуряна.
Стр. 10—11



История уникальных кадров,
снятых
в Ясной Поляне.
Стр. 15



Прекрасной леди
Голливуда
называют актрису
Одри Хепбёрн.
Стр. 16—17



На первой странице обложки — актер Олег ДАЛЬ (читайте о нем на стр. 6—7).
Фото Николая Гнисяка

Главный редактор А. Д. ГОЛУБЕВ

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

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

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

Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.
№ 15 (447) — 1975 г. Сдано в набор 16/VI — 1975 г. А 04877. Подписано
к печати 2/VII — 1975 г. Формат 70x108¹/₈. Усл. печ. л. 3.5. Уч.-изд. л. 6.5.
Тираж 1 980 000 экз. Изд. № 1734. Заказ № 784.

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

70-ые. Время и герои

Александр АЛЕКСАНДРОВ

ЕСЛИ В СТАТЬЕ ЕСТЬ СЛОВА «ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ», ТО ОНИ, КАК ПРАВИЛО, БЕРУТСЯ АВТОРОМ В КАВЫЧКИ. ЧТО УЖЕ САМО ПО СЕБЕ СТАВИТ ПОД СОМНЕНИЕ ПРАВОМЕРНОСТЬ ТАКОЙ ОЦЕНКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. О КАРТИНАХ, В КОТОРЫХ ПОКАЗЫВАЮТСЯ ПРОЦЕССЫ, ПРОИСХОДЯЩИЕ НА ПРОИЗВОДСТВЕ, АНАЛИЗИРУЮТСЯ ПРОБЛЕМЫ, ТАМ ВОЗНИКАЮЩИЕ, СПОРЫ ВЕДУТСЯ ПОСТОЯННО. РЕЧЬ ИДЕТ КАК И О САМИХ ЯВЛЕНИЯХ ЖИЗНИ, ТАК И О СПОСОБЕ ИХ ОТРАЖЕНИЯ В КИНОИСКУССТВЕ. ЭТОЙ СТАТЬЕЙ МЫ НАЧИНАЕМ РАЗГОВОР О СУЩЕСТВЕННОМ НАПРАВЛЕНИИ В НАШЕМ КИНЕМАТОГРАФЕ, ОБ УДАЧАХ И ПРОСЧЕТАХ, ОТКРЫТИЯХ И ШТАМПАХ, О НЕИСПОЛЬЗОВАННЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ, КОТОРЫЕ МОГУТ ОБОГАТИТЬ ФИЛЬМЫ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ВАЖНОЙ СФЕРЕ ЖИЗНИ НАШЕГО ОБЩЕСТВА.

Чтобы сразу же потерять дружбу сценариста и режиссера, критику стоит только назвать их фильм «производственным», или «на сельские темы», или даже «про науку». («Про любовь» можно — авторы усмехнутся, но не обидятся.) Теперь все хотят создавать фильмы «про человека», а термины эти — производственный, сельский и т. п. — применяют вроде бы условно, по укоренившейся привычке. Впрочем, настроенное к ним отношение не случайно. Наткнулся я как-то на одну заметку, в которой так вот сообщалось о новом фильме: «Личная жизнь героев почти не интересует создателей картины. Поэтому полотно экрана заполняют рабочие люди, а любимый материал для оператора — ширь степей, просторы цеха, площади, на которых происходят многотысячные митинги». Репортеры ведь не мудрствуют лукаво и в простоте душевной прямо выкладывают то, что иной критик постарался бы прикрыть тенью, наведенной на этот самый производственный плетень.

Конечно, в одно произведение искусства нельзя вместиť всю полноту человеческого бытия. Избирательность в искусстве неизбежна. Одни художники толкуют о человеке, сосредоточиваясь главным образом на его психологии, другие — на эмоциях, третьи — на трудностях роста и созревания личности. Но время от времени по-прежнему выдаются хвалебные авансы «за одну лишь тему» художникам, которые видят человека прежде всего в его связях с производством. Искусственная наценка на тематику приводит иногда к спекуляции. Вот тогда «полотно экрана заполняют рабочие люди» и «просторы цеха».

Сейчас всякие манипуляции с понятиями производство, человек и производство особенно опасны. В нашу эпоху эти понятия меняются радикальнейшим образом, и изменившиеся отношения между человеком и производством легко принять (или выдать) за освобождение человека от производства. Фильму Ю. Райзмана «Твой современник», пьесе И. Дворецкого «Человек со стороны» склонны приписывать новые эпохальные свойства, мол, это произведения о производстве, но... без производства. Однако и фильм и пьеса — о руководстве производством, а если речь идет о капитанском мостике, то нет ни возможности, ни необходимости детально вникать в дела машинного отсека.

Зато фильм «Здесь наш дом» то и дело подводит инженера Чешкова и других руководителей к пылающим жерлам печей. Так сказать, сближает с производством, но тем самым то и дело уводит от главной проблематики произведения.

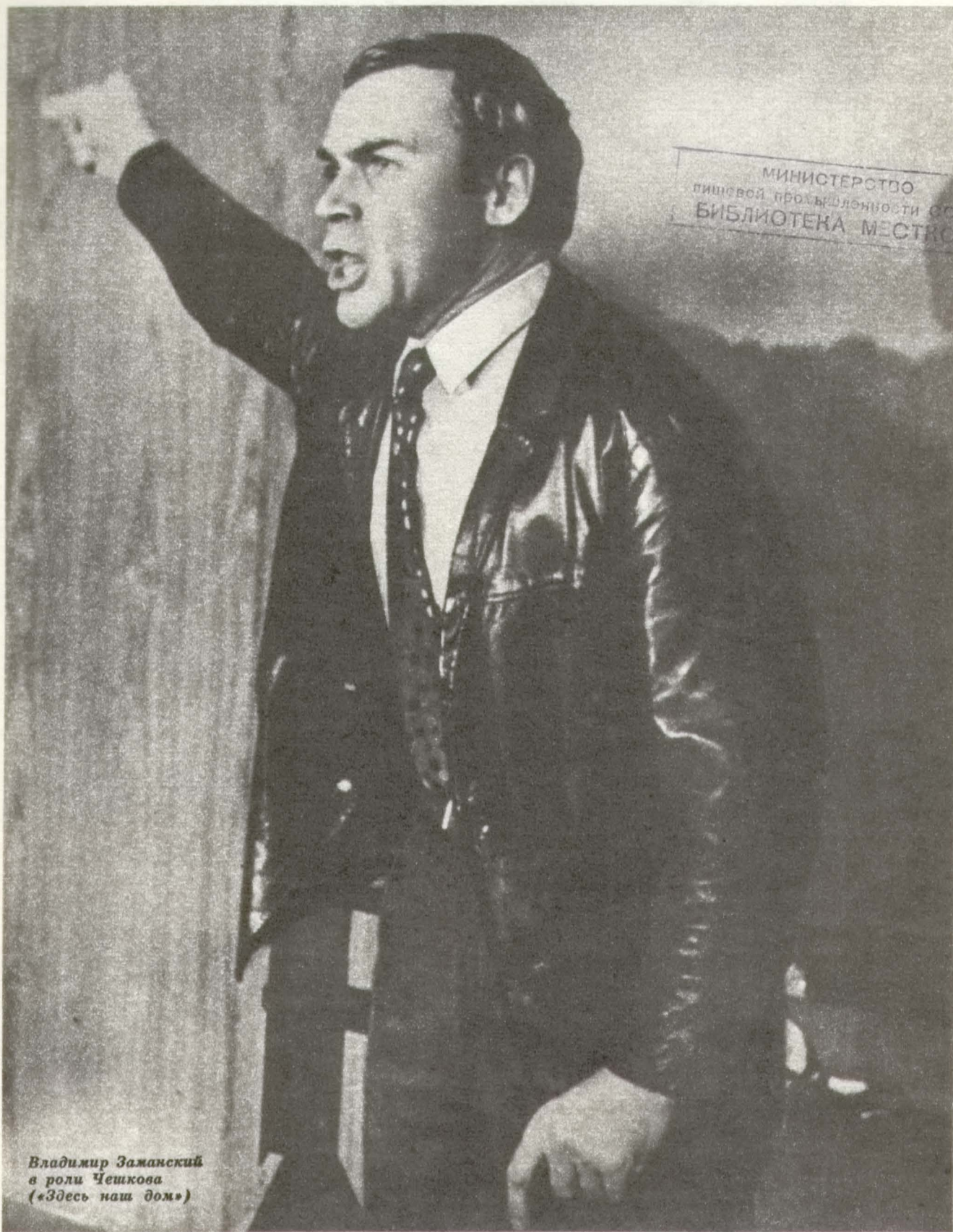
В критике фильмов, пьес и романов производственный конфликт часто рассматривается в отрыве от образов и всей поэтики произведений. Материал же конфликта, в том числе и производственного, должен быть неотделим от образной системы и всей поэтики фильма. Если производственную часть можно выделить и проанализировать как таковую, значит, фильм не удался.

Большие художники всегда пристально вглядывались в это неразрывное (повторяю, неразрывное) двуединство — человек и его труд. Каких бы высот ни достигали сегодняшние проблемы производства, они по-прежнему служат все тому же таинству повседневного труда человека. Но объектив кинокамеры — это не объектив микроскопа. Пристальность его вглядывания в объект означает не детализацию, а поэтизацию. Жрецы трудовой темы порой бывают очень скрупулезны в соблюдении технических ритуалов, но проникновение в сущность человека на производстве они зачастую подменяют внешней эффектностью производства.

Авторы таких пьес, как «Человек со стороны» и «Сталевары», начали активное исследование психологической сущности человека современного производства, прежде всего руководителя. Почему театральные варианты этих произведений лучше кинематографических: «Здесь наш дом» и «Самый жаркий месяц»? Причин много. Но одна из существеннейших, на мой взгляд, — попытка кинематографистов внести производство в драматургию, не предполагающую производства. В этих пьесах отчетливо определена психологическая проблематика и в определенной мере ее эстетическое воплощение. В фильмах же мы столкнулись с желанием во что бы то ни стало связать социально-психологические проблемы с производственными сценами и эпизодами, призванными вроде бы «углубить идею фильма». Не получилось. Ни углубления, ни поэтизации.

Почему? Да о какой поэтизации труда может идти речь, если кинематографические решения здесь все те же кочующие из фильма в фильм сталевары, лихо взмахивающие ло-

ПРОИЗВОДСТВО



Владимир Заманский
в роли Чешкова
(«Здесь наш дом»)

татами и с театральной пристальностью всматривающиеся в эффектное бурление жидкого металла!

Может ли психологизм существовать вне общей поэтики произведения, вне его образной поэтики, в частности? Вспомним еще раз того же Чешкова. В Театре на Малой Бронной этот образ не сосуществует с производственным конфликтом: конфликт порождает Чешкова, а Чешков порождает конфликт. Производственная тема — в лице, голосе, в повадках, во всем характере этого человека. Образ воплощает производственный конфликт, потому что корни конфликта уходят в глубины образа. В кино же мы не можем отделаться от впечатления, что на экране действуют два персонажа: Чешков-человек и Чешков-руководитель. А зрелище огнедышащего цеха не имеет вообще отношения ни к тому, ни к другому.

И пример противоположный. Позитив труда и его сила, формирующая характеры людей, человеческие конфликты и драмы воплощаются порой в фильмах, в которых нет ни одного производственного эпизода. Вся полнота человеческой жизни сосредоточивается в образе. Такой образ создала Нонна Мордюкова в фильме «Возврата нет». Казалось бы, зритель не может знать, каким был персонаж, названный бывшим. Антонина — бывший председатель колхоза. Но мы совершенно ясно представляем себе, каким она была председателем, как работала, рисковала, как взаимоотношлась с людьми. И драма ее именно в том, что, уйдя из председателей, она изменила своей собственной человеческой и гражданской сути. Связь: труд — человек — любовь — ощутима даже не столько в жизненной линии этой женщины, сколько в каждом ее взгляде, жесте, интонации. Разрыв этой связи и есть драма Антонины.

Сейчас Мордюковой предстоит еще раз испытать на разрыв эту тему: труд — человек — любовь. Артистка снялась в следующей картине Салтыкова «Семья Ивановых». Предыдущую работу Салтыкова «Возврата нет» можно условно назвать фильмом о людях сельского хозяйства без самого сельского хозяйства. О «Семье Ивановых» (по сценарию Ю. Нагибина), наверное, можно будет сказать, что в картине этой сделана очередная попытка рассказать о людях производства без производства.

В нашей кинематографии уже немало фильмов, воссоздающих историю рабочей семьи.

В «Семье Ивановых» авторы хотят рассказать нам о человеке, в котором труд развил, казалось бы, столь отдаленное свойство, как беспредельная любовь к другому человеку. Герой все в своей жизни делал из любви к жене, но это все оборачивалось добром и для других людей.

Тут и современный промышленный Урал, и товарищи по производству, и самые различные жизненные ситуации. Но, однако, это история любви.

Так все-таки можно ли рассказать о всемогущей силе труда, не увлекаясь показом самих производственных процессов? Да и нужны ли они, эти процессы, на экране? Человек в производстве, пожалуй. Но не производство само по себе.

БЕЗ ПРОИЗВОДСТВА

ПРОБУЖДЕНИЕ ДУШИ

Александр ЛИПКОВ

Место действия фильма Сергея Соловьева «Сто дней после детства» — пионерский лагерь. Лагерь как лагерь, со всем, чему в нем полагается быть: с отрядными сборами, работой на колхозном поле, с «катанием пузыря», выпуском стенгазеты, с самодеятельностью — прилежно поющими или отплясывающими в тельняшках детишками, со щенячьим восторгом подвижных игр на воздухе, когда надо бежать наперегонки в мешках, натянутых на ноги, и вслепую кормить друг дружку растекающейся по лицу манной кашей.

Впрочем, все это лишь упрятанный в глубь повествования фон (не нейтральный — контрастный фон), на котором разворачивается мучительная драма становления человеческой души.

Да, полно, одергивает меня в этот момент нетерпеливый голос внутреннего оппонента. Какая там драма? Какие муки? Ведь дети же. Ну, немножко влюбились. Ну, немножко подрались. Так завтра же и забудется. Рассеется, как дым.

Так, кстати, чаще всего и повествовал об этом незрелом, трогательном возрасте наш кинематограф — с ласковой снисходительностью умудренных жизнью, знающих все обо всем людей. С. Соловьев и его сценарист А. Александров ведут свой рассказ иначе. Хоть действие их фильма происходит сейчас, в наши дни, в это, нынешнее лето, они говорят с экрана так, будто вспоминают о своем детстве, о своей самой первой любви, о том, что не забывается. И музыка, прекрасная музыка И. Шварца, просветленная и щемлящая, наполняет это опрокинутое в сегодняшний день воспоминание красотой и высоким смыслом.

Фильм «Сто дней после детства» красив — красив без красотостей, без эффектов на публику. Сдержанная, одухотворенная красота простых кадров — колышущаяся оконной занавески, солнечных лучей, рвущихся сквозь омытую ливнем листву, предзакатного синего сумрака, в котором у полуразвалившихся ворот старой дворянской усадьбы двое подростков учатся танцевать, — необычайно важна для смысла, для нравственного итога фильма. Ведь открытие человеческой души начинается с прикосновения к красоте — красоте мира, искусства, красоте вечных, воспитанных тысячелетиями человеческой истории чувств.

Надо думать, авторы не случайно сделали духовным наставником детей не хлопотливо-заботливую Ксению Львовну (актриса Нина Меньшикова), умудренную опытом пионерской работы, а «человека со стороны», Сергея Борисовича, Сережу (Сергей Шакуров). Он не пионервожатый — ни по складу души, ни по образованию. С детьми никогда не работал. Он скульптор.

Чтобы создать скульптуру, надо пробудить спящую в тайниках камня душу, — ведь, как говорил «замечательный мужик» Микеланджело, «боги дремлют в глубинах мраморных плит». Сережа, наверное, в силу своей «профнеумелости» с детьми именно так и работает — пытается пробудить душу, дремлющую в сыром, неформальном материале, в подростке. Тем более что и время пришло ей пробудиться. Возраст такой.

Сережа говорит с детьми об искусстве, о его преображающей силе — о Моне Лизе, о стихах Лермонтова (который, кстати, в том же самом подростковом четырнадцатилетнем возрасте писал совсем детские стихи), он ставит с ними в старом, бережно сохраненном крепостном театре драму «Маскарад»... Пионеры, играющие князей. Любовные страсти, о которых говорят почти что дети. Ну, не смешно, не нелепо ли?

Нет, не нелепо. Этот спектакль и для тех, кто играет его, и для их сверстников-зрителей — прикосновение к миру высоких чувств. Потому что,



София Загремухина (Н. Малышева)
и Лена Ерголина (Т. Друбич)

если оставить детям только примитивные песенки или «катание пузыря на задике» (футбол, после которого проигравших лупят мячом по известному месту), то они так никогда и не станут людьми. Проходящий через весь фильм ненавязчивый, но намеренный контраст прекрасной лермонтовской речи и развязных жаргонных словечек «духарной», «корячиться», «рванем», «махнемся», «схимичил» — это, собственно говоря, контраст двух уровней развития, между которыми пролегал путь очеловечивания человеческой души.

Старая драма «Маскарад» оказывается той духовной средой, в которой проявляются чувства детей, характеры, принципы. Арбенина поручено играть Глебу Луневу (Юра Агилин), самому старшему из всех, пионерскому вожаку, лидеру — у него безукоризненный практический ум. Князя Звездича — Мите Лопухину (Боря Токарев), застенчивому подростку, прячущему внутреннее одиночество за странноватыми чудачествами вроде залепленной в гипс — для пущего романтизма — здоровой ноги. Они своих ролей не понимают. Глебу чужда любовь Арбенина: как это для человека потеряно все на свете без «какой-то Нины»? Мите непонятен князь, привыкший считать себя «самым-самым» — самым умным, самым красивым, самым обворожительным. «Князь что, болван?» — с раздраженным недоумением спрашивает Митя у взявшего на себя режиссерские функции Сережи.

По ходу репетиции Глебу и Мите придется поменяться ролями, и о любви со сцены старинного театра говорить будет Митя, которому сейчас, в эти самые дни открывается его первая любовь —

к Лене Ерголиной (Таня Друбич), которую он знал, кажется, всю жизнь, а сейчас вдруг увидел другими, наверное, уже недетскими глазами. А столкновение двух подростков, двух характеров будет продолжаться и вне сцены, в обычной жизни.

Не будь «Маскарада», вражда двух подростков скорее всего приобрела бы какие-то иные формы: не было бы вишневого компота, так демонстративно-эффектно — как пощечина, как брошенная перчатка — выплеснутого Митей на глаза у всех в лицо Глебу. (Ну что ж, не только дети так подвержены влиянию мира своей игры: Мейерхольд вспоминал, как, репетируя «Маскарад», он так глубоко проникся пьесой, что однажды в ответ на оскорбление в печати совершенно серьезно пытался вызвать обидчика на дуэль.) Но форма здесь проистекает из сути, а сама суть, спасибо авторам картины, не проста и не однозначна.

Вроде бы Митя во всем прав. Премияльный компот за работу в колхозе первый отряд получил незаслуженно — все другие работали не хуже, — но Глеб исхитрился приписать к своему участку мысок, который обрабатывали пионервожатые. Некрасиво? Конечно, некрасиво. Но ведь Митя сам был свидетелем того, как «химичил» Глеб. Почему он тогда же не сказал обо всем? Почему он обвинил Глеба в подлости лишь после того, как видел его, уходившим с поля вместе с Леной, укрывающихся от дождя одним на двоих мешком?

— Твоя правда стала стоить копейку, — грустно скажет Мите вожатый Сережа.

— А как же быть?

— Никак. Иди спать.

— А как же теперь спать?..

Наверное, последняя фраза и есть самая главная в этом диалоге. В подростковом идет напряжен-

● НАЗОВИ ПАРОЛЫ

«ЯДРАН-ФИЛЬМ», Югославия

Автор сценария и режиссер Антун Врдоляк
Оператор Франьо Водопивец
Художник Владимир Тадей

ная внутренняя работа. Он пытается осознать и самого себя и мотивы своих поступков, о которых не задумывался прежде.

Как много мотивов сплелось: любовь, ревность, стремление утвердить правду. Авторы не обескураживают, не заводят в тупик эта сложность. Их как раз она и интересует — процесс созревания души совсем не прост. Одиноким, погруженный в свой внутренний мир, подросток сам должен разобраться, что в его поступке было настоящим и что наносным, ложным. И если им двигали не просто обида и ревность, а принципы, он должен их подтвердить.

После первой, на виду у всех стычки в столовой у Мити и Глеба будет другая, свидетели которой лишь поле и небо. Красоваться не перед кем. Да, собственно, и нечем. Под проливным дождем двое мальчишек, жестоко молотя друг друга, катаются по хлюпающей, раскисшей грязи. Эта драка для Мити — утверждение его права на духовную несовместимость с Глебом, с его удобным практицизмом. Митя дерется за любовь — даже не за конкретную любовь к конкретной Лене, а за сам смысл этого слова, такой чуждый и непонятный Глебу.

Детская психология как нельзя больше предрасположена к оценке действий по достигнутому результату. Кто победил, тот прав. Здесь иное: все синяки в драке достались Мите, у него даже нет сил лицо оторвать от земли, а победил он. Глеб проиграл, он сам признается, что сподличал, да не хотел об этом думать. Это уже не детство. Собственно, это и подчеркнуто в названии фильма — «Сто дней ПОСЛЕ детства».

Прекрасна и чиста интонация фильма. В ней серьезность, грусть, непоказная доброта и огромное уважение к пробуждающейся, пробующей свои духовные силы личности.

Финальные кадры картины, когда Митя вдруг узнает, что тихая, с большими печальными глазами девочка Соня Загредухина (Ира Малышева) любит его, полны щемящей и светлой нежности. Что им делать с этой преждевременной, перевернувшей их детский мир любовью? Зачем она им? Затем, наверное, чтобы сохранить память о ней и через сто и через тысячи дней после детства.

Как много смысла в этих простых, полных гармонии и чистоты кадрах! Двое подростков на пороге иной, взрослой жизни. Они прислушиваются к тишине безмолвно-прекрасного мира, к биению своей пробудившейся души...



восстания против гитлеровских оккупантов и их прислужников...», подлинники, они описаны в боевых дневниках писателя Ивана Шибла, участника Спротивления. И само экранное повествование — это как бы несколько страниц, пусть не самых ярких, но по-своему значительных и дорогих, из обширного дневника народно-освободительной борьбы, в которой участвовали сотни таких отрядов, как партизанский батальон Дикана, главного героя ленты, и сотни тысяч таких, как он сам и его бойцы. Создатели фильма бережно перелистывают эти страницы, их уважение к славному историческому прошлому народа глубоко и искренне. Память о павших светла и нетленна... В этом смысле картина «Назови пароль!» целиком в русле традиции. Но есть в ней и некоторые отличительные особенности, отход от привычных решений.

И прежде всего — скромные масштабы действия. Это не «Козара», не «Сутьеска», не «Битва на Неретве», где мы видели сражения армий, где внимание авторов сосредоточивалось на большой стратегии народно-освободительной войны.

Вместе с тем, избегая охвата широких событий, фильм «Назови пароль!» заставляет зрителя внимательнее присмотреться к отдельным людям, вовлеченным в схватку, к их индивидуальным судьбам, причем драматизм рассказа рождается из самих будней, из сцепления внешне неприметных, рядовых происшествий, наполняющих партизанский быт, и тогда выявляются не только трагические, суровые, жестокие стороны непримиримой борьбы, в которой народ отстаивал свое будущее, свое право быть хозяином родной земли, но и обстоятельства подчас курьезные, трагикомические, сопровождавшие эту борьбу... Отряд Дикана берет в плен группу до-

Момент боя

мобранов (так назывались ополченцы, насильно взятые на военную службу и используемые в войсках хорватских фашистов — усташей «на вторых ролях», чаще всего в качестве даровой рабочей силы). Домобраны не настоящие враги — они в большинстве своем такие же малоимущие крестьяне, как и многие бойцы отряда. И пленные и те, кто их захватил, наперед знают, что сейчас произойдет: политрук отряда произнесет речь, в которой разъяснит цели партизанской войны, несколько домобранов вступят в отряд (уж эти, по утверждению командира, будут отличными сражаться), а остальные, сдав оружие и послушно раздевшись до... подштанников, как ста перепуганных зайцев, «дунут» в родное село. Что же тут поделывать! Не каждый мог стать героем, борцом, не каждому хватало мужества.

Иное дело — встреча с усташами. Они подлинны враги хорватского народа. И разговор с ним иной. Никакой пощады. Смерть — как справедливое возмездие за предательство. Пусть сотни усташ, бывший офицер старой югославской армии, сколько угодно доказывает, что пошел стан предателей только из страха за свою семью, что он не понимает и не разделяет фашистских убеждений. Смертный приговор, который он сам себе вынес, будет приведен в исполнение немедленно. Такова логика борьбы. / разве у партизан (у того же Дикана, своими глазами видевшего, как убивали его детей) не осталось там, за линией фронта, близких, чья жизнь им дорога!

В то же время офицер-усташ — фигура трагическая: его судьба, коротким эпизодом включе-

НЕ ДЛЯ ВОЙНЫ ЛЮДИ РОЖДАЮТСЯ

Николай САВИЦКИЙ

Лента начинается бешеной скачкой. Ярким солнечным днем пара взмысленных лошадей мчит по буграм и кочкам готую вот-вот рассыпаться крестьянскую повозку, с которой по равнине далеко разносятся озорные выкрики, гиканье, смех... Кажется, что настроение беззаботного веселья, лихой отваги, бесшабашной удалости, заданное таким прологом, должно сохраняться и дальше, — настолько силен и однозначен этот стартовый импульс фильма.

Есть в нем что-то неожиданное, даже чуть странное. Ведь мы привыкли смотреть картину о партизанской войне... Но в том-то и дело, что «Назови пароль!» отчасти нарушает традиции «партизанского фильма», как они сложились в югославском кинематографе, — в основе идейной и стилистической концепции произведения лежит контраст между естественной тягой человека к счастью, к свету и жесткой необходимостью трудной, смертельно опасной борьбы.

События фильма, посвященного, как об этом сказано во вступительном титре, «...тридцатилетнюю антифашистскую борьбу в Хорватии —

ная в сюжет, высвечивает антинародную сущность движения хорватских националистов, подтверждая, что партизанская война в Югославии, оккупированной гитлеровцами, была и гражданской войной, не только освободительной, но и революционной.

В годы антифашистского Сопротивления многим югославам необходимо было сделать свой, личный, порой нелегкий выбор: с кем они?! Иван, молодой политрук отряда Дикана, сделал этот выбор сразу и без колебаний. Командиру домобранской части, попавшей в плен к партизанам, потребовалось время, чтобы определить свои позиции. Но, решив перейти на сторону восставшего народа, он становится стойким и самоотверженным участником борьбы, и только с его помощью смогут осуществить партизаны отчаянно смелую операцию по захвату укрепленного лагеря усташей в Грабовце.

Сражение в Грабовце, куда Дикан и его товарищи проникли, переодевшись в домобранскую форму, не назвав пароля, — единственная подробно показанная батальная сцена фильма.

Не война сама по себе, а человек, взявший в руки оружие — во имя высокой и чистой цели, — вот предмет художественного исследования в картине «Назови пароль!». И потому она далека от акцентирования эффектных подробностей вооруженной борьбы. Человек, родившийся для того, чтобы обрабатывать землю, растить детей, слагать песни (вроде той, любимой партизанами «На горе растет зеленая сосна», что не раз звучит с экрана). Человек, умеющий, если потребуются, утвердить свое право на свободу и счастье ценой самой жизни.

Не для войны люди рождаются. В этой простой и гуманной мысли — привлекательность скромного фильма Антуна Врдоляка, напоминающего о высокой цене, заплаченной югославским народом за свой сегодняшний день.

А ЧТО ЗА ФИНИШЕМ?

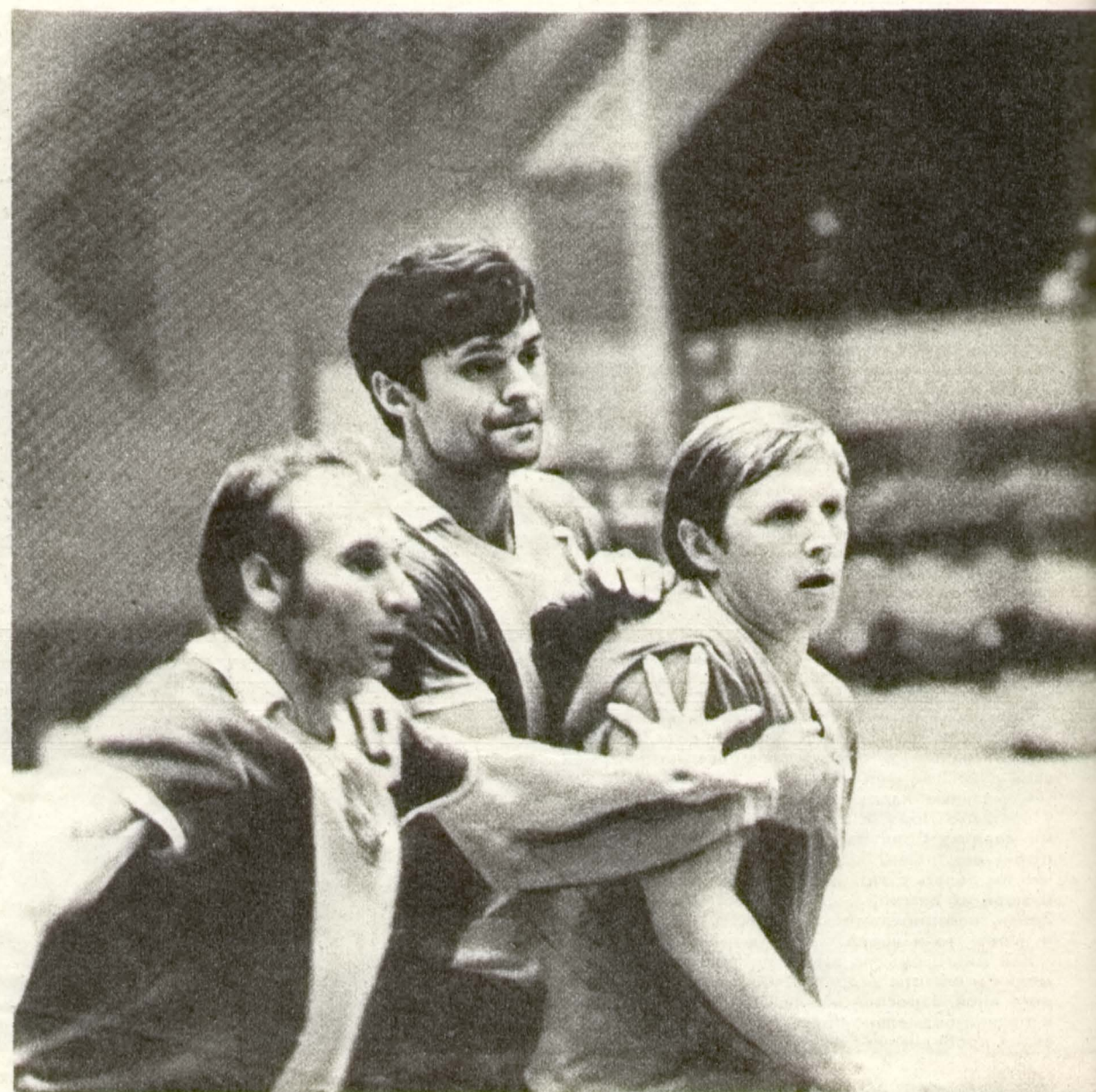
Герман КЛИМОВ

На Киевской студии научно-популярных фильмов умеют угадывать важные, острые, сразу привлекающие зрительское внимание темы. Угадали и на этот раз. Нас действительно интересует судьба известных и любимых атлетов, когда те прощаются со спортом и ищут, утверждают себя в основной своей профессии.

Сколько здесь скрытого драматизма! Ведь поведать нужно о людях, отдавших спорту душу, силы, молодые годы! Именно отдавших, ибо, как известно, лишь отдав, можно получить. Так вот, легко ли им, молодым еще людям, осознать себя ветеранами, просто ли после бурных лет борьбы, побед, поражений, неистового напряжения и взлетов духа вдруг перейти к куда более спокойной, обыденной жизни, хотя в этой жизни будет и любимая работа, и тоже своя борьба, и свои победы... Но все же поскущует поначалу все вокруг, не будет резких скачков, время пойдет с четкостью спокойного пульса. И тогда окажется, что школьные их товарищи уже кандидаты и доктора наук, ведущие инженеры, известные писатели, музыканты. Окажется, что надо догонять...

Да мало ли что творится в душе вчерашнего спортсмена, мало ли какие его одолевают и будничные, всем понятные и подчас неожиданные проблемы! Разве не интересно показать его в момент такого перелома и, проникнувшись его чувствами и мыслями, вместе с ним по-новому взглянуть и на спорт и на себя в жизни, на самую жизнь! Тема сложная, интересная.

Называется фильм «И не упасть за финишем». Название, прямо скажем, острое. Ведь, отдав все силы борьбе, спортсмен после финиша не так,



мягко говоря, «свеж», как перед стартом. Случается, и падает. Название, конечно, символическое. Вот, мол, закончили люди дистанцию, имя которой «Спорт», и дистанцию, наверное, тяжелую, раз нужно не упасть. Так упадут или нет? Все ли выстоят?.. Все! Никто не упал! Даже и не думали падать! Выяснилось, кроме того, что бег по этой дистанции наполнил всех силами, закалил, научил мужеству, стойкости, собранности и многим другим прекрасным качествам. Так зачем было пугать?

Нет слов, название красиво. Красив и начальный план — снятая рапидом, на контровом свете со спины фигура человека с ребенком на руках, врывающаяся в ослепительно горящую солнцем арку стадиона. Мы его не раз еще увидим. Кто он? Зачем несет ребенка? Для чего так красиво?..

Вообще красивых кадров много. Все герои, кончив заниматься спортом и сменив тренировочный костюм на обычное платье, позируют. Причем вместе с фоном. А иногда фон вместе с ними. Но, кроме просто красивых и по совместительству многозначительных, есть кадры, которыми нам предлагают особенно полюбоваться. Пригает, к примеру, спортсмен на тренировке в яму с поролоновыми обрезками и весь в них исчезает. А выныривает уже из воды. Так повторяется и во второй, и в третий, и в четвертый раз. Впрочем, что это мы о красоте да о красоте, а о сути ни полслова.

Придется вновь вернуться к названию. Откуда оно взялось? Ведь не случайно же. Нет, не случайно, конечно. А все из-за одной неприятной и унылой личности, которая незримо присутствует в картине, хотя и ни единым словом не упомянуто. И личность эта будто бы нудно долдонит: «Да

Острый момент

что же вы, братцы, все бегаєте, да ребра друг другу мнете, да все по носу норовите кулаком-то! На что вы силы свои тратите! Да что же из вас выйдет-то?!» Вот с ней-то, с этой незримой личностью, и спорят, ей и доказывают, и в пику ей и не упадет за финишем ни один из героев, хотя, как говорилось, никто из них падать и не собирался. Под конец фильма этой личности, а вместе с ней и зрителям будет растолковано, что спорт — это хорошо, что многие вчерашние спортсмены сегодня отличные ученые, инженеры, врачи.

Мы действительно познакомимся с этими симпатичными, умными, скромными людьми и испытаем радость от такого знакомства, потому что всегда ведь приятно познакомиться с интересным человеком. И они каждый по-своему, но все утвердительно ответят на поставленный перед ними вопрос: помогает ли им спорт в жизни? И сочтут это в порядке вещей.

Так зачем же было устанавливать этих уверенных в себе людей — героев картины — на новый пьедестал? Какой такой они подвиг совершили, если, кончив заниматься спортом, профессией своей овладели? И вообще не прошло ли время доказывать, что спорт не так уж бессмыслен и плох, как кому-то кажется? Может быть, пора уже изучать его глубже, серьезнее? Без этого кисейного покрывала красот, которое зачастую скрывает или суть дела, или отсутствие серьезной мысли.

Ведь спорт никто пока отменять не собирается. Значение его и польза общеизвестны. Стало быть, не так уж он нуждается в глянце, в рекламе. Не гораздо ли важнее и увлекательнее задача разо-

браться в его проблемах и противоречиях, в его полных драматизма коллизиях, в поразительных по силе переживаниях человека в спорте? В частности, человека, отдавшего ему свои молодые годы и теперь расстающегося с ним.

Современный спорт не однозначен, он много дает, но и требует многого, зачастую почти все силы и почти все время спортсмена со всеми вытекающими отсюда последствиями. И об этом надо говорить честно и умно, без умолчаний и ретуши, говорить для того, чтобы не упали завтра за финишем сегодняшние мальчишки и девчонки, пришедшие в спорт искать легкую и красивую жизнь, чтобы они могли трезво и верно рассчитывать свои силы и возможности не только на ближайший, но и на дальний день.

Что же касается того интригующего человека, который «выплывал» на стадион, то им оказался хорошо известный любителям футбола Анатолий Бышовец. А ребенка он принес не просто на стадион, а в «большой спорт», как живое воплощенные преемственности. Мальчик же не знал об этом многозначительном замысле и просто весело, как и любой ребенок на его месте, бегал по траве.

ВЫСТРЕЛ ВХОЛОСТУЮ

Валентина ИВАНОВА

Фильм этот начинается, как «Самый жаркий месяц», а кончается... Да как же он кончается?.. И приходят на ум пьесы и фильмы печально памятные в качестве образца бесконфликтности и борьбы хорошего с «еще более лучшим».

Сначала, как в «Самом жарком месяце», мы увидим мартеновскую печь. Это красиво, но чувствуется, что печь здесь определенно «на подхвате», авторы явно не знают, как им подступиться к рассказу о своих героях, и потому на протяжении почти целой части показывают нам жаркое пламя, подручных с лопатами и всю прочую, очень впечатляющую, но уже хорошо знакомую нам романтику мартеновского цеха. Потом действие перенесется в кабинет главного инженера, и мы услышим опять-таки знакомые разговоры про то, что нужно варить не какую-нибудь сталь, а именно той марки, какая требуется заказчиком. Этот диалог продолжается ровно столько времени, чтобы мы могли понять, что ничего нового нам здесь не предложат. Хотя присутствующий в кабинете знатный сталевар Батов (артист Ф. Одинокоев) в запале совершенно не нужной полемики (потому что, повторяю, мы все это уже столько раз слышали) обвинит своего собеседника... в капиталистическом происхождении. И это, заметьте, за недооценку значения качества и марки стали! Как-то это уж, пожалуй, чересчур. Но главный инженер Комаров (артист В. Емельянов) мягко замечает, что у него, у Батова, еще не такие шутки бывают.

Надо сказать, что и в дальнейшем знатный сталевар Батов, главный герой картины Свердловской студии «Кто, если не ты?..», вызывает у нас мало симпатий, несмотря на все усилия авторов и на свое особое положение и в этой картине и на заводе. Он зычно покрикивает на свою любимую жену и готов, ну разве что не за волосы таскать своего абсолютно взрослого сына, только что вернувшегося из армии и позволившего себе на какое-то короткое время вдруг увлечься не мартеном, а театральным искусством.

Впрочем, попытаемся тщательнее разобраться, что же все-таки произошло с картиной «Кто, если не ты?..».

Так уж повелось, что вслед за большими фильмами, имеющими резонанс, идет косяк картин менее значительных. Пожалуй, такое явление даже закономерно, ведь надо утвердить тему, разработать ее и, если можно так выразиться, прописать в кинематографе.



Герой фильма Батов (Ф. Одинокоев) в комнате своего сына.

Но когда видишь эпизод с пивным ларьком в ленте «Кто, если не ты?..», становится грустно. Не потому, что Николай Кузьмич Батов разлюбил пиво из-за того, что его второй подручный Витек сменил робу сталевара на белый фартук и шальные заработки торгового работника. И не потому даже, что столько раз и в стольких картинах (даже еще в незабываемой «Весне на Заречной улице») сталевары, идя со смены, пропускали вполне разрешенную кинематографом кружку пива. Виктор Лагутин из «Самого жаркого месяца», например, вообще не любил пива, а Батов разлюбил из принципа. Но уж так все чисто и гладко здесь, в свердловской картине, что традиционный пивной ларек больше напоминает диетическое кафе. Примерно такая же диетическая атмосфера свойственна и фильму в целом.

Неправильно, однако, думать, что картина эта узко производственной проблематики. Помните про крамольное увлечение театральным искусством Юрия, сына Батова!

Жизнь Юрия (актер Н. Сектименко) представлена нам как весьма колоритный образец молодежного модерна: здесь все вперемежку — и Леонардо, и Лолобриджида, и квадраты современной живописи, и расхожий глянец зарубежных обложек, и, наконец, громоподобная музыка... в ванной. Потом, правда, окажется, что не так страшен черт, как его малюют. И даже сам Батов, возмущенный поначалу «голыми открытками», разглядит среди них вполне почитаемого им Рубенса.

Постепенно на первый план в фильме вырывается проблема поиска детьми своего призвания. Юрий, не поступивший в театральное училище, идет на завод — сначала волей-неволей, вынуж-

денно. А затем, по-видимому, находит здесь свое призвание. Или, во всяком случае, найдет в самом ближайшем времени. Мы говорим «по-видимому», потому что внутренне, психологически это никак не раскрыто. Сложнейшая тема выбора пути, не говоря уже о весьма острой проблеме закрепления молодых кадров в такой важной отрасли, как черная металлургия, сведена в фильме к нескольким семейным «накачкам», паре газетных цеховых «молний» и двум-трем задушевным беседам с ветеранами труда.

А пожурили, правда, слегка старого Батова — мол, не так он воспитывает сына, много у него этого самого волонтеризма. Но не успели мы оглянуться, как все уже волшебным образом проснилось, словно летняя гроза пролетела. И все улыбаются. И жена Батова, тяжело заболевшая, возвращается домой. И невестка входит в дом, обласканная всеми. И Батов принимает французского, заинтересовавшегося его изобретением. И, наконец, наш герой, провожаемый всем разросшимся и счастливо согласным семейством, отбывает в заграничные веси для передачи опыта. Все было бы совсем хорошо, если бы и в реальной жизни столкновения разрешались так же легко...

Наверно, не стоит говорить о свердловской картине как о фильме на производственную тему. Сейчас после целого ряда интересных, острых произведений такого плана это было бы просто несерьезно. Фильм «Кто, если не ты?..» — безнадежно устаревший не только до выхода на экран, но, по-видимому, и до начала съемок. Это выстрел вхолостую.



Соболевский
(«Хроника пикирующего бомбардировщика»)



Василий
АКСЕНОВ

В ДАЛЬНЕЙ

Далеким летом 1961 года я и представить не мог, что то лето будет когда-нибудь далеким.

Мы снимали в Таллине фильм «Мой младший брат». Для меня это была очень странная жизнь. Только что вышел шестой номер «Юности» со «Звездным билетом». Желтая обложка журнала все чаще мелькала на пляже Пирита в руках курортников. Здесь же, на пляже, стояли осветительные приборы, лихтваген, тонваген, бродили мои герои, звучал мой текст. Я завтракал, обедал и ужинал, кунался, играл в баскетбол вместе с Димкой Денисовым, Юркой и Аликом Крамером. Изредка наезжал «старший брат» — Олег Ефремов.

Однажды мы сидели в кафе, и к нам подошли туристы с желтыми журнальчиками под мышкой.

— Простите, юноши, — сказали они моим героям, — но вы очень похожи на героев одной новой повести, которая только что появилась вот в этом журнале.

Юноши просяли. Это были Александр Збруев — Димка, Андрей Миронов — Юрка и Олег Даль — Алик Крамер. Их тогда еще не узнавали благодарные массы кинозрителей.

Алик — Даль, тощий, с выпирающими ключицами, длинноногий, с глазами, застывшими в по-

стоянном и несколько оловянном любопытстве, был прирожденным героем шестидесятых, юнцом-интеллектуалом из московской подворотни. Он мгновенно, с первых же проб, точно поймал свой образ и не терял его до конца картины.

Вот он рассуждает о Корбюзье, о Райте, о «телеграфном стиле современной прозы», рисует перед девочками, и вот он втихомолку плачет, слушая далекую органную музыку, сжавшись в комочек под стеной Домского кафедрала. Казалось, этот новый артист, только что вставший из-за студенческой скамьи, создан именно для таких ролей, для образа молодого героя нашего, именно нашего времени.

Много замечательных артистов остались на всю жизнь пленниками своего первого образа. Так Збигнев Цибульский во всех своих картинах остался Мачеком из фильма «Пепел и алмаз», юношей в дымчатых очках, с пистолетом за пазухой, с белозубой улыбкой, скрывающей внутренний разлад.

В дальнейших своих работах Даль оставался верен своему первому образу. Вот, например, как мне кажется, недостаточно оцененный фильм «Женя, Женечка и «катюша». Здесь, в ситуациях блистательной фронтальной комедии Окуджавы и Мотыля, Олег Даль пластично и ес-

тественно играет снова современного юношу-интеллектуала, полуинтеллектуала, четвертьинтеллектуала, чудаковатого, милого, внешне вроде бы слабохарактерного, а на самом-то деле с крепкой внутренней жилкой. Очень близкий образ лепит он и в «Хронике пикирующего бомбардировщика».

Прошлым летом я вернулся в Москву после долгого отсутствия. Еду по Садовому к Маяковской, делаю левый поворот над тоннелем... и чуть не теряю руль: нет «Современника»! Знал ведь прекрасно, что давно его собирались снять, да и на новоселье был на Чистых Прудах, но все равно в глазах у меня рябит — нет, нет моего любимого, совсем нет, а на его месте просто-напросто ерундовый асфальтовый паркинг — всего ничего! А сколько ведь здесь было всякого! Сколько здесь было всего! Как мы все здесь горячо жили, а среди нас был и Олег Даль...

Помню, как в спектакле «Всегда в продаже» он репетировал непризнанного джазиста, фанатика своего жанра; небольшая, но очень важная роль. Здесь, на площади Маяковского, в атмосфере напряженной талантливости Даль, конечно, очень вырос как артист.

Я следил за ним: ведь в какой-то степени считал его своим крестником. Иногда вдруг ви-



Солдат («Старая, старая сказка»)

ШОЕМ ДАЛЬ...

дел — идет Даль, шарф на плече, шляпа на макушке, эдакий, видите ли, всероссийский театральный актер, расхристанный «аркашенка». Ну, что ж, думал я, можно ведь и так иногда, ведь молодой же еще, ведь все же мы были молодыми, ведь не мне уж морали-то читать. Потом видел на сцене, в одном спектакле, в другом, в маленьких ролях и в больших. Молодец, думал я, взрослеет, профессионалом становится.

В разных ролях я видел Олега Дала в театре, но все-таки продолжал считать его прирожденным современным интеллектуальным молодым героем. Быть может, он и стал бы артистом-мифом в этом своем амплуа, таком близком его собственной природе, если бы этот тип был достаточно развит в нашем искусстве.

Однажды случайно я попал в кино. Давали фильм Кошеверовой по Шварцу — «Тень» с Олегом Далем в заглавной роли. Меня сразу же подкупил прелестный поезд, катящийся (кажется, без рельсов!) по сказочной стране. Букет звезд — Анастасия Вертинская, Людмила Гурченко, Марина Неёлова, Владимир Этуш, Георгий Вичин, Андрей Миронов — с великолепной непринужденностью разыгрывал свои роли. Что касается Дала, то он... Я вдруг поймал себя на мысли: «Да ведь он же прирожденный герой Шварца!»

Собственно говоря, не только Шварца, но вообще герой условного, фантастического жанра. В фильме Кошеверовой Ученый — Даль вначале вызывает в памяти образ Грина. Добрый, милый неудачник в потертом бархатном костюмчике, вечный юноша, ждущий встречи с какой-то необычной, сказочно прекрасной любовью, с приключением, с романтикой. Но вот приключение начинается и оборачивается гнусной жутью, раздвоением личности, и Тень — Даль мечется среди андерсеновских декораций со своими длинными ломающимися пальцами, с лицом-маской, с повадками бездушной твари...

Даль ведет две свои роли в этом фильме с тонким пониманием стилистики. Создается впечатление, что ему и не нужно понимать эту стилистику, что он просто часть этой стилистики, что он просто рожден для нее!

Новая неожиданность ждала меня в фильме Хейфица «Плохой хороший человек», где Даль играет чеховского героя — Лаевского. Какая сверкающая компания вновь окружает его в этом фильме: Людмила Максакова, Анатолий Папанов, Владимир Высоцкий, Анатолий Азо, совсем молодой Георгий Корольчук, великолепно сыгравший дьякона... Не потеряется ли он среди них? Поймет ли он такого тонкого интер-

претатора чеховской темы, как Хейфиц? Вообще чеховский герой — его ли это дело?

Несколько экранных движений... брезгливо нюхает кофе... опрокидывает рюмочку, еще рюмочку... пылкая исповедь Папанову и тут же безвольное угасание... раздраженное поедание борща, провокация ссоры с Надеждой Федоровной, расхристанная слезливость в ночь перед дуэлью... внутренняя мелкая отвратительная дрожь поутру... Несколько экранных движений, и в каждом движении — такая знакомая, такая понятная русская чеховская мука... Да вовсе он никакой не «современный герой», не «условный фантастический герой»! Он типичный человек XIX века! Олег Даль — прирожденный чеховский герой!

Кто же он в конце-то концов? В каких новых «прирожденных» качествах мы еще его увидим? Пожалуй, это и хорошо, что он не стал героем одного образа, человеком-мифом, потому что это не очень-то и свойственно русскому артисту, а Даль в конце концов — прирожденный артист! Русский артист!

Что будет в дальнейшем?.. Прошу прощения у читателей, но случайный каламбур внезапно становится смыслом этих заметок. В дальнейшем будет — Даль.

Имеет успех?..

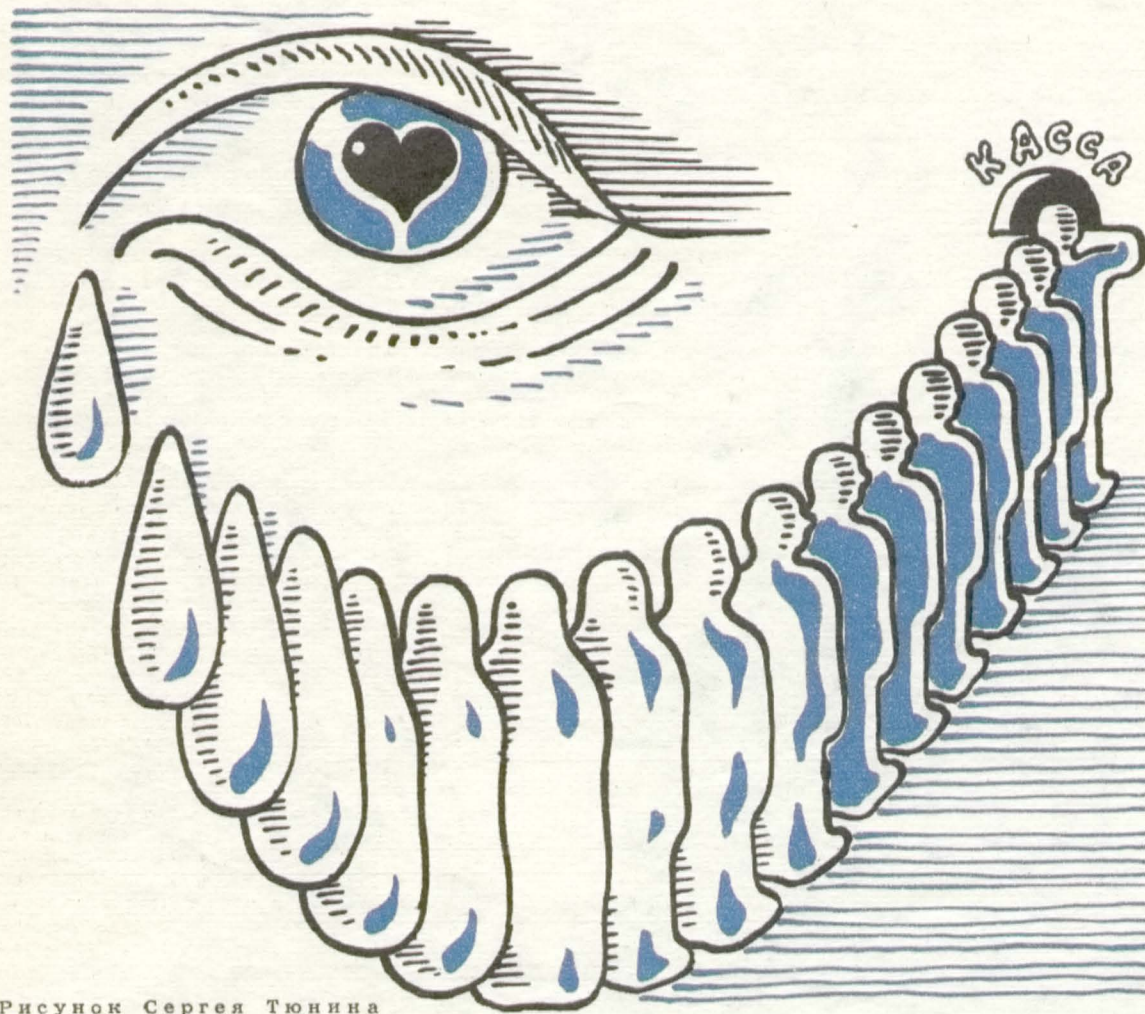


Рисунок Сергея Тюнина

В редакцию приходят возмущенные письма: в нашей городской газете обругали «Есению». Мы смотрели, плакали, испереживались все и еще раз пошли, а в газете обругали. Восстановите, пожалуйста, справедливость, похвалите этот замечательный фильм.

А до этого был фильм «Пусть говорят», а еще раньше — «Королева Шантеклера». И письма приходили примерно такие же, и миллионы зрителей смотрели, переживали, плакали — картины имели большой кассовый успех.

Очень легко иронизировать над такими письмами, очень легко объяснить, что «Есения» и все с ней нежизненны, художественно примитивны и сделаны из готовых штампов. Но ирония мне кажется неуместной, потому что слезы в кинозале были искренними, и зритель даже написал в редакцию, защищая свое впечатление, если хотите, свою позицию. Нежизненно? А если человек хочет, чтобы было не как в жизни, а «как в кино», чтобы — красивое платье, и любовь до гроба, и цыганская свадьба?

Обо всем этом уже тысячу раз говорилось и писалось. Именно это удерживает меня от желания в тысячу первый взобраться на просветительскую трибуну и объяснять, что цель и назначение искусства не в демонстрации красивых платьев и роковых страстей, а в правдивом, точном и глубоком исследовании мира и человека в нем... Ну вот, все-таки не удержался! Доказывать бессодержательность и художественную несостоятельность подобных картин — дело нетрудное и даже приятное, но в том-то и беда, что доказать это можно только тому, кто и сам так думает. А тому, кто искренне плачет над горестями Есени и так же искренне радуется, когда все у нее хорошо кончается, доказать ничего нельзя, поскольку голос чувства, как правило, сильнее доводов рассудка. Поэтому есть смысл вынести, так сказать, за скобки разговор об уровне и качестве подобных фильмов и попытаться взглянуть на них с точки зрения кассового успеха и причин, его обуславливающих.

На первый взгляд причины эти просты и понятны. Он любит ее, она любит его, на пути к их счастью возникают препятствия, однако они успешно преодолеваются — вот и весь фильм. Ва-

две страницы после сеанса



ЕСЛИ ВЫКЛЮЧИТЬ СЛОВО...

Странные бывают вещи: все время демонстрации фильма Юрия Ильенко «Мечтать и жить» (киностудия имени А. П. Довженко) мне остро, почти мучительно хотелось, чтобы он, фильм этот, остановился и замолчал. Как было бы хорошо, думала я, если бы гибко скользящая в проекторе пленка замерла, распалась на отдельные стоп-кадры или вообще обратилась в сотню слайдов, которые высвечивались бы на экране поочередно в своей пронизанной светом неподвижности...

Случись такое — и этот фильм перестал бы мучить меня, как мучил все время сеанса. Внима-

тельно и благодарно вглядывалась бы я в дивную киноживопись оператора Вилена Калюты: многие кадры в фильме сами по себе есть некая поэтическая отделимость. Уверена, что так, перестав, по существу, быть фильмом (ну что это за фильм — вне движения и слова?), картина Ильенко (тут он автор сценария совместно с И. Миколайчуком, режиссер и исполнитель одной из главных ролей) куда лучше, естественней и полноценней ответила бы намерениям своего создателя.

Что же случилось, что вынудило меня поделить этим вот странным желанием? А то, что здесь произошел разрыв между самоценной, образно и содержательно осмысленной красотой зримого и удручающей, вызывающей прямую неловкость выпендренной бедностью действенного, словесного. Потому и хочешь остановить фильм, разбив его от кадры-картины, освободив его от движения и голосов.

Но кадр не остановишь... но слово не выключишь: фильм идет, как то положено фильму, и говорит.

Юрий Ильенко стал режиссером не сразу, — сначала мы все узнали его и оценили как опе-

ратора, блистательного, поражающего вдохновенным мастерством. Потом, когда он начал фильмы уже не снимать, а ставить, в его работах можно было видеть, как бьется о сюжет, о характер, о слово неутолимая и всеподчиняющая страсть к зрительному образу. Фильмы режиссера Ильенко всякий раз оказывались как бы двуслойными: их было увлекательно разглядывать и трудно переживать — герои выглядели декоративными, а их внутренняя жизнь оказывалась замкнутой и бедной в этой своей замкнутости.

Так, но с еще большей, нежели раньше, остротой случился и теперь, в картине «Мечтать и жить». Ильенко чересчур уверен, что язык изображения, композиция и цвет дадут нам понимание характеров и драмы героев, обеспечат сопереживание, сочувствие к ним. Но, право же, действующие лица фильма: знаменитая актриса Мария, переживающая некий творческий кризис и трагедию с матерью (утратив ее в войну, она ее обретает, но мать умирает в первый же час встречи с дочерью), возлюбленный Марии режиссер Константин Петрович (судя по всему, эгоист, не очень-то способный любить), рабочий

Герасим (это его сыграл сам Ильенко), призванный вернуть героине потерянную было веру в себя, юноша-студент Сергей, влюбленно запечатлевающий Марию на фото- и кинопленке, — все они оказываются тут фигурами одномерными, безликими и, по существу, условными, как в плохом балете... Они позируют, вещают, слова в простоте сказать не способны и реальное эмоциональное, нравственное содержание момента прожить по правде не могут.

Неправда и ложная красота — родные сестры. И вот уже Ильенко то и дело отказывает вкус, и он сочиняет кадры, ранящие своей претенциозностью, и становится кричаще манерной хрупкая красота актрисы Ларисы Кадочниковой, и жизнь героев делается похожей на глянцевиные картинки из рекламных журналов.

Юрий Ильенко потерпел поражение. Полное и поучительное. Хотелось бы, чтобы он его понял и пережил в тишине спокойных размышлений о причинах. А потом поставил бы фильм, в котором этот жесткий урок стал основанием для победы.

Вера Шитова

рианты: препятствия оказываются непреодолимыми, тогда слезы в зале льются не в середине, а в конце сеанса. Дополнения: вторая пара влюбленных — комедийная (как в оперетте, где главным героям аккомпанирует «каскад»), экзотический антураж.

Вместе с тем один фильм, содержащий все эти неперенные элементы, имеет успех шумный и бурный, а другой не то чтобы проваливается, но собирает, скажем, в Москве несколько сот тысяч зрителей, в то время как первый — миллионы. Есть, стало быть, какие-то качества, приправы к обязательному набору, без которых все обесценивается.

Таких качеств, мне кажется, два: абсолютная серьезность интонации и столь же абсолютная замкнутость, герметичность сюжетной коллизии, отсутствие всякого соотношения ее с реальной жизнью.

Герой «Есенин» участвует в одной из мексиканских революций, однако вся эта политическая деятельность нужна только для того, чтобы в нужный момент посадить его в тюрьму и таким образом обречь красавицу Есенину на муки ожидания и сомнений. Психологические и социальные мотивировки в подобных фильмах не допускаются иначе, чем в самом примитивном виде. Дед Есенин когда-то, спасая честь семьи, отдал ее, совсем маленькую, цыганам, а теперь он горячо радуется новоявленной внучке. Тут целый переворот в человеке, эволюция характера, сюжет для отдельного фильма, но в данном случае никому этот переворот и эволюция неинтересны: в прошлом он был плохим, а теперь хороший, что и требуется для сюжета. Не рекомендуется уводить внимание зрителя от «он любит ее, а она любит его» — все, не имеющее прямого отношения к этому факту, отесняется на третий план, торжествует своеобразная цельность.

И, конечно же, все должно быть серьезно: и слова любви и гордость Есенин, не желающей подлаживаться к новообретенным родственникам. Так это и играется в фильме — никаких мотивировок, но очень много страстей. И возникает сопереживание зрителя, поскольку фильм апеллирует к простым и вечным человеческим эмоциям, и совершенно ясно, кому сочувствовать и кем возмущаться. Простота сюжета и серьезность интонации открывают простор эмоциональному восприятию; на такие фильмы ходят «попереживать» и после сеанса говорят: «Хорошее кино — наплакалась всласть». Эмоциональный тонус «Есенин» и ей подобных весьма высок — это не мешало бы учесть не только критикам, пылающим праведным гневом, но и авторам фильмов, в которых вроде бы есть и мысль и вполне серьезное содержание, но уж так все прохладно, так вяло, как будто делалось не произведение искусства, долженствующее не только волновать умы, но и потрясать сердца, а лекция на актуальную тему. (Впрочем, хороший лектор тоже добивается эмоционального восприятия.)

Для подкрепления этих соображений можно привести пример — прокатную судьбу фильма «Повторный брак». Сложилась она не так благополучно, как у «Есенин», кассовый успех оказался меньшим и кратковременным. А ведь какие актеры — Бельмондо, Брассер, какие драки, какие погоня! Помешала, на мой взгляд, ирония. Герой Бельмондо проявляет бешеную активность по самым неподходящим поводам, а в решающий момент... спит; эпизод великолепный, раскрывающий самую суть индивидуальности актера, но выпадающий из стилистики «кассового» фильма. В этом эпизоде (когда герой, наконец, получает развод, из-за которого пересек океан и претерпел множество злоключений) ему надлежало бы изображать или грусть, или фальшивую радость, скрывающую ту же грусть, — требуются простые решения, отчетливые краски. А тут никак не поймешь, то ли он любит свою жену, то ли нет, то ли успел полюбить другую, то ли все женщины мира ему вообще безразличны. И счастье, обретенное с прежней женой, на которой он снова женился после развода, тоже какое-то сомнительное: все время скандалят и ссорятся. Полагается совсем другой финал: раз на герое маршальский мундир и супруга его тоже весьма эффектная дама, то они в таком виде должны показаться принцу, который пытался разлучить героя с возлюбленной, чтобы он был посрамлен — нехороший человек обязательно должен быть посрамлен, тогда герои, наконец, находят свое счастье. А в «Повторном браке» принц вовсе не такой уж нехороший, но сам герой небезупречен, а возлюбленная его (обе возлюбленные) и подавно — сопереживание не возникает, поскольку непонятно, кому сопереживать. Зритель, которому нравится «Есенин», выходит из кинотеатра с таким примерно мнением: «Ничего, смешно, но так... чепуха какая-то».

Думаю, что не ошибусь, если предскажу, что и японская картина «Что такое любовь» тоже будет иметь кассовый успех не выше среднего. Если «Повторный брак» губит (с точки зрения кассы) ирония, то этот фильм — недостаток серьезности. Его авторы как бы говорят нам: на сюжет особого внимания не обращайтесь, он не более чем предлог, чтобы показать вам новую, европеизированную, точнее, американизированную Японию, обаятельных актрис и актеров, «звезду» эстрады и телевидения, исполнить несколько хороших песен. «Звезда» телевидения появится на экране в своем, так сказать, натуральном качестве, остальные будут изображать художников, работающих в компании по производству игрушек. Герой придумывает новую куклу, которая должна иметь коммерческий успех, влюбленная в него художница старательно ему помогает, а попутно вместе с подругами сочиняет песни.

Видимость серьезности есть, даже ведутся разговоры на производственные темы (между прочим, ведутся они на удивительно топорном канцелярском жаргоне — тут необходимо предьявить

серьезные претензии автору русского текста, но это, разумеется, не главное). Роковые страсти и бурные эмоции отсутствуют — нам предлагается фильм не «переживательный», а развлекательный. Мне видится в этом достоинство — все откровенно, никто не притворяется. Если у вас есть полчаса свободного времени, которое нельзя или не хочется потратить на что-нибудь более содержательное, можно пойти на «Что такое любовь»: актеры действительно обаятельны, музыка действительно хороша, все сделано с тактом и даже некоторым изяществом. Волноваться вы не будете, что такое любовь, не узнаете, в раздумья о смысле жизни тоже не впадете, однако не без приятности убудете время. А поскольку даже у людей, живущих напряженной, содержательной и интеллектуальной жизнью, иногда появляется потребность убить пару часиков, то вот вам неплохой способ это сделать.

Если уж мы нуждаемся в чистом развлечении, то пусть нас развлекают со вкусом и тактом. Такой кинематограф не мешает никому другому, как не мешает легкая музыка, под которую мы занимаемся производственной гимнастикой, пойти на симфонический концерт: каждому свое.

А «Есенин» и ей подобные картины, на мой взгляд, мешают, ибо они, так сказать, выдают себя за симфонический концерт. Как же, любовь, переживания и даже социальное неравенство влюбленных, слезы и страсти! Мешают именно потому, что их воспринимают эмоционально. Только эмоции эти средни тем, что мы испытываем на аттракционах в парке культуры и отдыха. Там ведь тоже страшно, когда тебя крутят и вертят в трех измерениях, смешно, когда видишь собственное лицо в кривом зеркале, и вообще переживаний сколько угодно, даже устаешь. У зрителя «Есенин» эмоции вызываются примерно такими же простыми и безотказно действующими средствами, и печально не то, что средства эти действуют безотказно, а то, что их привыкают считать средствами искусства. Если хотите, самое озорливое — это как раз письма в редакции, ибо их авторы искренне верят, что видели замечательный фильм, произведение искусства.

И потому можно отвергать другие произведения только на том основании, что они непохожи на «Есенин». Что в них не все и не сразу ясно, что герои не делятся на положительных и отрицательных, на ангелов и злодеев. У человека появляется точка опоры, точка отсчета: вот на том фильме я плакал, а на этом — нет, значит, это плохой, неинтересный фильм.

Я не против фильмов-мелодрам или развлекательных фильмов, я против того, чтобы их признавали единственными заслуживающими внимания и имеющими право на звание произведений искусства. Пусть будет кино, в котором все «как в кино», только вряд ли есть смысл отгораживаться им от кино настоящего, глубоко и правдиво рассказывающего о реальной, непридуманной жизни!

две страницы после сеанса



ЧТО ТАКОЕ ХОРОШО

Как и во всяком другом, в фильме «Свой парень» есть удачные и неудачные эпизоды. Так, например, вся история происходящего в кабинете директора фабрики разбирательства на тему о том, «откуда ребенок», который «не от святого же духа» на свет произошел, выглядит натушно комедийной и пошловатой. Зато действительно смешно, когда одна из героинь, мучимая любовью и гордостью и вследствие этого лежащая зареванной распухшей на кровати, вдруг принимает решение пойти на свидание. Исполненным драматического пафоса жестом распахивает она дверцы платяного шкафа. Так

бросаются в омут, так восходят на эшафот.

Со стороны исполнительницы здесь — полная, совершенная искренность. Со стороны режиссера — безошибочное чувство юмора, зоркость наблюдения.

Но это, как говорится, детали, и не они определяют конечный результат.

Нам рассказали о молодой работнице текстильной фабрики Тоне Семеновой, об одном дне ее жизни. В этот день в соответствии с динамичным и предпринимчивым складом характера героиня была занята множеством важных и неважных дел. Куда-то успевала и куда-то опаздывала. Ссорилась и мирилась с друзьями. Мчалась на мотоцикле, ехала в троллейбусе, такси, бегала, спешила. Комментируя свои действия, сыпала ходкими выражениями: «как из пушки», «убиться можно», «такой вот получается вариант», «я женщина, тем более — девушка»...

Роль героини очень точно, очень органично играет актриса И. Гришина. Но существует один важнейший вопрос, на который авторы фильма (сценарий Ю. Эдлеса, постановка П. Любимова, производство киностудии детских и юношеских фильмов имени

М. Горького), по существу, так и не дали нам никакого ответа. Вопрос простой: хорошо или плохо все то, что происходит с Тоней Семеновой? И на что потрачен этот только что прошедший перед нами день ее жизни — на суматошное и бесплодное кипение или...

Вот это или, если оно есть, почти не просвечено.

Простодушная доверчивость Тони Семеновой предназначена расположить к ней сердце. «Есть у меня особенность одна редкая — спать наяву» — с этим появляется она на экране. Спать наяву, то есть мечтать. Вот она и мечтает: «Будто я на льду. Коньки серебряные. Платье на мне из нашей ткани. Со «знаком качества». Мечтает, будто она невеста... И одета в нейлоновые кружева. И «Волга» с пухлым кукольным младенцем ждет ее у крыльца Дворца бракосочетаний. Мечтает, будто она мать... И уже настоящие румяные младенцы улыбаются из щегольской колясочки, и опять-таки одета она нарядно и соответственно. Все по высшему образцу, все с подразумеваемым «знаком качества». Такое впечатление, словно нажимаются кнопки счетно-электрон-

ной машины, безотказно «выбрасывая» готовый вариант — внешне на уровне всех принятых стандартов, но полый изнутри.

Тоня сверх головы занята общественными делами. Но не хватывает ли она все эти поручения и нагрузки потому, что «недогружен» ее душевный мир? И недосуг ей заглянуть в самое себя?

А ее скудная, косноязычная, то спотыкающаяся, то не в меру бойкая речь отражает ту же пустотатость? Несмотря на то, что Тоня в общем и целом совсем неплохой человек, «свой парень». Но ведь тогда ее драма неизмеримо серьезней, чем это представляется авторам!

Впрочем, здесь справедливости ради надо вспомнить предфинальный закадровый монолог героини. Тревожный, сбивчивый, смятенный, взывающий к нашему опыту, свидетельствующий о том, что все с ней совсем не так уж просто, совсем не так уж благополучно. В этом монологе, мне думается, и открываются те возможности, которые таил в себе и фильм в целом и характер главной героини...

Татьяна Иванова

«СПАРТАК»



С одним из постановщиков фильма-балета «Спартак», Вадимом Дербеневым, я встретилась на «Мосфильме». Комната была наполнена рулонами пленки, скатывавшейся с бобин монтажного стола. Одно из самых выдающихся достижений советской хореографии — балет Арама Хачатуряна — переводилось на язык кино: куски пленки были лишь разрозненными эпизодами будущей картины. Предстояло сделать ее цельной, точной по ритму, мысли, чередованию планов, метражу.

На маленьком экране монтажного стола царил Марис Лиена — Красс. Кажется, партия эта специально создана для съемок, для крупных планов. Игра глаз, мельчайшие мимические детали, размах танцевальных движений — все то, что иногда не успевает заметить взгляд театрального зрителя, было уловлено кинокамерой. Танцевальные нюансы, запечатленные на киноэкране, помогали кинематографистам глубже,

достовернее, чем на сцене, передать художественный образ. Резкость прыжков Лиены — Красса, страшный, чеканный шаг римского полководца, его надменность, ярость, опустошенность представляли в образе зла, предельно выявленном прямоугольником экрана. И рядом — стремительный, упоенный, ошеломляющий ощущением свободы и красотой линий танец Владимира Васильева — Спартака.

Для Вадима Дербенева обращение к «Спартаку» далеко не случайно. Как оператор он сумел создать своеобразную романтическую атмосферу в «Атамане Кодре» и других лентах, снятых на студии «Молдова-фильм». Как режиссер поставил поэтические картины «Путешествие в апрель», «Последний месяц осени», «Рыцарь мечты». А несколько лет назад — фильм «Балерина», посвященный Майе Плисецкой. Дербенев искал в этой картине гармонический сплав хореографии и кино и многого сумел достичь. Этот поиск он продолжает и в «Спартаке».

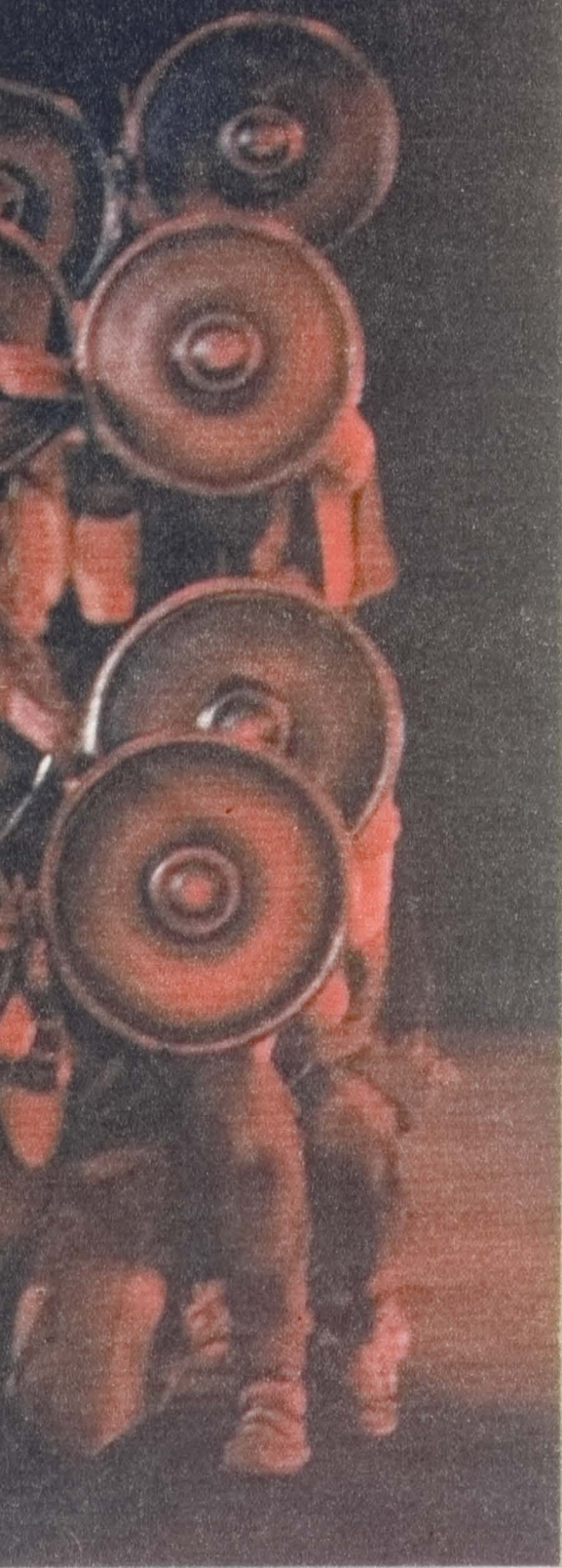
— Снимать такой фильм, не будучи увлечен-

ным искусством балета, невозможно, — говорит Вадим Дербенев. — Как и в «Балерине», я стремлюсь к синтезу пластики, цвета, звука, чтобы предельно точно и ясно выразить главную мысль, пронизывающую этот балет, мысль о свободе.

Нам повезло, у нас были прекрасные «соавторы» — музыка Арама Хачатуряна и хореография Юрия Григорovichа. Но это накладывало на нас и особую ответственность.

Вся работа протекала в теснейшем контакте с мастерами Большого театра и особенно Юрием Григорovichем, который так же, как и я, является постановщиком фильма. Мы использовали эскизы художника Симона Вирсаладзе, которые трансформировал с учетом специфики кино выпускник художественного факультета ВГИКа Валентин Вырвич. Специально для съемок в мастерских Большого театра были сделаны и костюмы. Все вместе мы искали кинематографический эквивалент спектакля, сразу же отказавшись от его буквального перенесения на экран.

идут съемки...



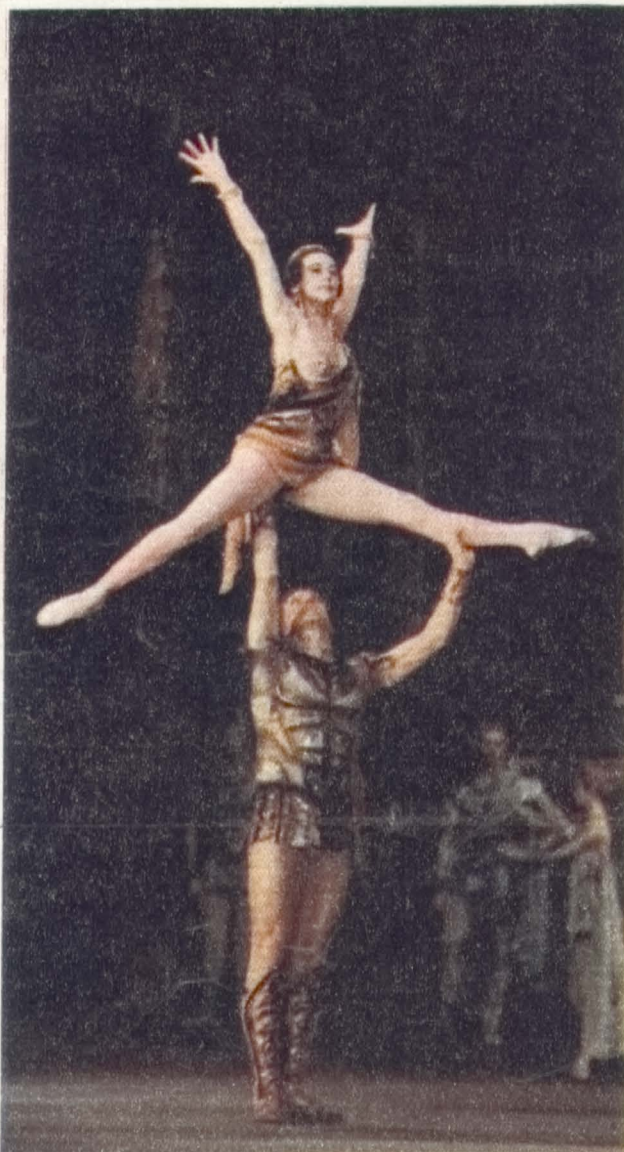
Спартак ведет
восставших рабов

В роли
Спартака —
Владимир
Васильев

Фото
Владимира
Новикова
и Петра
Шумского



Эгина
(Нина
Тимофеева),
Красс
(Марис Лиена)



сильев, Марис Лиена, Екатерина Максимова, Нина Тимофеева. Они обладают определенным опытом работы в кино и теперь заявили о себе как интересные драматические актеры. Вместе мы искали пути создания картины, не только не уступающей по своим достоинствам прославленному спектаклю, но и развивающей все лучшее, чего достигли в своей постановке мастера Большого театра.

Кроме меня, фильм снимал оператор Виктор Пищальников. Наиболее сложные сцены снимались двумя-тремя камерами.

...Начиная с фильма-балета Л. Ариштама «Ромео и Джульетта» с участием Г. Улановой и конца недавней картины М. Пилихиной «Анна Каренина» с участием М. Плисецкой, много сделано для того, чтобы добиться органического синтеза двух искусств. В решение этой интереснейшей творческой художественной задачи вносят теперь свой вклад и авторы кинобалета «Спартак».

Эльга Линдина

Задача заключалась в том, чтобы создать киноверсию балета, произведение самостоятельное, несущее элементы нового жанра, рожденного кино и балетом.

Этот поиск диктовали и временные категории: спектакль длится два с половиной часа и состоит из трех действий, а картина — непрерывных полтора часа. Был сделан ряд кушюр, выработана иная музыкальная композиция — сжатая, уплотненная, способствующая целостному зрительскому восприятию.

Фильм не просто фиксирует танец на пленке, а, отдаляя или приближая его, используя крупные планы, позволяющие увидеть актера, выделить в танце главное, делает наше восприятие балета более острым, глубоким. Экран позволил нам вывести танец за пределы сценической рамки, которой так или иначе ограничено действие спектакля. А это диктовало новые хореографические решения.

Чутко отозвались на наши поиски актеры — исполнители основных партий: Владимир Ва-

КИНОРАМА

ХРОНИКА

В РАМКАХ КУЛЬТУРНОГО ОБМЕНА между СССР и Англией в московском кинотеатре «Звездный» и таллинском кинотеатре «Космос» состоялся показ английских мультипликационных фильмов. Пятнадцать рисованных лент составили четыре интересные программы. Две картины — «Три мушкетера» и «Желтая подводная лодка» — были полнометражными. Делегация английских мультипликаторов, в которую входили известные мастера Д. Халас, Б. Готфри и Д. Батчелор, познакомилась с творчеством советских коллег по искусству.



Кадр из фильма «Желтая подводная лодка»

ОДИН ИЗ СТАРЕЙШИХ МАСТЕРОВ нашей мультипликации, Лев Константинович АТАМАНОВ, пришел в кинематограф в 1923 году. Был актером, потом художником-мультипликатором и, наконец, режиссером. Среди созданных им картин — произведения, получившие мировое признание: «Аленький цветочек», «Золотая антилопа», «Снежная королева», Л. Атаманов — автор фильмов «Ключ», «Пастушка и трубочист», «Скамейка», «Калейдоскоп-68», «Балерина на корабле», «Это в наших силах», «Пони бежит по кругу».

Союз кинематографистов СССР и студия «Союзмультфильм» провели



творческий вечер Л. К. Атаманова в связи с его 70-летием.

ВЕЧЕР, ПОСВЯЩЕННЫЙ ГОДУ ЖЕНЩИНЫ, был проведен в одесском кинотеатре «Октябрь». Построили его по принципу популярной телепередачи «От всей души». Перед зрителями выступили доктор медицинских наук профессор Елена Двур-

жильная, бригадир маляров кавалер ордена Ленина Алла Хищенко, заслуженная артистка УССР, в прошлом узница гитлеровского концлагеря Ра-венсбрюк Надежда Боянова, народная артистка УССР Лия Бугаева и другие.

Их рассказы о жизни, неотрывной от судеб Родины, были ярким свидетельством силы духа, стойкости, патриотизма советских женщин.

«МИР СОЦИАЛИЗМА» — так назван новый цветной киножурнал — совместное производство кинохроник СССР, Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши и Чехословакии. Его будет готовить по очереди каждая страна, а сюжеты снимать все страны-участницы.

В год зрители увидят четыре выпуска киножурнала.

ИВАНУ ФЕДОРОВИЧУ ПЕРЕВЕРЗЕВУ присвоено почетное звание народного артиста СССР. Актер дебютировал на экране в 1940 году в роли Гриши в фильме «Моя любовь», снимался в фильмах «Парень из тайги», «Первая перчатка», «Иван Никулин, русский матрос», «Кавалер Золотой звезды», «Урок жизни», «Садко», «Герои Шипки», «Тарас Шевченко», «Адмирал Ушаков», «Знакомьтесь, Балубев» и многих других. Последние его



И. Переверзев в фильме «Фронт без флангов»

роли на экране — директор металлургического завода Троилин в телефильме по роману В. Полова «Обречь в бою», пират Джон Сильвио в детской музыкальной комедии «Приключения в городе, которого нет», Павел Воробьев в картине «Фронт без флангов».

СОРОК ЛЕТ работает шофером Семен Мурга. Двадцать из них — на Одесской киностудии. Не расставался он с баранкой и во время войны: дошел, а точнее, доехал от Одессы до Берлина. Теперь колесит по мирным дорогам сложными маршрутами съемочных групп. Его знают и любят актеры. С гордостью вспоминает он о том, как возил на съемки Любовь Орлову и Григория Александрова, как в нелетную погоду всю ночь вез в Ялту на съемочную площадку Евгения Евстигнеева. И сам не раз играл роли шоферов в фильмах своей студии.



Флорина Луйкан

В РЕДАКЦИИ «СОВЕТСКОГО ЭКРАНА» побывали румынские кинорежиссеры Андрей Блайер, Дан Пицз и актриса Флорина Луйкан. Гости рассказали о новинках румынского кино, показанных в Союзе кинематографистов СССР — «Почтовая карточка с полевыми цветами» и «Филипп добрый», поделились творческими планами, интересовались новостями советского кино.

ВНИМАНИЕ, МОТОР!

ДВАДЦАТЬ ДНЕЙ БЕЗ ВОЙНЫ

На двери комнаты табличка с надписью: «Двадцать дней без войны». Режиссер А. Герман. В комнате тихо. Ее стены оклеены фотографиями военных лет.

Вот эти снимки.

За большим дощатым столом сидят старик и старуха, перевезенные через Ладожское озеро на Большую землю по Дороге жизни...

Ведут по перрону железнодорожной станции раненого солдата...

Солдатский привал у костра. Курят, едят, беседуют...



Лопатин (Ю. Никулин), Ника (Л. Гурченко)

— Наша картина не о военных сражениях, — говорит режиссер, — нас интересует быт войны. И мы не имеем права погрешить здесь против правды даже в мелочах. Поэтому и обратились к жителям Ленинграда и Ташкента с просьбой поделиться воспоминаниями о годах войны, не стали шить костюмы артистам: как их не обнашивай, все равно будет неправда. Все только подлинное, никакой бутафории. А сколько драгоценных реликвий принесли нам ленинградцы!

В центре фильма «Двадцать дней без войны», как и в повести Константина Симонова, которая легла в его основу, — военный журналист Лопатин. После лечения в госпитале он

едет в тыл, в отпуск, но отзвуки войны наступают его и здесь.

По пути Лопатину встретятся люди разных национальностей: русские, узбеки, грузины. Все они едины перед лицом смертельной опасности, грозящей Родине. Но не только тема дружбы народов проходит через фильм. Он многогого. Одна из них — правдивое отражение войны в искусстве: по сценарию Лопатина на студии снимается фильм о Сталинграде. Другая — тема любви: Лопатин и Ника были знакомы три дня. Он уехал на фронт, она осталась в Ташкенте, мы не знаем, встретятся ли они. Но это настоящая любовь, о которой помнят всю жизнь...

Сегодня и режиссеру, и оператору В. Федосову, и художнику Е. Гукову столько лет, сколько было тогда военному корреспонденту Константину Симонову. Но и они хотят рассказать о мужественном сердце советского солдата.

Иосиф Вольфсон

ПОТЯСАЮЩИЙ БЕРЕНДЕЕВ

Сергей Берендеев все время что-то изобретал. Жертвами его опытов становились поочередно стены школ, где он учился, и обстановка квартиры, где он жил. В конце концов, когда в городе Трубнинске не осталось ни одной школы, не пострадавшей от экспериментов Сергея, он попал в ПТУ № 8, где должен был «приобрести специальность и рабочую закладку».

Такова завязка фильма «Потрясающий Берендеев», который снимает на киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького режис-



Берендеев проводит эксперимент...

сер И. Вознесенский по сценарию В. Потоцкого.

В училище Сергей становится еще более деятельным, чем раньше: на его счету «изобретение» нового способа объемного изображения, проведение сеанса космической радиосвязи с неземными цивилизациями, проникновение в антимир, наконец, сооружение шагохода, работающего на вечном двигателе.

Директор училища Палаханов и мастер Павел Иванович за чудачествами Берендеева разглядели талант, поверили в подростка.

В конце фильма мы увидим Берендеева на торжественном собрании среди лучших учеников училища...

— Тема нашей картины, — рассказывает режиссер, — воспитание подрастающего поколения в профессионально-технических училищах. Именно в ПТУ, оборудованных сейчас современной техникой, имеются все условия для развития способностей ребят.

По жанру наш фильм — комедия. Значительное место занимает в нем музыка [композитор А. Рыбников, текст песен Ю. Энтина]. И, конечно же, основная нагрузка ложится здесь на плечи актеров, которые должны необычайно тонко чувствовать жанр, ориентироваться в нем. Надо сказать, что ребята-актеры справляются с этой задачей.

Исполнители главных ролей — Сережа Образов (Берендеев) и Андрей Харибын (Шура Петров).

На счету у Сережи Образова — большие роли в картинах «Если это случится с тобой», «Птицы над городом» и «Большое космическое путешествие».

В фильме снимаются также Андрей Миронов, Евгений Евстигнеев, Алексей Смирной, Эмилия Мильтон и другие. Оператор А. Полканов, художник Н. Сендерзев.

Анна Кагарлицкая

АКТЕРЫ И РОЛИ



И. Смоктуновский в фильме «Легенда о Тиле Уленшпигеле»

На экраны вышла картина С. Герасимова «Дочки-матери». Одну из главных ролей в фильме исполняет ИННОКЕНТИЙ СМОКТУНОВСКИЙ. Затем последовали новые работы популярного актера. В фильме «Звезда пленительного счастья», который поставил на студии «Ленфильм» В. Мотыл, Смоктуновский играет иркутского губернатора Цейдлера. В картине «Они сражались за Родину» актер выступает в роли врача-хирурга, в «Выборе цели» играет Рузвельта, в «Легенде о Тиле Уленшпигеле» — короля Карла V.

ЗАМЫСЛЫ

РАЗВЛЕЧЕНИЕ ДЛЯ СТАРИЧКОВ

Герои будущей кинокомедии — пенсионеры, те, кому предоставлено право на заслуженный отдых. Но неуютно чувствуют они себя. Не могут сидеть сложа руки, не привыкли. Ведь у них за спиной годы первых пятилеток, фронты Великой Отечественной, восстановление разрушенного войной хозяйства... И вот группа пенсионеров, бывших рабочих одного из московских автозаводов, решает на смелый эксперимент: собрать из отходов производства микроавтобус собственной конструкции. Это программа-минимум. А программа-максимум — внедрить его в производство. В реализации этой задачи героям фильма придется столкнуться со многими трудностями, немало выпадет на их долю различных приключений.

Сценарий «Развлечение для старичков», написанный Л. Завальнюком и С. Кулишом, получил премию на Всесоюзном смотре киносценариев о рабочем классе.

Поставит его на «Мосфильме» режиссер А. Разумовский. Операторы Р. Келли и В. Фридкин, художник С. Меняльчиков, музыку пишет композитор И. Ефремов.

дополнение к увиденному

Формула таланта

Дмитрий БИЛЕНКИН

Для постороннего язык теоретической математики понятен не больше, чем марсианский.

Вот двадцатипятилетний математик, уже профессор, талант, едва ли не в студенческом возрасте внесший вклад в свою науку, — интересно? Да, но символы тонкой математики трудно перевести в кинообраз. Тогда, может быть, возможен киноочерк не об открытиях математика — о самом математике? Тоже не выход, ведь это все равно, что говорить о художнике, не показав картин.

Создатели короткометражного фильма «Вероятность Сильвестрова» (сценарий И. Малшевского, режиссер Л. Автономов, «Укркинохроника») приняли вызов обстоятельств. В столь тупиковой ситуации они избрали решение более дерзкое, чем попытка раскрыть на экране математические абстракции. С разных сторон показав своего героя Сильвестрова, проследив его биографию, авторы пообещали зрителю если не вывести, то раскрыть «формулу таланта»! Какие обстоятельства и как влияли на Сильвестрова-человека и математика, что в его восхождении было от случайностей, а что от закономерностей среды и личности.

Такова заявка фильма.

Скажем сразу, что столь обширный и серьезный замысел не осуществился. Он и не мог осуществиться, ибо даже массивные исследования науки пока нам не раскрыли никакой «формулы таланта», хотя потребность в таком выяснении самая жгучая и усилив тут прилагается множество.

Но если отвлекаться от широковетвистой заявки, учесть, что ее выполнение сейчас никому не по силам, тогда перед нами окажется любопытный фильм-исследование, в большинстве сцен снятый точно и емко.

Вырисовывается привлекательный образ молодого ученого, который умеет сжимать время (вуз — за четыре года, аспирантура — за год), любит водные лыжи, блещет в КВНе, работает как вол, помогает кибернетизировать производство, не отказывается от общественной работы, хороший друг и семьянин, вообще человек разносторонний. Что же касается таланта...

Математические способности Сильвестрова, как явствует из фильма, проявились случайно. Зашел мальчик по настоянию друга на какое-то рай-

онное математическое ристалище — понравилось; мог бы и не зайти или толкнуться в другую дверь. Едва не провалился по математике, поступая на факультет, а неудача, возможно, отклонила бы дорогу Димы Сильвестрова совсем в другую сторону.

Итак, мы находим в фильме лишнее подтверждение, что талант не обязательно обретает себя, и нет никакой общественной автоматки, которая бы заранее и точно выявляла призвание человека. Пробуй, ищи, а там уж как сложится! Не слишком утешительно... Правда, из фабулы фильма вытекает одно немаловажное обстоятельство: общество открывает перед городским подростком благоприятные возможности для раннего и широкого поиска своего интереса. Можно пробовать себя в школе, в кружках Дома пионеров, в спортсекциях, выбор богатый, и время есть. Так что случай случаем, а от самой личности тоже многое зависит.

Первый свой шаг к призванию Сильвестров сделал случайно, а вот в раскрытии его таланта роль случайностей куда как умалилась, ибо настрой киевской школы математиков оказался таким, что способности Сильвестрова были скоро замечены и оценены: он обрел умных и любящих учителей, вошел в творческую атмосферу.

Есть еще одно обстоятельство, которое осталось вне фильма, но прямо относится к его теме. Биография крупных ученых, статистика появления ярчайших работ сталкивают нас с тем парадоксом, что если, к примеру, в геологии или географии ранние и значительные достижения ученого редкость, то в математике или теоретической физике — достаточно вспомнить молодого Галуа, Эйнштейна, Бора — это скорей правило. Здесь нет ни особого выигрыша, ни особого проигрыша, как можно подумать: по данным науковедения, творческая отдача математика или физика-теоретика с годами нередко снижается, а геолога и географа возрастает. Трудно, однако, предположить, что в ту или другую науку попадают какие-то «особые люди»; скорей уж чем-то различаются предметы самих наук. И действительно. Легко представить себе теоретика — математика и физика, имеющего дело только с карандашом, бумагой, книгой, с построениями, которые не всегда легко и просто соот-

нести с «вещной реальностью». А вот представить себе геолога, биолога, химика, пусть даже по складу натур теоретика, вне экспедиций, лабораторных исследований вряд ли возможно. Здесь творческий рост ученого зависит не только от его способностей и благоприятной среды, но еще и от скорости, с какой объект исследования раскрывается в наблюдениях и экспериментах. Кстати, и физики-экспериментаторы тоже обычно «запаздывают» против своих, имеющих дело с карандашом и бумагой коллег.

Итак, случай — когда объект изучения существует вне вещественной оболочки, как бы целиком в уме творца... Вроде рождающейся музыки, где ранний и мощный всплеск таланта, между прочим, тоже не редкость. Какое же свойство ума, личности тут выдвигается на первый план?

Мы вступаем в совсем нехоженые дебри, и все, о чем будет дальше говорить, не более чем мысли вслух. Да, творческую личность наука сейчас изучает во все телескопы и микроскопы. Да, свойства ее выявлены и классифицированы в уйме работ, хотя споров тут, пожалуй, больше, чем согласия. Но какие свойства базовые, какие производные, что и в каких случаях важнее, — тут единства нет. Примечательно, однако, что в качестве основного все громче называют воображение. Советские исследователи изобретательского творчества, к примеру, обнаружили, что при прочих равных условиях изобретения легче даются тем, кто систематически читает фантастику...

Но если предмет науки невеществен, как в математике, то не ярче ли всего здесь проявляются сила и особое качество именно воображения? Не оно ли оказывается ведущим? Тогда понятно, почему так рано и полно может раскрыться талант отвлеченного теоретика и почему так трудно в дальнейшем сохранить прежний огонь, — в молодости ум гибче, воображение живей, оно еще не сковано стереотипами и опытом, который устанавливает для него правила «можно» и «нельзя».

Это ни в коем случае не ответ, это лишь разведка ответа. И жаль, что фильм нам тут не подмогает. Ведь если то, о чем мы говорим, верно хотя бы наполовину, то воображение — любое! — можно развивать. В школе, институте...

Но не будем в чрезмерной претензии к фильму. «Формулы таланта» пока что нет. И потому особо ценна любая добросовестная попытка разобраться в природе дарования, неважно, предпринята эта попытка средствами науки или киноискусства. Фильм побуждает серьезно задуматься над волнующими проблемами.

письмо с комментарием

НЕТ, НЕ ПОЭТОМУ...

Что может быть привлекательно для советского актера в образах различных негодяев и отщепенцев? Мне кажется, что играют их актеры без всякой охоты, а лишь потому, что надо же кому-то и негодяев играть.

Из письма кинозрителя П. Курилина (г. Вольск).

Ответить на вопрос П. Курилина мы попросили заслуженного артиста РСФСР А. А. Файта, сыгравшего более 80 ролей отрицательных персонажей.

— Такой вопрос, — сказал Андрей Андреевич, — мог возникнуть из-за ошибочного отождествления двух совершенно различных понятий — привлекательный персонаж и привлекательная роль.

Изображению зла посвящены многие страницы мировой литературы, многие полотна замечательных художников. И писались они с истинным творческим жаром, со страстным стремлением добиться художественного совершенства. Посвящены они не смакованию зла. Цель честного художника (а настоящим художником может быть только честный человек) — вызвать у читателя, зрителя, слушателя чувство протеста, возмущения, желание бороться со злом.

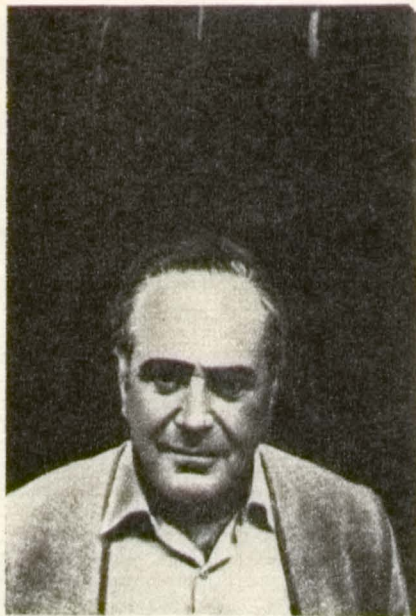
Так и актер. Он может увлеченно работать над ролью, сколь бы ни был отрицателен изображаемый им персонаж.

Конечно, не все отрицательные роли играть одинаково интересно. Но зависит это в основном не от их морального облика, а от того, насколько сценарный материал и его режиссерское прочтение дают простор для актерских находок, насколько многогранно выписан образ.

Персонаж, написанный одной черной краской, на мой взгляд, неинтересен. Не потому, что краска черная, а потому, что она единственная.

Найти в отрицательном персонаже черты, казалось бы, несовместимые с его обликом, необычайно ценно для актера. Образ становится живым, убедительным, зрители верят, что подобный тип существовал или мог существовать в действительности. Такие контрастные находки делают облик отрицательного персонажа впечатляющим, срывают с него личину благопристойности.

Блистательные актеры как прошлого, так и современности, исполняли и исполняют отрицательные роли, не потому, что «надо же кому-то и негодяев играть», а потому что создавать художественный образ, вызывающий ненависть зрителей к тому, кого следует ненавидеть, столь же важная и почетная задача, как и создать образ, достойный любви и подражания.



Самуил АЛЕШИН

БЕРЕГИТЕ АКТЕРОВ

У меня сложилось впечатление, что хотя кино охотно «заимствует» театральных артистов, но использует их возможности, открытые театром, далеко не в полную меру. Кино дает актерам популярность несравнимо более широкую, чем театр, и это, само собой, для них соблазнительно. Но зато, в отличие от театра, кино зачастую довольствуется тем, что эксплатирует уже однажды найденное качество артиста, то есть как бы расходует накопленное в театре. Возникает нечто вроде творческого буксования, а уж это, безусловно, наносит ущерб дарованию артиста.

Почему это происходит, не могу сказать. То ли кино боится рисковать. То ли для риска нет времени. То ли оно сковано невозможностью исправить неудачу, погасить неоправданный риск. То ли, попросту, не все режиссеры умеют увидеть и раскрыть в актере то, что заложено в нем природой. То ли и сам иной актер ленив, малодушен и склонен к халтуре — чего обижаться, всякое бывает. Так или иначе, факт есть факт — некоторые артисты, весьма ярко и разнообразно заявившие себя в театре, значительно менее интересно выглядят на экране.

Особый, я бы сказал, наболелый разговор об актерах, безусловно, достойнейших, талантливых, признанных, любимых. Вот лишь несколько имен. Фаина Раневская, Георгий Жженов, Валентин Гафт, Юлия Борисова, Алиса Фрейндлих... Творческие биографии всех этих актеров складываются на наших глазах, и утраты, понесенные ими в кино, различны. Их судьбы дают нам повод для размышлений.

Итак, Жженов. Пожалуй, у него сочетание кино- и театральной судьбы наиболее благоприятное. И все же...

У меня к Жженову личное отношение. Он играл в трех моих пьесах, причем играл отлично. А потому я слежу за его судьбой с доброжелательной ревностью.

Жженов — серьезный артист с далеко не сразу сложившейся судьбой. Нужны были и воля, и терпение, и выдержка, и вера в себя, и трудолю-

бие, чтобы дождаться заслуженного успеха на выбранном поприще.

Что это значит — серьезный? Во всяком случае, не то, что он мрачен, неулыбчив, сановит, внушителен и тому подобное. Во всех трех моих пьесах — в «Одной», в «Директоре» и в «Другой» — он играл главные мужские роли, и это были три совершенно разных человека, с несхожим темпераментом, кругозором, культурным уровнем, отношением к жизни. Директор крупного завода. Научный работник. И пилот. В первом случае это был властный, жесткий, суховатый человек, поглощенный выполнением важного государственного задания. И лишь внезапно события личной жизни ударили его по сердцу. Судьба второго, наоборот, взята именно на переломе личной жизни — в момент распада семьи. Герой пьесы — отец и муж, болезненно переживающий то, как семейная драма отражается на его близких. Третий — человек озорной, веселый, сначала даже поверхностный и лишь постепенно, силой обстоятельств, вынужденный взглянуть на себя и вокруг себя с большим пониманием, чем он делал это ранее.

Я видел Жженова и на премьере «Другой», и на 300-м спектакле. Артист ничего не утратил. Более того, роль, точно привычная в носке одежды, стала для него совсем своей. Это показатель высокого профессионализма.

А недавно в Театре имени Моссовета прошел 400-й спектакль по пьесе И. Штока «Ленинградский проспект». Пьеса идет успешно на сцене театра уже 13 лет. Когда-то потомственным рабочим Забродина играл в этом спектакле Мордвинов. Теперь — Жженов. И что же? Актер не только свободно выдержал «сопоставление» со знаменитым мастером, но и привнес в эту роль свои достоверные штрихи.

Можно бы продолжить разговор о Жженове в театре, но и так ясно: возможности артиста весьма широки. Работает он серьезно, вдумчиво. Труд не жалеет. Так в театре. А в кино?

Есть и в кино у Жженова любопытные работы. Тот же Гульев — Зарков в фильмах «Ошибка резидента» и «Судьба резидента». Картины эти под-

купают зрителей не столько правдивым изложением событий, сколько занимательностью сюжета... Но образ резидента — врага, который меняет по ходу дела свой взгляд на жизнь, причем, меняет искренне, сыгран Жженовым сложно и убедительно. При всей условности сюжета мы верим в безусловность героя Жженова: такова сила его дарования.

В телевизионном фильме по роману «Вся королевская рать» Жженов талантливо играет Вилли Старка — фигуру отрицательную, но далеко не однозначную, а потому правдивую. Представляет творческий интерес и работа Жженова в роли генерала Бессонова в фильме «Горячий снег».

Но вот передо мною специально выписанный длинный перечень киноролей Жженова, в котором встречаются и сержанты, и лейтенанты, и майоры, и генералы, достоверные по облику, но, увы, мало интересные по

содержанию. Внешние данные актера используются для придания объема и внушительности образам, которые другими качествами в целом ряде фильмов для этого не располагают. Нерасчетливо это. Не по-хозяйски использовать талантливого актера только в качестве достоверной оболочки...

Несколько иначе обстоит дело с Валентином Гафтом. Гафт в театре — артист редкого обаяния. Мне, во всяком случае, всегда очень интересно следить за тем, как он даже не говорит, а просто ходит по сцене. Сначала по сцене Театра имени Ленинского комсомола. Затем — Театра на Бронной. Далее — Театра сатиры. Теперь — «Современника». Его манера говорить — раздумчивая, доверительная, чуть небрежная, но лишь по форме, а внутренне уважительная к собеседнику, к нам, зрителям; его походка, общий облик, этакая сутуловатая эlegantность — все заставляет следить за ним, когда он на сцене, с острым вниманием и удовольствием. Как он этого добивается — его секрет. Но именно не что, а как и составляет едва ли не главную сторону его обаяния.

Играя в Театре сатиры графа Альмавиву, Гафт создал в этом образе любопытнейшую и никогда до этого не виданную смесь аристократа со шпаной. Это было превосходно.

В спектакле «Из записок Лопатина» («Современник») на Гафте держится, по существу, все представление. В роли военного корреспондента он вроде бы незаметно, неназойливо заставляет всколыхнуться всю нашу память о войне. Гафта на сцене театра окружает атмосфера чистого, слегка ироничного, но зато без малейшей фальшивой примеси гуманизма. Этим он дорог и запоминается. А в кино? Нет, он не обойден вниманием кинематографа. Но разве можно сравнить то, что им сделано на экране, с работами в театре? И не Гафта тут вина. Он и фотогеничен и обаятелен. Но ему попросту не дают ни одной сколько-нибудь соизмеримой с его индивидуальностью роли. Он как лампа, которая светит с экрана даже не в половину, а в четверть накала. И только в фильме «Разрешите взлет», где он занят вместе с очень тонкого дарования артисткой

Малеванной, произошло вроде бы «крещение» Гафта в кино. И затем опять он ушел куда-то на второй, а то и на третий план. Думается, тут можно винить только кинорежиссеров, которые то ли по лености, то ли из непонимания своеобразных возможностей Гафта не находят для него посильной нагрузки.

Только сейчас — спасибо телевидению — массовый зритель впервые увидел на экране такую талантливую театральную актрису, как Алиса Фрейндлих. Недавний показ по телевидению спектакля Театра имени Ленсовета «Варшавская мелодия» дал всем возможность, причем без малейших, заметьте, утрат, увидеть глубоко трогательную игру этой актрисы в роли польской певицы Гели. Ну, а прочие театральные работы Фрейндлих? Знаменитая Таня, Элиза Дулиттл? Ее великолепная работа в «Женском монастыре»? Эти роли так и не дошли до

экрана, даже до малого, телевизионного. А что с большим экраном? Давняя роль в «Похождении зубного врача», недавний эпизод в «Мелодиях Верейского квартала», проходная роль в «Исполняющем обязанности», неудачная в «Анне и Командоре»... И это актриса с уникальным диапазоном возможностей, каждая сценическая работа которой неизменно вызывает живейшее внимание и восхищение театрального зрителя — от самого квалифицированного до неопытного. Разве театральная судьба Фрейндлих не дает основания приглашать ее для серьезной, а не случайной работы в кино?

Совершенно особый случай — кино-судьба превосходной театральной актрисы Юлии Борисовой. Тут я опять должен сделать, как и в случае со Жженовым, небольшое лирическое отступление.

...Она сыграла в моих пьесах всего одну роль (Варя в «Одной»), причем давно, почти 20 лет назад. Так что, можно сказать, я люблю Ю. Борисову совершенно «платонически». Люблю и неизменно высоко ценю за ее большой артистический талант, гибкий, заразительный и разнообразный; за высокие человеческие качества — ум, такт, самоотверженную преданность театру и трудолюбие; и, наконец, не скрою, за превосходные внешние данные, за удивительное обаяние и за отличную актерскую форму, которая, несомненно, поддерживается не только умением (как и должно профессионалу), но и одухотворяется человеческими качествами. И вот именно эта самая Борисова, которая общепризнанно украшает столичную сцену уже со времен восстановления в Вахтанговском театре «Принцессы Турандот» и с тех пор сыграла немало ответственных ролей, — эта актриса, естественно, не могла не быть замечена нашей кинорежиссурой. Тем не менее она снялась всего в двух фильмах: в «Идиоте» и в картине «Посол Советского Союза».

Да, разумеется, мне известно, что Борисова получала немало предложений сниматься и отказывалась от них как раз в силу своей приверженности театру. Но если двум режиссерам удалось убедить актрису сниматься, то почему это не удалось прочим?

Как могли вы, друзья-режиссеры, примириться с тем, что драматическую артистку такого масштаба и данных видит только театральный зритель?

Нет, как хотите, но это еще один разительный пример той же «лености» кинорежиссуры, о которой говорилось выше. Впрочем, хочу надеяться, что еще найдутся мастера, которые приведут актрису на наш экран.

Этот перечень можно бы (да, пожалуй, и нужно) продолжить. Но я закончу его исключительным по силе и наглядности примером. Ибо столь же исключителен и талант артистки, о которой пойдет речь. Я имею в виду Фаину Георгиевну Раневскую. Это в театре она блистательно сыграла в «Лисичках» Л. Хелман сложнейшую трагическую роль. Это в театре она исполнила глубоко драматическую роль в пьесе «Дерево умирают стоя». Это в театре режиссер Л. Варпаховский поручил ей главную роль в пьесе «Странная миссис Сэвидж», в результате чего мы могли видеть превосходную работу трагикомического плана. В театре. Правда, справедливости ради, следует сказать, что и в кино Раневская отлично сыграла в фильме «Мечта» М. Ромма. Но то было давно. И то был Ромм.

А в огромном количестве случаев, когда эта выдающаяся актриса снималась в кино, использовалось только высокое ее комедийное дарование, ее обаяние, причем частенько спекулятивно. Остается лишь горестно развести руками. После отличных комедий «Подкидыш» и «Весна», где Раневская по праву предстала в достойных ее комедийных ролях, пошла фильмы, в которых непростительно девальвировалось ее дарование. Однако Раневская умудрялась и в них не ронять своего огромного таланта. Что же теперь? Что впереди? Сыграет ли эта редких возможностей — трагических, трагикомических и комедийных — артистка в кино те роли, которые только ей доступны? Неизвестно.

Много неизвестного в судьбе актера. И от многих неизвестных величин эта судьба зависит. Вот и театральные вузы есть, и институт кинематографии, и училища при театрах, и театров много, в том числе имеется Театр киноактера, а судьба актерская все равно трудна, сложна и, главное, зыбка, неопределенна. Чтобы добиться достойного свершения своей судьбы, актеру нужно многое. Талант, само собой. Без таланта пропадешь. Но и с талантом пропадешь, если нет навыка и вкуса работать всерьез. Но и случай тоже нужен — не в последнюю очередь. Нужна встреча с хорошей ролью. И хорошим режиссером. Обязательно! Ибо не бывает у актера успеха без режиссера, это уж точно. Нужно все это и еще многое другое, да еще и сочетание всех этих условий. Надо беречь свой талант и не хвататься за дурную роль. Надо терпеливо искать хорошую роль. Надо добиваться встречи с хорошим режиссером. Надо не унывать и не надеяться на выигрыш, а только на непрерывный труд. Надо совершенствовать себя и свое мастерство, ремесло, искусство, свои возможности. Надо не жалеть себя. Не терять времени. Надо не уставать, сколько бы тебе ни было лет. Надо, надо, надо... Короче, надо иметь характер. Но надо же и замечать артистов!



«Этот Дранков, в то время начинавший карьеру оператора кино, надел нам смертельно. Как только каной-нибудь праздник, так он тут как тут. Развязный и нахальный, черт знает до чего... На той неделе, представьте, явился с синаматогографом, Лев Николаевич болен, температура повышена, а ему, видите ли, нужно навестить с него картину в двести метров. Прямо беда. Софья Андреевна из себя выходит, но Лев Николаевич уже узнал и велел выкатить кресло с ним на балкон. «Пусть их снимают... Это тот, шустрый? Дранков?» Но этот тип не удовлетворялся видом балкона, повертел немного, он залезил: «Лев Николаевич... разрешите немножко и вам на балкончик, немножко.. поставьте аппарат...» Ну, конечно, Лев Николаевич разрешил... И он, понимаете ли, мало того, что вертел, еще и вынуждал Льва Николаевича делать движения руками и ногами. «Поверните голову, пожалуйста, Лев Николаевич. Поднесите ручку и борода, Лев Николаевич... и шапочке...» Просто беда, как мучают эти господа... Но машина, видимо, понравилась Льву Николаевичу; он с удовольствием рассматривал желтый ко-

прошлое,
которое с нами

КАК СНИМАЛИ Л. Н. ТОЛСТОГО

Ясная Поляна,
6—7 января 1910 года.
Л. Н. Толстой с внучками
Л. Н. Толстой на лошади

Съемки А. Дранкова
(он на верхней фото — у камеры)

нец ленты и удивлялся простоте этого открытия...»

Так рассказывал Н. Н. Гусев (личный секретарь Л. Н. Толстого.— В. С.). Для него это было лишь историей с надоевшими фотоаппаратами.

Для нас — это событие, — писал журнал.

Разве когда-нибудь забудешь этот момент?

В один из вечеров десять лет назад экран вспыхнул тем, что одно уже способно сделать его бессмертным, если бы он был не искусством, питающим народы, а лишь ничтожной забавой.

Улыбнулся своей удивительной ясной улыбкой Лев Толстой, и маленькие голубые глаза слегка блеснули насмешкой и старческим добродушием.

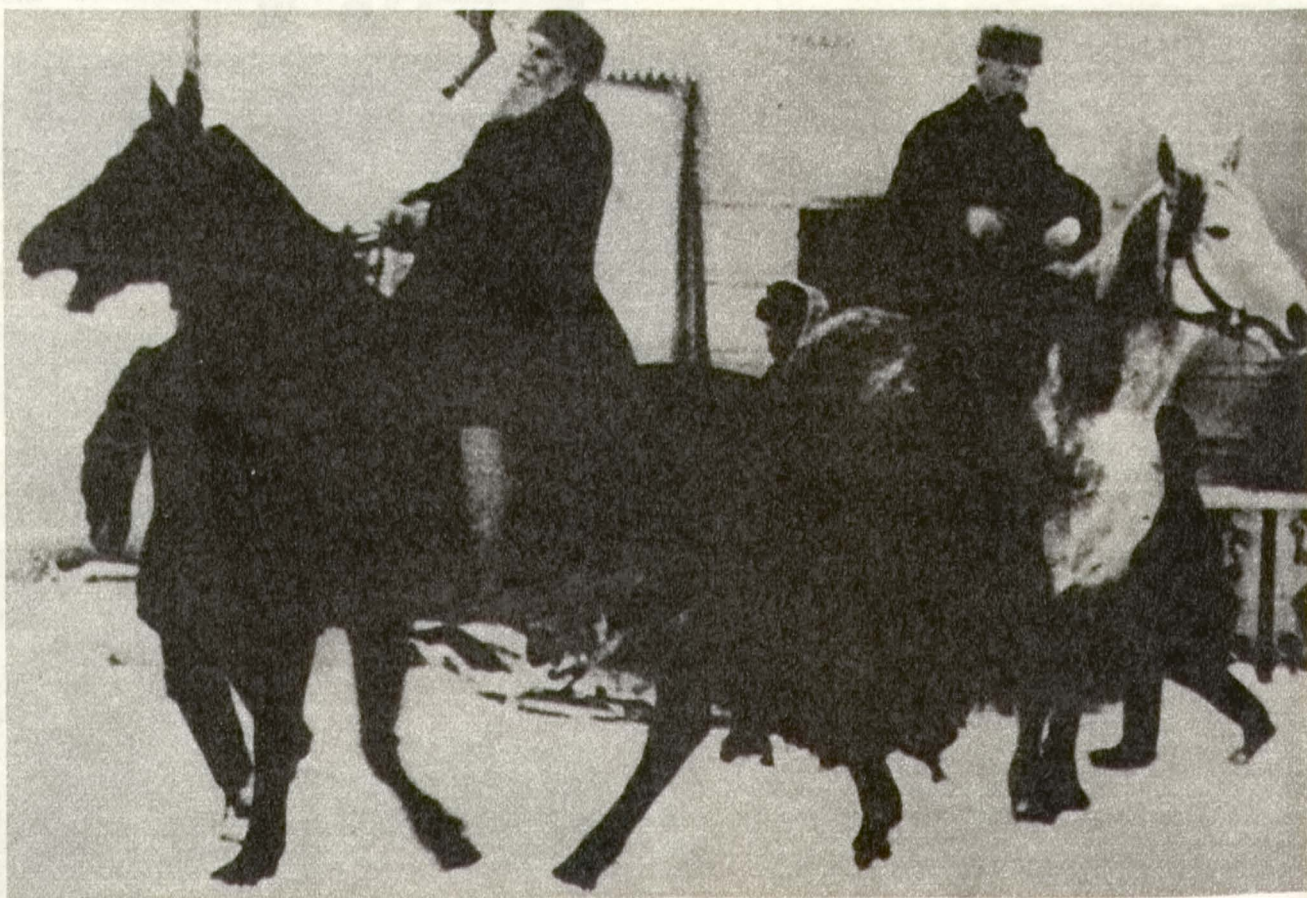
Знаете ли вы, что толпа в кинематографах еще никогда так не безумствовала, никогда не рукоплескала так единодушно, с восторгом глядя на живую фотографию того, кто являлся нашим судьей и нашим оправданием?»

«Экран России».

Москва, 1916 г.

Публикация

Владимира Сурмило



О

дри Хепбёрн состоялась как киноактриса в первой же своей крупной работе. Это была картина режиссера Уильяма Уайлера «Римские каникулы», вышедшая в 1953 году и принесшая молодой актрисе самую почетную американскую премию «Оскар», пять других премий и мировую известность. Она сыграла в фильме роль принцессы вымышленной страны, приехавшей в столицу Италии с официальным визитом, сбежавшей от скучных обязанностей наследницы престола и прожившей счастливые сутки «обычной жизни».

Последняя картина с ее участием — «Дождись темноты» Теренса Янга, где Хепбёрн выступила в роли слепой девушки, которая противостоит трем готовым на все головорезам — убийцам, — появилась на экранах в 1967 году. Вскоре после этого Одри, вторично вышедшая замуж, покинула съемочную площадку.

Всего она снялась в шестнадцати фильмах. И хотя это были картины самых разных жанров, принято считать, что Хепбёрн постоянно играла лишь вариации одного образа. Небогатая для кинозвезды пресса — Хепбёрн удивительным образом сумела избежать столь обязательной и изнурительной для актрисы рекламы — так и не сумела выработать единый термин для определения этого «одного-единственного» образа. Чаще всего пишут о «женщине-ребенке», о традиционной экранной Золушке, на ампулу которой американский кинематограф в каждую эпоху выдвигал очередную «звезду». Лишь английский критик Саймон Бретт переводит Одри Хепбёрн в ранг «прекрасной леди».

Что ж, у этой разногласицы есть свое оправдание: Одри Хепбёрн в американском кино — явление столь же труднообъяснимое, как принцесса, уснувшая на римской улочке, в ее первом фильме, а ее пребывание в созвездии Голливуда столь же ярко и в общем-то мимолетно, как римские каникулы ее героини.

Одри Хепбёрн, дочь англичанина Джозефа Энтони Хепбёрна и голландки Эллы ван Хеестра, родилась 2 мая 1929 года под Брюсселем. До десяти лет училась в Англии, в частной школе. Вторая мировая война застала девочку на каникулах в Арнхейме, где жила ее мать. Она осталась в Голландии, училась здесь в школе и продолжала занятия балетом в консерватории. Когда весной 1940 года немцы оккупировали Голландию, двенадцатилетняя Одри вместе с матерью стала участницей движения Сопротивления — она работала танцовщицей в ночном кабаре и была подпольной связной. «Я неохотно вспоминаю об этих годах, — говорит Хепбёрн. — Каждый, кто пережил войну, многое может рассказать, но это так мучительно. Это было давно, и я уверена, многие пережили вещи похуже. Во внешних событиях моей тогдашней жизни нет ничего необычного, а самое существенное я предпочитаю хранить в глубине души, не предавая гласности. Но все, что с нами происходит, имеет для нас значение, и во всех моих кошмарах неотступно присутствует война».

После войны Хепбёрн переехала в Лондон, окончила там балетную школу, танцевала в театре и кабаре, снималась в мелких эпизодах. Первый большой успех пришел к ней в театре на Бродвее. Отсюда прямая дорога вела в Голливуд.

Итак, с одной стороны, обычная биография актрисы, рано обнаружившей свое призвание, с другой стороны, столь же рано определившаяся личность. Учеба в привилегированных школах — и тягостный опыт войны, заботы о хлебе насущном. Может быть, именно эта двойственность биографии помогла Одри противостоять безжалостному Голливуду, который перемолол немало выпестованных им же самим созданий.

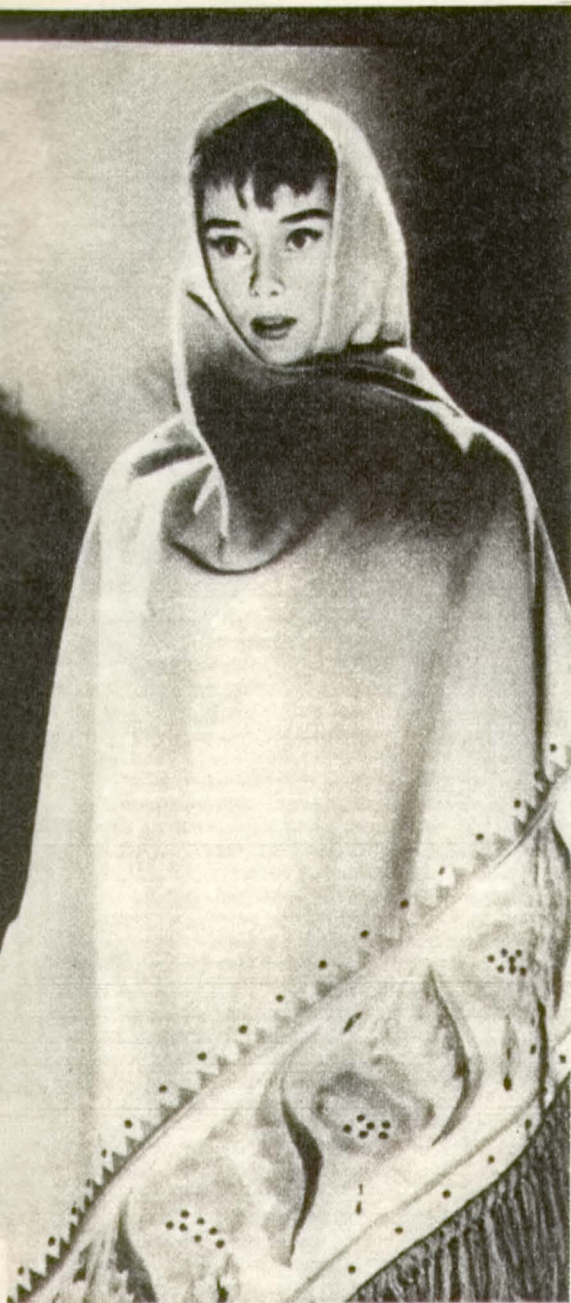
Одри Хепбёрн появилась в Голливуде, когда очередной кризис грозил этой киноимперии развалом, когда маккартизм разметал по студиям Европы ее духовную элиту, а тем мастерам американского кино, которые оставались, пришлось изыскивать обходные пути для выражения гуманистических идеалов.

Только на поверхностный взгляд «Римские каникулы» Уильяма Уайлера можно противопоставить этим поискам. Уайлер воспользовался привычной для Голливуда формой сказки, но вернул ей изначальную фольклорную сущность. Его сказка несла не утешение, она предлагала нравственный критерий, во многом противоречащий стандартам американского массового сознания, согласно которым счастье приваливает в виде богат-



прекрасная л





Одри Хепбёрн в фильмах:

«Моя прекрасная леди» (Элиза Дулиттл),

«Война и мир» (Наташа Ростова),

«Римские каникулы» (принцесса Анна)

неопытности. Этим талантом и отмечены героини Хепбёрн.

Разумеется, обстоятельства благоприятствовали Одри Хепбёрн.

Она работала с режиссерами, которые поняли ее, оценили и помогли реализовать себя. Партнерами ее были опытные, а часто выдающиеся актеры — Грегори Пек в «Римских каникулах», Хемфри Богарт в «Сабрине», Гэри Купер в «Любви после полудня», Генри Фонда и Мел Феррер, тогдашний ее муж, в «Войне и мире», Рекс Харрисон в «Моей прекрасной леди», Питер О'Тул в «Как украсть миллион»...

Эти условия, такие важные для любого киноактера, определили уровень ее игры, постоянный рост профессионального мастерства.

Режиссер Кинг Видор, отбирая исполнителей для своей экранизации «Войны и мира», неоднократно заявлял: «Единственно, в чем я полностью уверен,—это в том, что Одри Хепбёрн — Наташа Ростова».

Именно благодаря ее участию американская киноверсия русского романа приобрела определенное созвучие с великим оригиналом. Ее Наташа не была «русской графинюшкой», но в ней была живость ума и сердца, жизнерадостность, искренность и стихийное отрицание «приторного притворства», которое здравый смысл так любит называть приличием. С чистотой, целомудрием, с абсолютным благородством души ей нужды нет притворяться. Такова Наташа Ростова, такой ее играет Одри Хепбёрн.

В этом году на наши экраны вышел еще один фильм Уайлера с Хепбёрн в главной роли — «Как украсть миллион». Она играет дочь живописца-фанатика, поддельвающего шедевры мирового искусства, которая, спасая фамильную честь, проявляет склонность к благородным авантюрам, склонность, присущую многим героиням Хепбёрн. Однако Одри в этой легковесной комедии так и не смогла затмить в восприятии зрителя славу другой своей роли — Элизы Дулиттл в картине «Моя прекрасная леди».

Мюзикл по мотивам самой известной пьесы Бернарда Шоу «Пигмалион» стал почти таким же знаменитым, как оригинал. И когда в 1963 году режиссер Джордж Кьюкор приступил к экрани-

ДИ ГОЛЛИВУДА

ства, а крах жизни происходит из-за отсутствия денег. Королевское достоинство героини «Римских каникул» столь же условно, как и в сказках всех времен и народов — не признак классовой принадлежности, а краткий символ, обозначающий Прекрасное.

Эта первая большая роль определила актерскую судьбу Одри Хепбёрн, ее амплуа и место в американском кино. Что и говорить, ей повезло с дебютом. Но и фильму повезло с Хепбёрн: роль принцессы, которая притворяется непринцессой — испытание, опасное для большинства кинозвезд, чье величие и утонченность целиком во власти костюмеров. Одри — этой актерской задачей справилась почти шутя, потому что Уайлер безошибочно угадал в актрисе нравственное соответствие образу — ту ясность души, которая окрашивает все другие качества героини фильма и диктует ей манеру поведения, образ мысли и чувств. Одри действительно украсила эту роль своей одухотворенной женственностью, особым аристократизмом — духовным, а не внешним и потому не поддающимся ни подражанию, ни подделке, ни тиражированию.

Это основное в ее актерской индивидуальности. Все ее героини, начиная с «Римских каникул», стоят — по той или иной причине — вне буржуазных представлений о счастье, о жизни, о человеческой ценности. Ее привлекательные, милые, наивные женщины одарены активно воздействующей силой и в конечном счете всегда правы. «Женщина-ребенок», как часто называли Хепбёрн, оказывается женщиной мудрой и уверенной. И возраст здесь никакого значения не имеет: чистота души, непринужденно проявляющей себя в любых жизненных ситуациях, не растрачиваемый талант, а непреходящий результат юной

заци «Моей прекрасной леди», у него не было сомнений, что выигрышную и чрезвычайно трудную роль Элизы Дулиттл он поручит Одри Хепбёрн. Возможно, на этот выбор повлияла удача актрисы в мюзикле «Забавная мордашка», но-стальгическом шоу, составленном из популярных чечеточных номеров 30-х годов, где она оказалась достойной партнершей непревзойденного танцовщика Фреда Астера.

Элиза Дулиттл стала новым триумфом актрисы. Правда, этот триумф не был увенчан официальной премией, но исполнитель роли Хиггинса Рекс Харрисон, получая «Оскара», смущенно пробормол, что драгоценную статуэтку следовало бы расколоть на две половины, чтобы он мог разделить награду с Хепбёрн. Ее искрящееся жизнелюбие, простодушное лукавство и чувство юмора вновь проявились в этой картине. Столь далекий от Наташи Ростовой образ Элизы напомнил зрителю одну из самых ранних работ Хепбёрн.

В 1967 году Одри Хепбёрн последний раз снялась в фильме. Она покинула Голливуд по собственному желанию, а не потому, что кончилась ее эра, как кончалась эра многих кинозвезд, и они перестали быть ходким товаром. В сущности, с Хепбёрн этой трагедии не могло произойти. Для того «одного-единственного» образа, который вырисовывается в ее столь разных шестнадцати ролях, всегда будет время.

Одри Хепбёрн не была связана ни с определенной эпохой, ни с американскими мифами. Ее красота и грация — вне моды. И не с Мэри Пикфорд — деловитой, хваткой, упитанной «возлюбленной Америки» — начинается ее родословная кинозвезд, а с прекрасной и легендарной Греты Гарбо, такой же, как Хепбёрн, пришельцы в Голливуде.

Людвигу ЗАКРЖЕВСКАЯ

«ЦВЕТНЫЕ КАРАНДАШИ»

Школа эстонского мультфильма... За этими словами — почти двадцатилетний опыт, высокая культура таллинских мастеров, глубокое понимание специфики мультипликации, всеобщая популярность фильмов, премии на международных кинофестивалях... «Отт в космосе» и «Талант», «Упрямы», «Последний трубочист» и многие другие ленты родоначальника эстонского кукольного фильма Эльберта Туганова, серия «Приключений оператора Кыпса» и «Гвоздь» — неумолимого экспериментатора Хейно Парса... Да, поначалу их было всего двое — режиссеров-энтузиастов, сумевших сплотить вокруг себя дружный коллектив.

Теперь их пятеро: недавно Рейн Раамат и Аво Пайстик образовали как бы маленький филиал — отделение рисованного фильма (до этого в Эстонии выпускались лишь объемные ленты), а совсем еще новоспеченный дебютант Аарнз Ахи стал третьим кукольником.

...Ранним-ранним утром, осенью и зимой еще затемно, проезжает по Таллину небольшой студийный автобус — собирает поджидающих его пассажиров и везет их на мультстудию, что расположена в двадцати километрах от города. Здесь, в бывшем клубе рыболовецкого колхоза, и работают мультипликаторы.

Побывать здесь интересно. В самой большой комнате, где празднуют обычно общие студийные торжества и принимают гостей, где размещены манжеты, декорации и живут теперь уже музейной жизнью герои многих снятых ранее фильмов, — на самом видном месте, царит «бог мультипликации» Мультипус.

Как только на студии запускается новая картина — перед Мультипусом зажигают новую свечу. А когда фильм завершают, на стенку, рядом с огненноглазым «богом», прикрепляют памятную медаль — из ольхи, сосны или других местных пород — круглую, отполированную так, что простой древесный срез смотрится украшением. Таких круглых, больших и маленьких медалей скоро будет пятьдесят.

В последние годы темы фильмов, их сюжеты стали разнообразнее. С появлением отделения рисованного фильма расширились возможности эстонских мультипликаторов. Все чаще ставятся и решаются ими серьезные проблемы.

Трудно представить себе более непохожие мультипликационные фильмы, чем «Гвоздь» Хейно Парса и «Полет» Рейна Раамата. Один из них объемный, другой рисованный, один сатирический, другой скорее патетический, в одном высмеиваются большие и малые житейские пороки, в другом прославляется вечная тяга человека к познанию, к полету, к неизведанному. В одном — остроумно используется фактура и, казалось бы, более чем скромные пластические возможности обыкновенного гвоздя, другой строится на чуть рационалистическом рисунке, сдержанном даже по краскам. Тем не менее обе эти ленты стали во многом этапными для эстонских мультипликаторов. «Гвоздь» завоевал первую премию на всесоюзном кинофестивале в Алма-Ате в 1973 году, а «Полет» получил специальный приз жюри международного фестиваля мультипликационного фильма в Загребе в 1974 году.

Х. Парс и Р. Раамат продолжают разрабатывать «взрослые темы». «Сназа о его высочестве» — так называется новый фильм Парса, в живой, популярной форме рассказывающий о том гибельном уроне, который наносит «его высочеству», человеческому мозгу, интеллекту да и всему организму дьявольская искушительница — рюмка с алкоголем. Режиссер верен жанру трудному и редкому в мультипликации — познавательной картине. Именно такими — занимательными, полными любви к природе, к земле, в лучшем смысле просветительскими — были и все его предыдущие ленты.

Рейн Раамат снял недавно фильм под названием «Простак» — философскую притчу, сделанную в традициях народной поbesенки, с чуткою тяжеловесным (некоторая нарочитая «тяжеловесность» ощущается здесь и в изобразительном строе), но весьма острым юмором. Не забыты на студии и дети. Настоящим подарком для самых маленьких зрителей станет пронзительная улыбка ленте Аарнз Ахи «Няньки», рассказывающая о том, кому мамаюшка, уйдя из дома, оставила на попечение своих котят и кто оказался лучшей нянькой.

Вопрос о том, стоит ли снимать специальные детские фильмы, довольно спорен. Нужно снимать хорошие мультипликационные фильмы, и тогда они будут одинаково интересны и понятны и взрослым и детям, — считают некоторые мастера. Две отличные эстонские картины как бы служат прямым подтверждением такого мнения. Одна из них кукольная — «Кровавый Джон» Эльберта Туганова — красочная, смешная пародия на пиратскую ленту, рассказывающая о том, как гроза морей и океанов Кровавый Джон, похитив во время очередного набега прекрасную Изабеллу, становится жалким прислужником своей вошедшей во вкус пиратской жизни женошуйки, как он бежит от нее на родной остров Сааремаа и становится примерным земледельцем. Вторая картина называется «Цветные карандаши» (режиссер Аво Пайстик) и повествует... Впрочем, пересказать содержание этой умной, серьезной, полной изобразительных находок и по-настоящему доброй ленты невозможно. Три цветных карандаша, олицетворяющие собой все светлые краски мира, ведут упорную и терпеливую борьбу с черным карандашником-коротышкой, который в конце концов признает себя побежденным.

Цветные карандаши эстонских мультипликаторов остро отточены, уверены и точны.

...Вот уже сколько лет прошло, а я вижу все, как будто это было вчера. Вижу купол церкви, проступающий сквозь белое весеннее цветение. Вижу, как волосатые руки завязывают петлю... как гитлеровцы набрасывают себе на шею петли, изображая повешенных. Вижу, как они скалят зубы, вставляя головы в петли. Это они позируют для фотографий любимым. Еще и спорят.

— Это моя веревка! — говорит один.
 — А эта будет моей! — спешит второй.
 — Что это вы, рехнулись? — удивляется третий.
 — Эх, ты, недотепа! Да этим веревкам цены не будет. Веревки повешенных приносят счастье.
 — Поверье такое есть! Самое малое — сразу можно отхватить железный крест...

Я иду мимо амбара. Из него слышатся крики по-немецки и по-русски. Заглядываю в узкую щель между бревнами. Вижу то чьи-то руки, перебирающие розги, то часть фуражки с немецкой кокардой, то руку с пылающим факелом. Слышу отдельные фразы: «...Отвечайте, кто вас послал на убийство?! Кто был вместе с вами?!» Рука пронесет мимо щели факел. Резкий шум огня — кто-то кричит от нечеловеческой боли. И тут же вижу нашу школу, открывается классная дверь, и входит гитлеровский солдат в сопровождении начальника полиции нашего села. Мы все молча встаем, всматриваемся в... лицо немецкого солдата. Он подносит ко рту кончик пустого правого рукава шинели, долго кашляет так, что едва удерживается на длинных, тонких ногах.

— Хайль! — наконец произносит он.
 — Хайль! — отвечаем мы.
 — Дружнее, дружнее! — кричит начальник полиции и обращается к нам с речью: — Юные мои земляки, соотечественники! Рад представить вам учителя немецкого языка многоуважаемого Вернера Отговича! Он не только прекрасный учитель, но и мужественный солдат великого фюрера! А потому вы, будущие солдаты, должны соблюдать железную дисциплину, иначе!.. — Он поднимает огромный кулак. — Каждый, кто проявит пусть даже самое малое неповиновение новой власти и тем, кто ее представляет, будет безжалостно наказан!..

Он развешивает по стенам плакаты, призывающие украинских девушек уезжать в Германию, где их будто бы ждет райская жизнь. Повесив последний плакат на крючок, он повернулся к нам и с каким-то особым удовольствием сообщил:

— Скоро вы все станете свидетелями казни двух партизан, обвиняемых в убийстве немецкого майора и его охраны. Надеемся, это станет для каждого из вас хорошим уроком.

Рука учителя немецкого языка открывает классный журнал. Мы ждем, что он нам скажет.

— Григоренко! — прочитал он наконец в журнале и поднял голову.
 — Я! — поднимается мальчик с первой парты.
 — Отец у вас есть?
 — Нет.
 — Умер?

Мальчик оглядывается на нас, будто ждет совета, что отвечать.
 — Погиб... на фронте, — с испугом говорит он.
 — Садитесь.
 — А ваш отец тоже воюет? — обращается учитель к девочке с короткой, как после тифа, стрижкой.
 — Воевал... погиб, — отвечает она, и это похоже на вызов.
 — Кто еще есть у вас?
 — Братья... — не сразу отвечает девочка.
 — Где они?
 — На войне.
 — Живы?
 — Не знаю.
 — Садитесь...
 — Кузьменко! — дошла наконец очередь и до меня.

Я поднимаюсь.
 — Ваш отец тоже воюет против немцев? — Он смотрит мне прямо в глаза. Я молчу. — Воюет? Отвечайте!

Мне не хотелось говорить, что мой отец погиб еще до войны. И потому я молчал.

— Я спрашиваю, ваш отец воюет против Германии?
 — Воюет! — отвечаю. — И два брата тоже воюют...
 — Садись! Из ваших родных кто воюет против нас? Отец, братья, сестры? — это он спрашивает Андриюшу Маяцкого, мальчика с обожженными щеками.

— Отец воевал... пропал без вести. А сестер вывезли в Германию.
 — И моих...
 — И моих вывезли к немцам.

Вернер вытер лицо рукавом шинели.
 — Все немцы... немцы... А скажите мне, пожалуйста, известны ли вам имена таких немцев, как Гёте... Гейне... Шиллер... Бетховен... Моцарт... Бах?! Почему молчите?

Мы молчали и потому, что не слышали никогда о таких немцах, и потому, что все они были для нас тогда на одно лицо...

— Ну, о каких-нибудь немцах вы все же слышали?
 — О Гитлере... Геббельсе... Риббентропе, — дополняя один другого, отвечаем мы.

— Да... Я вот жил в Веймаре, недалеко от знаменитого дома Гёте. В прошлом веке туда приезжали великие люди со всего мира, чтобы поклониться гению немецкого поэта. И ваши великие русские тоже побывали в доме Гёте. Тургенев и другие... Жуковскому, к примеру, великий поэт Германии вручил даже свое любимое перо для Пушкина в знак признания поэтического гения русского поэта... Есть поэты, которые воплощают в себе весь свой народ, его мудрость, красоту, мужество. Таков наш Гёте, таков ваш Пушкин! Шевченко... — И, улыбаясь, он произнес две строчки по-украински:

І буде син, буде мати,
 І будуть люди на землі.



Рисунок Геннадия Новожилова

УЧИТЕЛЬ НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА

Иван ДРАЧ
 Николай МАЩЕНКО

Мы сурово смотрим в глаза учителя и... ненавидим его. Но он продолжает поражать наше сознание:

— А вот стихотворение Гёте «Лесной царь» в переводе Жуковского. По-ушайте и вы поймете, как душа великого немца перешла в душу великорусского поэта.

Кто сначет, кто мчится под хладною мглой!
Ездок запоздалый, с ним сын молодой.
К отцу, весь издрогнув, малютка приник;
Обняв, его держит и греет старик.

— Дитя, что ко мне ты так робко прильнул?
— Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул:
Он в темной короне, с густой бородой.
— О нет, то белеет туман над водой...

Учитель читает стихи очень красиво, и мы забываем, что должны ненавидеть его.

«Дитя, я пленился твоей красотой:
Неволей или волей, а будешь ты мой!»
— Родимый, лесной царь нас хочет догнать,
Уж вот он: мне душно, мне тяжело дышать!..

Ездок оробелый не сначет — летит...
Младенец тоскует, младенец кричит...
Ездок погоняет, ездок доскалал...
В руках его мертвый младенец лежал...

Я вижу наши лица, нашу ненависть и нашу боль за мальчика, которого мучил смертельный страх.

— А почему он умер? — спрашивает Володя, что сидит прямо за мной. — И испугался?..

Учитель рассмеялся, вытирая глаза рукавом шинели. Просто зашелся хохотом до слез. И Володя тоже рассмеялся.

— Чего ты с ним ржешь? — шепнул я, и он умолкает.

— На следующем уроке буду рассказывать вам о Бетховене, величайшем нашем музыканте, — говорит Вернер.

* * *

Виселица. С тревогой подхожу к ней. Надо мной кричит соловей. Вдруг слышу отрывистые команды из-за кустов. Оглядываюсь и вижу двух солдат. Они автоматами зовут меня к себе. Мгновение стою в растерянности, том бегу от них, сколько есть силы. Немцы бросаются за мной в погоню. Первые испытываю так отчетливо смертельный страх. Что-то несет меня в траве. Что-то не дает мне бежать, цепляет за ноги, я увязваю, словно в лоте. А немцы все ближе, ближе. Наконец один из них хватает меня за плечо, валит в траву и прижимает к земле, закрывает рот рукой.

— Пустите! — кричу, плачу, вырываюсь.

— Здравствуй! И перестань орать! — говорит он на чистом русском языке.

— Быстро отвечай: слышал ли что-нибудь о партизанах, прикончивших немецкого майора и его свиту?

Начинаю понимать: это свои, русские, в немецкой форме.

— Их повесят, — говорю. — Виселицу уже поставили.

— А где их прячут, не знаешь?

— У моста есть три амбара. Их держат в среднем. Там и допрашивают. Хотят, пытаются, огнем жгут.

— Охраняют амбар полицаи?

— Немцы. И полицаи...

— Ни единого слова о нашей встрече. Даже дома.

— А вы кто? — спрашиваю.

— Лесные цари. Не бойся, — улыбаются солдаты и уходят в глубину сада, одичавшего за два года войны.

Всем классом встаем, когда дверь открывается и к нам входит учитель немецкого языка с патефоном под мышкой, ставит его на стол, раскрывает, снимает несколько черных дисков. Мы ждем, что будет дальше. Вернер берет елезной ручкой заводит пружину.

— Ну вот, как и обещал — Людвиг ван Бетховен. Слышали такое имя?

— Нет, — дружно отвечаем.

А если бы и слышали, все равно ответили бы «Нет»...

— Песню «Ехал казак за Дунай» знаете?

— Знаем! — отвечаем притихшими голосами, предчувствуя какую-то прощайку.

— Так вот, Бетховен сделал обработку этой вашей песни. Не только этой, узнаем. Он знал много украинских песен...

Учитель ставит пластинку:

— Патефон этот принадлежал директору вашей школы. У него и нашел пластинки. Выходит, он знал Бетховена и даже любил, коль собирал эти пластинки. А кто из вас знает, за что расстреляли директора вашей школы?

— Его не расстреляли, — после небольшой паузы отвечаем мы. — Его пригнали к шкафу веревками вниз головой. Здесь вот в коридоре он висел несколько дней, прикрученный к шкафу.

Вернер Оттович нажал на рычаг, и в классе ворвались бешеные аккорды. — Пятая симфония! — говорит учитель. — Весь мир слушал его музыку, восхищался ею. Не слышал ее только сам автор. Он был глух. Да, и еще, концлагере на Холодной горе в Харькове мне рассказал один русский зенный, студент консерватории, пианист, что перед боями, если случалась какая возможность, он играл своим солдатам музыку Бетховена. Она, говорил он, помогала бойцам в атаках! Я спросил его, как же так, вы воюете против немцев, а Бетховена играет солдатам. Он ответил: «Мы воюем против фашистов, но не против Бетховена...»

Учитель подошел к доске и, пока звучала музыка, нарисовал мелом на доске портрет Бетховена. На всю доску влохмаченные волосы, огромные глаза с неистовым взглядом.

— Вот он — Людвиг ван Бетховен. Примерно такой.

Нарисовал и перевернул доску, видимо, хотел еще написать что-нибудь, но остановился, пораженный суровой, как приговор, надписью: «Все вы фашисты». Учитель повернулся к нам. Уставился в каждого большими голубыми глазами.

Мы молчим в таком напряжении, что один не выдерживает, кричит:

— Это не я, не я, не я!..

Мы не шевельнулись, будто и не слышали ничего.

— Значит, не вы? Тогда кто же? — Учитель плотнее прикрывает классную дверь. — Кто? Отвечайте! Все равно же вас заставят сознаться, если об этом станет известно за стенами класса. Отвечайте, иначе будете наказаны все. Без исключения.

Мы колебались. Было жутко в классе. Молчание давило, как чугуны

плиты, на каждого. Взгляд учителя был таким пронзительным, что от него некуда было спрятать глаза. После долгого, мучительного молчания один поднялся и почти спокойно сказал:

— Я написал это.

Какая-то сила поворачивает нас к нему.

Мы знали точно, не он сделал надпись на доске, и, может, потому так спокойно сказал он тогда:

— Я.

Вслед за ним поднимается другой мальчик. Испуганно, он едва выговаривает:

— Я...

А вот и настоящий виновник. И ему было в сто раз страшнее произнести свое «Я».

Мы понимали, что они спасают друг друга, и стали подниматься все, повторяя один за другим:

— Я!

— Я!

— Я!

Учитель немецкого языка внимательно всматривался в наше детское единство. Он шел мимо нас. Я слышал только учащенное дыхание ребят. А он каждому заглядывал в глаза.

— Выйдите к доске. Постройтесь! Приказываю!

Выходим, строимся.

— Еще раз спрашиваю, кто на самом деле совершил преступление?

Мы молчим, крепче прижимаясь друг к другу. Он шел мимо строя.

— А если мы вас будем сечь немилосердно шомполами, если мы клещами будем ногти вырывать, перебивать руки, выжигать на ваших спинах... сознаетесь?!

Скорее от страха, отвечаем хором:

— Нет!

Учитель едва заметно улыбнулся, широким жестом зачеркнул злополучную надпись и аккуратно вывел на доске, впервые за все уроки, немецкое слово.

— Немецкое «nein», — говорит, — означает ваше «нет». Запишите это и запомните: «nein»!

«Nein...» — уже про себя повторяет он, думая совсем о чем-то другом. Мы стоим перед ним и еще больше ненавидим его.

— Может так случиться, что этот урок будет... окажется последним. Для меня, разумеется.

— Вы возвращаетесь в Веймар?

— Очень, очень хотелось бы в Веймар, но... Меня там сразу схватят и... — Он резанул ладонью по шее. — Вы не верите мне? Не верите совсем?..

— «Nein», — отвечаем.

— У вас есть много причин не верить ни одному из нас. Но... Собственно, никакого «но» и быть не может. И все же, признаюсь, очень мне хочется, чтобы вы хоть когда-нибудь поверили мне.

Дверь распахнулась.

— Всем на площадь!

— Ну, вот, — мрачно сказал учитель. — И наступило...

* * *

Вернер Оттович ведет нас по площади между людьми (их согнали сюда силой) поближе к виселице. Вокруг виселицы снуют взад-вперед полицейские, немцы. Слышу вокруг тихие голоса: «Почему они так спешат? Говорили, что казнь будет в субботу?»

— Ночью двое наших, передетых в немецкую форму, пытались освободить партизан. Но и сами, бедолаги, погибли и пацанов не освободили. Наверное, потому и спешат от греха подальше.

Вдруг все вокруг меня приходит в движение. Я пробираюсь в первый ряд и вижу, как из-за церкви конвоиры вывели двух партизан. Площадь захлебнулась слезами, пошатнулась из стороны в сторону, когда увидела, что партизаны — просто дети еще лет по тринадцать-четынадцать. Их вели почти раздетых. Тело исполосовано шомполами. Я с ужасом наблюдаю, как они приближаются к месту казни, как их подводят к виселице. Вокруг всхлипывают люди. Зажав концы платков, руки тянутся к глазам. Сквозь пелену слез вижу, как двух партизан, немногим больших, чем я, заставляют стать на подставки, как им набрасывают петли на шею. Я прячусь за чей-то локоть, выглядываю, весь дрожу от страха, а партизаны стоят под виселицей на стульчиках и совсем не плачут, будто и не боятся они ничего — ни смерти, ни гитлеровцев, ни пыток. От черной машины, остановившейся вблизи, к ним направляется немецкий офицер с женщиной-переводчицей.

— В последний раз даю вам возможность спасти себе жизнь. Отвечайте, кто с вами вместе принимал участие в убийстве нашего майора? Кто послал вас на это преступление?

Партизаны молчат.

— Неужели вам так уж хочется болтаться на этих веревках? Отвечайте, кто заставил вас совершить убийство? Кто?! Молчите? Ну, что же, тогда поговорим с вами иначе!

Офицер требует привести приговор в исполнение. Рука стоявшей за мной женщины закрывает мне глаза, чтоб я не видел смерти. Сквозь щели между пальцами вижу, как двое подходят к виселице и по взмаху офицера выбивают сапогами стульчики из-под ног партизан и они повисают на веревках. Площадь забилась в плаче, а чья-то мать проклинала немцев. И тогда от нас отошел к виселице учитель Вернер. Повернулся к площади и громко сказал:

— Перед вами не немцы! Звери, фашисты! Поверьте, Германия имеет и других сыновей. Гёте! Бетховен! Тельман!

Переводчица в испуге переводит все офицеру. Тот, буквально потрясенный, подходит к учителю немецкого языка и начинает в истерике, как сумасшедший, бить его по лицу. А Вернер смотрит нам в глаза. Открыто, смело, будто повторяет: «Я хочу, чтоб вы когда-нибудь поверили мне...»

Его хватают солдаты, выкручивают единственную руку, волокут к машине... Как в бреду, с отчаянием бегу через сад, продаюсь в терновом кустарнике, бегу по траве, натыкаюсь, как слепой, на сваленный тополь. Пытаюсь вырваться из густых веток и не могу. Барахтаюсь, барахтаюсь, как звереныш в клетке. А виселица преследует меня всюду, появляясь то среди цветущих вишен, то между яблонями в цвету, то посреди белых тополей. Хватаюсь за дерево, выглядываю из-за тополя, преодолеваю в конце концов страх и вижу наконец только чистое, белое цветение весны. И глаза Вернера, что кричали: «Я хочу, чтоб вы хоть когда-нибудь поверили мне!..»

Николай Губенко
во время съемок фильма
«Пришел солдат
с фронта»

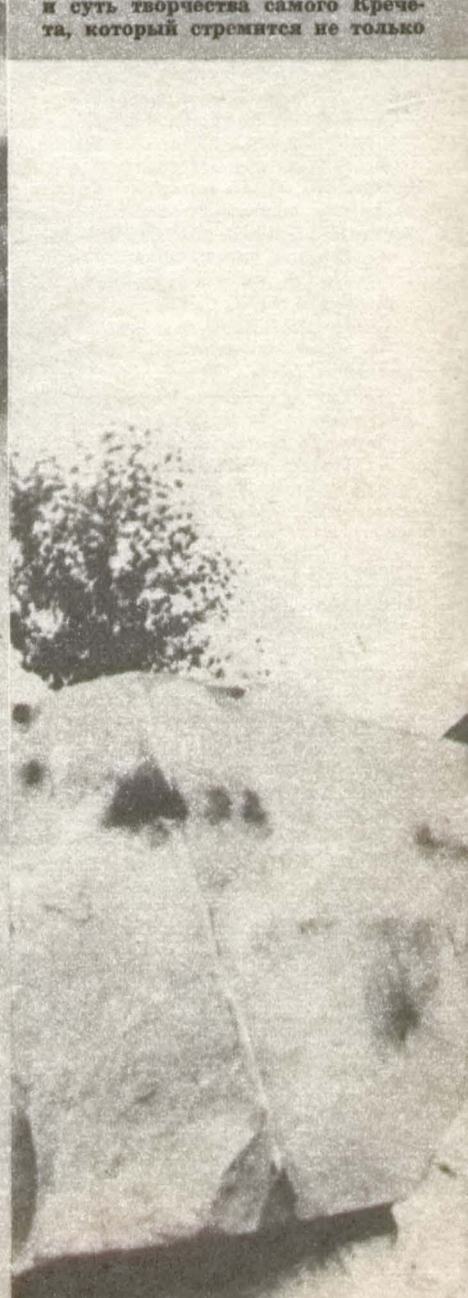
Весенний портрет

На съемках фильма
«Легенда
о Тиле Уленингеле»

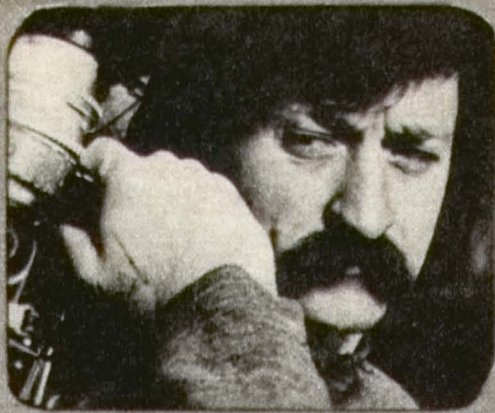


Есть на «Мосфильме» место, где всегда людно и шумно. Это фотоцех. Он напоминает цех в том смысле, как понимали это слово в средние века, — тут свои традиции и замечательные мастера. У каждого художника-фотографа свой кабинет-лаборатория. Все мастерские одинаковы, кроме одной — Валерия Кречета. У него золотые руки, и все здесь сделано им самим.

На полках в строгом порядке стоят систематизированные по эпизодам фотокадры и рабочие моменты съемок фильма «Тиле Уленингеле», который ставит А. Алов и В. Наумов. И только один снимок висит над рабочим столом — Тиль на вершине холма, как гордый дух самой Фландрии. Удивительно точно и поэтично передает фотография суть будущей картины. Передает она и суть творчества самого Кречета, который стремится не только



ЗНАКОМЬТЕСЬ:



ВАЛЕРИЙ КРЕЧЕТ

верно зафиксировать действительность, но и проникнуть в глубь вещей и явлений, найти для их выражения соответствующую форму. Даже в самых обыденных ситуациях он всегда пытается запечатлеть острое, необычное.

Кречет не сразу нашел свое призвание. Его первая фотовыставка была устроена в Саратовском политехническом институте, где он учился, вторая — в Московском автодорожном, куда он перешел. Фотографией Валерий продолжал заниматься и на «Мосфильме», где он работал с 1963 года осветителем, и в армии, когда его призывали на действительную службу. С 1970 года он художник-фотограф. Работал с А. Зархи над фильмом «Города и годы», с А. Файнциммером над картиной «Пятьдесят на пятьдесят», с Э. Рязановым над «Итальянцами в России», с Н. Гу-

бенко, ставившим фильмы «Шел солдат с фронта» и «Если хочешь быть счастливым». Его фотографии не повторяют кинокадры, хотя бы потому, что сняты с другой точки. У них своя композиция, иной ракурс, другое световое решение. Они по-своему запечатлевают момент действия или актерской игры, но остаются верными смыслу и стилю фильма. Порой в их статике психология персонажей раскрыта даже сильнее, чем в движущемся кадре.

Портреты — самая сильная сторона дарования В. Кречета. Он снимает их и в павильоне с мягким, «поставленным» освещением и на натуре: лица удивительно органично вписываются в пейзаж, помогающий передать состояние человеческой души.

Петр Шумский



Стихи
Михаила Григорьева
Музыка
Яна Френкеля

Из кинофильма «Это мы не проходили»

СТУДЕНЧЕСКАЯ-ДОРОЖНАЯ

Пусть весь вагон сидит в одном купе
И радуется собственной судьбе.
Оно совсем не тесное.
Купе четырехместное.
Мы это испытали на себе.

Под шум колес, гитарный перезвон —
Как много дум всегда наводит он!
От них у нас бессонница,
И к нам с гитарой ломится
Соседний пробудившийся вагон.

Припев:

Не те студенты, которые
Аудитории
Не покидают сто лет,
А те, которые
Прыгают в скорые
И... привет!

Припев:

Не те студенты, которые
Аудитории
Не покидают сто лет,
А те, которые
Прыгают в скорые
И... привет!

ОЖИВЛЕННО

Музыкальная партитура с нотами и текстом песни. Ключ — соль мажор, ритм — 4/4. В начале ноты обозначены аккорды: C6, G7, Dm, C6, Cdim, G7, C6, Cdim, G7.

Пусть весь вагон сидит в одном купе (чи.ки.ту, чи.ки, ту.ки, чи.ки.ту) и радуется собственной судьбе. (Чи.ки.ту, чи.ки, ту.ки, чи.ки.ту) Оно совсем не тесное купе четырехместное. Мы это испытали на себе. Не те студенты, которые а у.ди.то.ри.и не покидают сто лет, а те, которые прыгают в скорые и... (чи.ки.ту, чи.ки, ту.ки, чи.ки.ту) привет!

ЦВЕТНЫЕ КАРАНДАШИ

Заметки об эстонской
мультипликации
читайте на стр. 17

«Кровавый Джон»

«Простаки»



«Цветные карандаши»

«Сказка о его высочестве»

«Няньки»

