

№9

май
1986

ISSN 0132—0742

СОВЕТСКИЙ ЭКРАН



ЛЕОНИД ФИЛАТОВ



ИРИНА ШМЕЛЕВА



АЛЛА ЛАРИОНОВА
и ТАМАРА СЕМИНА



КАТРИН ДЕНЁВ

НЕ ДАВАТЬ СЕБЕ



Мая АЙМЕДОВА.
Народная артистка Туркменской ССР, лауреат Государственной премии СССР, член ЦК Компартии Туркменистана, делегат XXVII съезда КПСС

«Съезд призывает мастеров литературы и искусства создавать произведения, достойные величия новаторских дел партии и народа, правдиво, на высоком художественном уровне отображать жизнь советских людей в ее многогранности и развитии».

Из Резолюции XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза по Политическому докладу Центрального Комитета КПСС

Среди нас, актеров, нет, наверное, человека, который не мечтал бы воплотить на экране образ современника. Я тоже не исключение. И все же иногда отказываюсь от таких ролей в новых фильмах. Почему я это делаю? Ведь, казалось бы, не так уж много художественных лент выпускает наша киностудия «Туркменфильм», чтобы можно было привередничать. А потому, что, прочитав сценарий, не нахожу в героине ничего, что задело бы сердце: ни интересного характера, ни судьбы, ни примет индивидуальности, которые бы выделили ее из сонма незапоминающихся женщин, достаточно показанных нашим экраном.

Каждый по-своему подходит к работе. Одни играют бесцветную роль «для тренинга», другие надеются возвысить ее, напитать жизненными соками в процессе работы. Я просто отказываюсь от таких ролей — пусть будет меньше, да лучше. Дашь себе поблажку раз, другой, а там, глядишь, и привыкнешь к тому, что твое имя произносят со снисходительной улыбкой, как символ неразборчивости, всеядности.

Порой говорят, что актер не виноват, если фильм не получился. Он, так сказать, лишь рупор в руках режиссера и драматурга. Обидное суждение, хотя кое для кого и удобное. А по мне, мы не просто «исполнители роли», а единомышленники, соучастники создателей фильма и наравне с ними несем ответственность за все: за хорошее и за плохое. Недаром свои претензии к картине зрители чаще всего обращают к нам, актерам.

Когда-то, много лет назад, моя мама мечтала, чтобы я, ее дочь, окончила Институт международных отношений, стала дипломатом и несла людям других стран правду о нашей социалистической Родине, о новой светлой жизни моего народа. Сейчас я считаю, что не изменила маминую мечту. Хороший фильм может поведать о советском человеке, о социалистическом обществе ярко, доступно и, главное, вызвать эмоциональное чувство интереса, симпатии к нему. Как же велика наша ответственность! Ведь о нашей стране за рубежом зачастую думают и судят по тому, что мы сумели рассказать о ней своими картинами.

И когда в кремлевском зале вместе с другими делегатами XXVII съезда партии я голосовала за новую редакцию Программы КПСС, то все время помнила, что в ней есть слова, напрямую обращенные лично ко мне и к моим товарищам, коллегам. Слова о том, что по мере роста культурного уровня народа усиливается влияние искусства на жизнь общества, его морально-психологический климат. О том, как повышает это ответственность мастеров культуры за идейную направленность творчества, силу художественного воздействия их произведений. Об этом будем все мы думать, говорить на предстоящем V съезде кинематографистов СССР.

Высокое доверие партии и народа заставляет

нас сегодня глубоко осмыслить положение дел на кинематографическом фронте, всесторонне проанализировать, что хорошо, а что плохо в нашем «хозяйстве».

В стране идет процесс глубоких качественных изменений — и на производстве, и в общественной жизни. Борьба нового с устаревшим, с инерцией мышления, отказ от привычных, но сегодня ставших бесполезными схем и подходов — дело далеко не простое. Требуется ломка сознания, необходимы новые организационно-творческие методы работы.

Вал и в производстве никогда не решал всех экономических и нравственных проблем, тем более он ничего не решает в искусстве. Главный показатель нашей работы — качество. Об этом убедительно сказано в Политическом докладе ЦК КПСС. А это понятие включает в себя необычайно многое: талант и профессионализм мастера, его неразрывную связь с жизнью народа, его партийную совесть, не позволяющую стоять в стороне от проблем, волнующих людей. Обращаясь к сердцам и умам миллионов, неся ответственность за нравственный потенциал общества, деятели культуры не имеют права на гражданскую трусость и творческий брак.

Источником нашего искусства является окружающая нас действительность, из нее мы черпаем темы, сюжеты, образы. Но всегда ли, когда вполне, казалось бы, реальные герои возвращаются к людям в экранном воплощении, они бывают узнаваемы, понятны, интересны зрителям? Горько признаваться, но далеко не всегда. А происходит это, наверное, оттого, что персонажи многих наших фильмов как бы оторваны от большого мира, погружены в замкнутую сферу своих мелких страстей, в быт, который не может заменить бытие, полнокровную жизнь, часто более остросюжетную и драматичную, чем выдуманная.

Порой задумываешься: почему среди множества более масштабных на первый взгляд по теме, по охвату событий кинопроизведений последнего времени не затерялась, собрала хорошую прессу, полюбилась зрителям не только у нас в стране, но и за рубежом, скромная лента о маленьком туркменском мальчишке Чамане — фильм «Мужское воспитание», созданный режиссерами У. Сапаровым и Я. Сеидовым? Ведь в ней не происходит ничего особенного, тоже показаны повседневная жизнь людей, их быт, их нелегкий труд. Но в том-то и дело, что «житейская проза» освящена тут гуманной, очень современной взволнованностью кинематографистов: как из наших ребятишек вырастить настоящих людей — совестливых, работающих, смелых и благородных.

Хороший фильм, в котором ощущались бы пульс, нерв, правда времени, который заставил бы зрителей плакать, смеяться, размышлять.

ВСТРЕЧИ НА ВАСИЛЬЕВСКОЙ



Они познакомились в дни работы XXVII съезда КПСС — председатель колхоза имени крейсера «Аврора» Днепропетровской области Владимир Меньшов и Владимир Меньшов — актер и режиссер (на снимке они вместе с Верой Алентовой). Любопытная деталь: биография Меньшова-председателя схожа с судьбой героя Меньшова-актера в фильме «Человек на своем месте»: он тоже, инженер по образованию, почувствовал, что может возглавить колхоз. Коммунисты области делегировали одного из лучших председателей на высший партийный форум. А встреча произошла в Центральном Доме кино, на Васильевской улице столицы, куда были приглашены делегаты XXVII съезда КПСС.

Они посмотрели две картины, созданные на «Мосфильме», — «Завещание» и «Чичерин». От имени гостей со словом к кинематографистам обратился первый секретарь Богородского ГК КПСС Горьковской области В. Зубков.

ПОБЛАЖЕК

остался бы зарубкой в их сердце и памяти, такой фильм, о котором мечтает каждый художник, создать нелегко. А ведь именно таких произведений, способных служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, призванных активно помогать их идейному обогащению и нравственному воспитанию, и ждут от нас партия, народ. Для того, чтобы обновление в кинематографе стало не просто словами, а делом, надо в корне менять привычную психологию соглашательства с тем, что ты лично считаешь неправильным, отказываться от накопленного груза стереотипов, четко определить свою гражданскую позицию и отстаивать ее в творчестве до конца.

Но неизбежность перемен назрела не только в сфере кинопроизводства. Даже очень хороший фильм жив только тогда, когда его смотрят люди, иначе он просто никчемный рулон целлулоида. А всегда ли доходят до зрителей радость, боль, гнев, раздумья о важном, которые отдают своему дитяцу мастера экрана? Не всегда.

Кинематографистов «Туркменфильма» давно тревожит, что в глубинке республики, в районных городах и аилах плохо знают и мало смотрят свое национальное кино да и вообще отечественные фильмы. Прокатчики в основном «делают план» на индийских, арабских лентах, авторитетно заявляя, что на «сложные» картины люди не пойдут.

И вот летом минувшего года мои товарищи решили провести эксперимент. Несколько режиссеров, взяв по копии своего фильма, отправились по разным областям. Я в это время была на гастролях с театром в тех же местах, где Ходжакули Нарлиев показывал фильм «Фраги — Разлученный со счастьем», и по мере возможностей тоже принимала участие в этом «культурном десанте».

Сначала действительно было трудно со зрителями. Приезжает творческая группа в колхозный клуб, а там несколько десятков человек, в основном ребяташки. Вскоре разобрались, в чем дело: жители просто не знали о встрече, никто их заранее не оповестил — не было ни афиш, ни объявлений по местному радио. Киномеханик приходил последним. «Пусть, — говорит, — соберутся, тогда начну билеты продавать».

Зато на следующий вечер, когда фильм перекочевал в другой колхоз, люди, не по своей вине пропустившие его, семьями ехали к соседям. Зал битком набит, человек семьсот или восемьсот вместились. А как чутко, искренне реагировали на экранное действие! Как живо интересовались после просмотра всем, что связано с кино. — бывало, кинематографисты получали за вечер до сотни вопросов.

Потом желающих посмотреть фильм оказалось столько, что одна копия «работала» одновременно в четырех клубах. Сеансы назначались с

интервалом в час, и местные энтузиасты по две-три части перевозили пленку из колхоза в колхоз. За три дня «Фраги» посмотрело столько зрителей, сколько не посмотрело бы, наверное, и за месяц. А вместе все фильмы, участвовавшие в эксперименте (было их по одному на область), собрали весьма впечатляющее число зрителей.

Многие были довольны результатами «десанта». Но были и такие, которые говорили: «Вы, мол, мешаете нам работать, кому под силу такие темпы выдержать!» Значит, не зрители не хотят смотреть наши фильмы, а должностные лица, пренебрегая своими прямыми служебными обязанностями, не желают с ними возиться, проявлять хоть какую-нибудь инициативу!

Пренебрежительное отношение к духовной жизни народа стало для некоторых хозяйственных работников привычкой, перерастающей в принцип. А ведь нет нужды доказывать, что экономика и культура не могут развиваться изолированно друг от друга. Однако более чем в семистах населенных пунктах республики нет ни зимних, ни летних клубов, ни кинотеатров. Следовательно, нет минимальных условий для культурно-массовой работы. Многие клубы, где мне приходилось бывать, плохо освещены, бедно оборудованы: порой в них нет не только кресел, но даже скамеек.

Еще более обидно, когда в селе выстроен великолепный Дворец культуры, но он постоянно пустует — колхозники в нем редкие посетители. И стоит такой красавец как музей для именитых гостей или просто является своеобразным памятником «щедрым» руководителям «образцово-показательного» хозяйства. Поразило меня, что во многих колхозах и совхозах не практикуют детских дневных сеансов, потому что берегут... дорогие кресла. А кто же будет воспитывать детей так, чтобы они не портили мебель, чтобы приходили на встречу с искусством с чувством восторга и благоговения? Обивку на кресле можно восстановить, а вот воспользовались ли потерю общества, если не привыкнутся юному поколению элементарные эстетические, нравственные нормы?

Сегодня мы понимаем, что застой, инерция мышления и стиля работы, глухота к новому нетерпимы в любом живом деле. Киноискусство, всегда столь чуткое к жизни нашего общества, не может и не должно в нынешнее переломное время оставаться в стороне от очистительного процесса преобразований, ускорения, которым живет страна. Мы, кинематографисты, в долгу перед народом, перед настоящим и будущим, и дело нашей чести — отдать все свои силы, умение, талант созданию фильмов, достойных нашей прекрасной эпохи.

И все эти проблемы мы должны решать в свете требований XXVII съезда КПСС.

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

МОСКВА. ИЗДАТЕЛЬСТВО ЦК КПСС «ПРАВДА»

В НОМЕРЕ:

- 4 Поведаем о великом времени...
Кинематографисты после XXVII съезда КПСС.
- 6 Рецензии.
«Чичерин», «Встретимся в метро»,
«Легенда Серебряного озера»,
«Проверка на дорогах», «Час перемен,
или Ситуация для размышления»,
«Демоны в саду».
- 10 Живая плоть образов. Заметки критика.
- 11 Песня из фильма «Битва за Москву».
- 12 «Знак беды».
- 12 Михаил Пташук экранизирует повесть
Василия Быкова.
- Сergeй Герасимов.
- 16 Последнее интервью мастера.
Путь к зрителю — искренность.
* Представляем молодую актрису Ирину
Шмелеву.
- 18 Снимает киностудия «Юность».
- 18 Наш корреспондент у кинолюбителей Ярославля.
- 19 Зритель прекрасный, настоящий!
«Советский экран» у газодобытчиков
Надыма.
- 20 IV кинофестиваль стран Арабского
Востока, Азии и Латинской Америки.
«Серебряный дамасский клинок» —
советскому фильму.
- * «Если не работаю, чувствую себя несчастной...»
Очерк о Катрин Денёв (Франция).
- 22 Славная биография фильма.
К 50-летию «Мы из Кронштадта».
- * «Киносценарии-86».
- * Сборник, интересный всем.

На обложке — актеры Ниёле ОЖЕЛИТЕ
и Алексей БАТАЛОВ (читайте о нем на стр.
14—15) в фильме «Зонтик для новобрачных»
Фото Н. Ежевского

Главный редактор Д. К. ОРЛОВ

Редакционная коллегия:

М. В. АЛЕКСАНДРОВ, Ф. И. АНДРЕЕВ (заместитель
главного редактора), А. В. БАТАЛОВ,
Е. В. БАУМАН, Е. К. ВОЙТОВИЧ,
М. А. ГЛУЗСКИЙ, Б. В. ГОЛОВНЯ, Е. С. ГРОМОВ,
Ю. А. ЗАРУБИН (ответственный секретарь),
Р. А. КАЧАНОВ, Е. С. МАТВЕЕВ, Б. А. МЕТАЛЬНИКОВ,
В. Н. НАУМОВ, Т. О. ОКЕЕВ,
Е. Н. ПТИЧКИН, С. И. РОСТОЦКИЙ, Ю. С. СЕМЕНОВ,
С. А. СОЛОВЬЕВ, О. С. ТЕСЛЕР (главный художник),
В. П. ТРОШКИН, В. И. ЮСОВ

Художественный редактор Н. С. Кроль
Оформление И. И. Винника

ПИШИТЕ ПО АДРЕСУ: 125319, Москва, А-319,
ул. Часовая, 5-6. Телефон редакции: 152-88-21.
Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция
не высылает.
Рукописи, рисунки и фотоснимки не возвращаются
и не рецензируются.
№9 (705) — 1986 г. Сдано в набор 17.03.86.
Подписано к печати 26.03.86. А 05196.
Формат 70×108¹/₈. Глубокая печать. Уч.-изд. л. 6,50.
Усл. печ. л. 4,20. Усл. кр.-отт. 14,70.
Тираж 1 700 000 экз. Изд. № 1112. Заказ № 2636.
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции
типография имени В. И. Ленина
издательства ЦК КПСС «Правда».
125865. ГСП. Москва, А-137, ул. «Правды», 24.

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





А еще было множество встреч в фойе дома. Вот одна из них: делегаты от Волгодонска, депутат Верховного Совета СССР, бригадир строителей Е. Колабекова и первый секретарь ГК КПСС Л. Попов попросили поделиться творческими планами любимого актера М. Пуговкина.

Фото Н. Гнисюка.

СЛУЖИ ДЕЛУ



Анатолий АЛЕКСИН
Секретарь Союза писателей РСФСР, член-корреспондент АПН СССР, лауреат Государственных премий СССР и РСФСР

ВСЕ ЛУЧШЕЕ — ДЕТЯМ!

Хочу вновь напомнить: Лев Толстой уверял, что в раннюю пору жизни он вобрал в свой разум и в свое сердце столько впечатлений, столько нравственно важных истин, сколько не вобрал, быть может, за всю остальную жизнь. И вновь воскликну: как же важен этот изначальный период бытия человеческого! И как важно, чтобы к юным зрителям приходили только фильмы талантливые, умные, одухотворенные высокими идеалами... Верю, что работа предстоящего съезда кинематографистов как раз и будет способствовать созданию таких картин.

Детский и юношеский кинематограф как бы включает в себя все жанры: героический и фантастический, приключенческий и комедийный, научно-познавательный и мультипликационный... Пусть же все эти жанры будут представлены картинами, которые полюбятся юным и станут их друзьями. Верю, что съезд кинематографистов послужит и этому благородному делу.

«Все лучшее — детям!» — этот гуманнейший принцип стал явью в нашей стране. Это должно касаться и сферы искусства. Я мог бы назвать немало ярких и даже замечательных картин, адресованных детству, отрочеству и юности. Но их должно быть гораздо больше. Об этом, я уверен, тоже будут говорить делегаты предстоящего съезда.

Позволю себе опять подчеркнуть (хотя подчеркивал это не раз!), что Центральная студия детских и юношеских фильмов носит имя писателя — создателя советской литературы М. Горького. Пусть же это всегда символизирует неразрывность творческого союза кинематографа с детской и юношеской литературой!

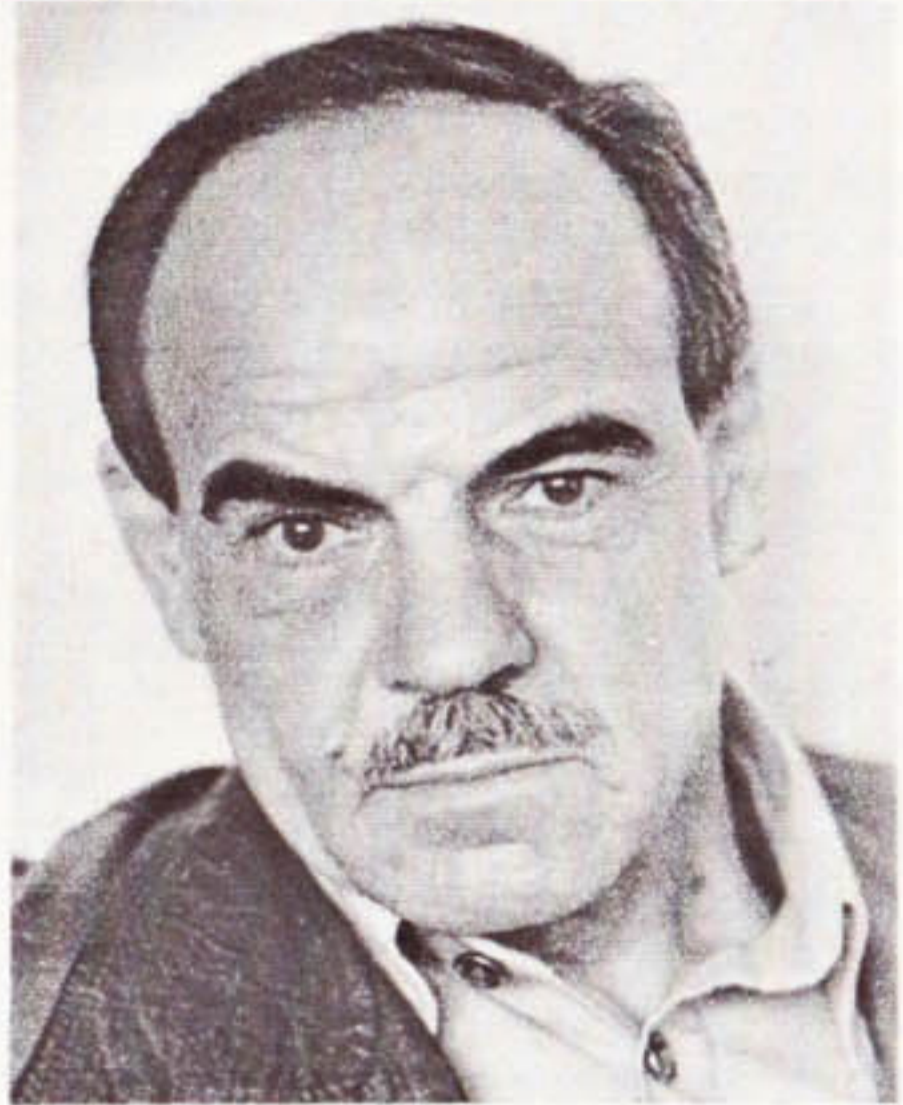


Фрезеровщик Арзамасского приборостроительного завода Иван Медведев и Александр Панкратов-Черный не виделись много лет. Но им есть что вспомнить: солдатские будни, когда вместе проходили срочную службу, походы, друзей-однополчан...

В зале Дома кино



ТЬ ИНТЕРЕСАМ НАРОДА, КОММУНИЗМА



М. ГЛУЗКИЙ.
Народный артист СССР

ЗАВИСИТ ОТ НАС

С трибуны партийного съезда было высказано немало справедливых нареканий в адрес кинематографистов. Горько всем нам было слышать нелюбимую критику.

Я думаю, настало время изгнать из экранного искусства безликость, порожденную, как мне кажется, тем, что в кино сейчас трудно найти виновника каждого конкретного просчета: любой шаг на съемочной площадке согласовывается, утверждается многими, организация производства загорожена уймой «прилагательных». И чувство ответственности размывается, пропадает. Это касается каждого из кинематографистов.

Я актер, этой профессии отдал сорок лет, без нее своей жизни, как говорится, не представляю. Сколько бы ни вели речей о «режиссерском» и «сценарном» кинематографе, все-таки, я полагаю, основная фигура в кино — актер. Ведь именно ему доверяют авторы выражение своих мыслей, чувств, боли. Сумеет ли он донести их до зрителя? Во многом это зависит от него самого. Убежден, актер не имеет морального права включаться в работу над сценарием, если тот не отвечает его гражданским убеждениям, не совпадает с его представлениями о жизни, о человеческих отношениях, о правде и порядочности. По опыту знаю, в таких случаях нельзя надеяться на чудо. В искусстве чудо творят люди. Оно рождается из сплава высокого профессионализма и жесткой требовательности к самому себе.

К сожалению, пока актер чаще всего находится в ожидании и полной неопределенности.

Хозяйство-то у нас плановое, но мы, актеры, живем в непланируемом состоянии, в котором очень трудно сохранить опыт, приобретенные навыки, мастерство. Мне кажется, тут мог бы реально помочь Театр-студия киноактера. Сейчас он превратился в один из многих московских театров, кстати сказать, не самый популярный. Но ведь задумывался он совсем иным, ориентированным на кинематограф. И роль его может измениться, если тут будут ставиться не абстрактные спектакли, а «прокатываться» будущие фильмы, существующие пока только в сценарии. Конечно, хорошего качества. Это было бы неплохой разминкой, подготовкой актера к роли. В процессе работы можно поэкспериментировать, найти решение характера, пластический рисунок. Ведь в кино репетиционного периода, как правило, почти не существует — готовится к эпизоду приходится сиюминутно, прямо перед камерой. А это неправильно, потому что рождает ту самую актерскую безответственность, которая представляется мне источником если не всех, то многих бед в кино.

Такая перестройка Театра-студии мне кажется продуктивной и для киноактеров, и для зрителей. Впрочем, это только один из путей решения проблемы. Но давайте искать вместе!



Сулико ЖЕНТИ.
Кинодраматург, заслуженный
деятель искусств Грузинской ССР

ЗА СЛОВОМ — ДЕЛО

Динамизм — один из характерных признаков нашей действительности. Тут работает закон обратной связи. Человек меняет жизнь, а жизнь, в свою очередь, меняет человека. Научно-техническая революция, в эпоху которой мы живем, сметает с пути все, что изжило себя. И то, что еще вчера казалось приемлемым, сегодня требует пересмотра.

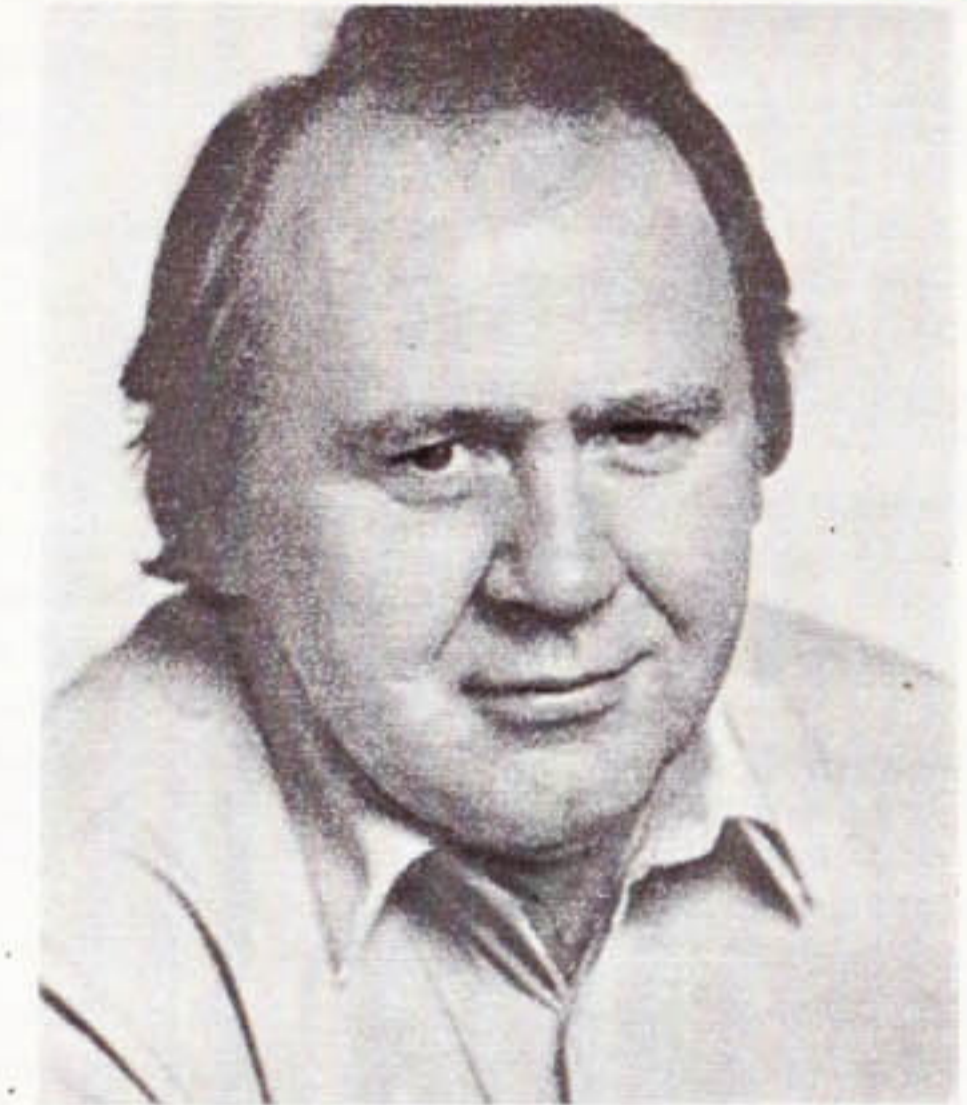
XXVII съезд Коммунистической партии открыл перед советским народом новые пути к прогрессу и процветанию. Его решения ставят перед нами серьезные задачи. И проводить в жизнь предначертания партии будут подлинные герои нашего времени. Рассказать о них с экрана — почетная и важная задача.

Экономика и мораль общества находятся в неразрывной связи, и поэтому мы, кинематографисты, тоже чувствуем себя ответственными за развитие экономики страны. И потому я считаю, что когда какое-либо предприятие критикуют за провалы в работе, то это критика и в адрес мастеров культуры. Полагаю, что мы несем немалую долю ответственности за моральный уровень людей, создающих материальные ценности.

Работая над сценарием «Твой сын, земля», мы выбрали местом действия фильма древнюю Месхети. Этот край богат историческими памятниками, но природные условия там достаточно суровы. Год от года здесь пустели деревни, гасли очаги, высыхали колодцы, зарастали бурьяном пашни. Борьба за возрождение этих мест, начатая на экране героем фильма секретарем райкома партии Георгием Торели, была затем продолжена в реальной жизни. Началось заселение Месхети людьми из других районов Грузии. Были проложены дороги, каналы, стали оживать покинутые деревни.

Искусство обладает способностью не только находить, но и предугадывать типическое в нашей жизни. Полагаю, что наша основная задача не отставать от поезда быстротекущего времени. Сегодня у нас в стране претворяются в действительность множество смелых экспериментов в экономике, в производстве, в социальной сфере. Известно, что для внедрения в жизнь любого новшества необходимо провести его научную апробацию. И тут мне тоже видятся немалые возможности киноискусства. Какие-то новые модели, перенесенные на экран, несомненно, помогут глубже разобраться в сути того или иного явления, психологических, морально-нравственных аспектах эксперимента.

Если мы имеем дело с реалистичным кинопроизведением, следующим логике характеров, созданных художниками, досконально изучившими тему, то, как правило, возникает нечто значительное, картина, в которой средствами художественного кино исследуются действительные жизненные сложности и противоречия, намечаются пути их преодоления.



Александр КОСИНОВ.
Режиссер-документалист,
заслуженный деятель искусств УССР

ГЕРОИ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

Более двадцати лет работаю я в кинопублицистике. И всякий раз, когда говорю о своей работе, прежде всего вспоминаю о людях, которых встречал у станков и мартонов, в шахтах и на колхозных полях, в научных центрах и партийных комитетах. Потому что истинное счастье нашей профессии — во встречах с людьми.

Шахтер Иван Стрельченко. Сталеваар Григорий Горбань. Хлебороб Александр Гиталов. Ткачиха Валентина Голубева. Сегодня они — прославленные на всю страну герои труда, государственные люди. Теперь их появления на экране часты и привычны. Мы, документалисты, были среди тех первых, кто ощутил масштаб личности каждого, почувствовал их нравственную и духовную силу, увидел громадную и неисчерпаемую любовь к труду, пленился их умением брать вершины и вести других за собой.

В нашей стране исторически сложился особый счет времени: от съезда к съезду. К моменту проведения каждого форума КПСС и наших профессиональных съездов мы подводим итоги, анализируем просчеты, отмечаем удачи. Документалисты Украины продолжили за прошедшее пятилетие славные традиции поиска истинных героев наших дней. И здесь хотелось бы сказать о замечательной трилогии режиссера Валентина Сперкача, удостоенной в нынешнем году Государственной премии УССР имени Т.Г. Шевченко, «Командармы индустрии», «Председательский корпус», «Стратеги науки». На экране раскрываются яркие, крупные индивидуальности, мощные характеры.

Теперь, когда партия на XXVII съезде взяла стратегический курс на ускорение социально-экономического развития страны, мы, кинопублицисты, должны активно участвовать в процессах преобразования, пропагандировать перестройку хозяйственного механизма, живое творчество масс.

Соответствующий импульс должен дать и предстоящий V съезд кинематографистов СССР. Думаю, решительный разговор нужно вести на нем о кардинальном улучшении наших лент. Seriously заботят судьбы молодых документалистов. Необходимо помочь им в поисках индивидуального художнического лица, обретении гражданской зрелости. Требуется, мне кажется, вывести на новый уровень взаимоотношения документального кино и массового зрителя. И тут, конечно, думаешь о возможностях телевидения, о желательности стройной системы контактов для пропаганды лучшей кинопублицистики.

ЧИЧЕРИН

«МОСФИЛЬМ»

Авторы сценария Александр Зархи,
Владлен Логинов
Режиссер-постановщик
Александр Зархи
Оператор-постановщик
Анатолий Мукасей
Художник-постановщик
Давид Виницкий
Композитор Ираклий Габели

ВСТРЕТИМСЯ В МЕТРО

«ЛЕНФИЛЬМ»

Авторы сценария Виктор Соколов,
Альбина Шульгина
Постановка Виктора Соколова
Оператор-постановщик
Владимир Дьяконов
Художник-постановщик
Лариса Шилова
Композитор Андрей Петров



ЛЕГЕНДА СЕРЕБРЯНОГО ОЗЕРА

«АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ»
ИМЕНИ ДЖ. ДЖАБАРЛЫ

Авторы сценария Эльдар Кулиев,
Иси Меликзаде
Режиссер-постановщик
Эльдар Кулиев
Оператор-постановщик
Рафик Камбаров
Художник-постановщик
Маис Агабеков
Композитор Муслим Магомаев

ПРОВЕРКА НА ДОРОГАХ

По мотивам военной прозы
Юрия Германа

«ЛЕНФИЛЬМ»

Сценарий Эдуарда Володарского
Режиссер-постановщик
Алексей Герман
Режиссер Вадим Гаузнер
Операторы Л. Колганов,
Б. Александровский, В. Миронов
Главный художник В. Юркевич
Композитор И. Шварц

ЧАС ПЕРЕМЕН, ИЛИ СИТУАЦИЯ ДЛЯ РАЗМЫШЛЕНИЯ

«ЦЕНТРАУЧФИЛЬМ»

Сценарий Э. Дубровского
Режиссер В. Двинский
Оператор В. Колюшев

ДЕМОНЫ В САДУ

«ЛУИС МЕХИНО», Испания

Авторы сценария
Мануэль Гутьеррес Арагон,
Луис Мехино
Режиссер
Мануэль Гутьеррес Арагон
Оператор Хосе Луис Алькайне
Художник Андреа д'Одориико
Композитор Хавьер Итурральде

Андрей ШЕМЯКИН

С Есть люди, чьи судьбы неотделимы от истории своей страны. Рассказать о них с экрана можно по-разному. Можно сделать фильм, оперирующий максимальным количеством сведений — биографических и исторических. Можно ограничиться наиболее яркими фактами — биографии и истории.

В богатой событиями жизни своего героя — наркома иностранных дел молодого Советского государства, выдающегося дипломата, отстаивавшего миролюбивые принципы ленинской внешней политики, авторы фильма «Чичерин» акцентируют два поистине ключевых момента — моменты величайшего драматизма и величайшего торжества. В 1918 году Георгий Васильевич Чичерин подписал Брестский мир, условия которого были продиктованы революционной России с позиции силы. В 1922 году — добился ошеломившей весь западный мир победы в Рапалло — заключения с Германией договора, разорвавшего кольцо экономической и политической блокады.

Для постановщика фильма Александра Зархи, вторую подряд картину делающего в историко-биографическом жанре, путь выбора событий, вокруг которых строится повествование, представляется характерным. В его фильме «26 дней из жизни Достоевского», рассказывающем историю создания романа «Игрок», таким событием стало знакомство великого писателя со своей будущей женой. Действительность дала материал для построения увлекательной, внешне даже несколько мелодраматической фабулы. В новой работе в центре

ОТ БРЕСТА ДО РАПАЛЛО

не личная жизнь героя, а его общественно-политическая деятельность. Чичерин претворяет в жизнь ленинские принципы, повторяя и в 1918-м, и в 1922 году: «Ленин прав», «Это его идея».

Авторы фильма (сценарий его написал А. Зархи вместе с доктором исторических наук В. Логиновым), обращаясь к первым страницам истории советской дипломатии, ограничиваются общими контурами политических событий. И хотя формально мы все время видим героя, как говорится, «при исполнении», в детали его деятельности нас не вводят.

Вот, например, история заключения Брестского мира. Вынося перипетии политической борьбы за скобки, фильм акцентирует нравственный драматизм ситуации, в которой оказался Чичерин, подписывая договор. Разные люди — и старик архивариус (Ю. Катин-Ярцев), и девушка на митинге, и полковник Скопин (А. Ромашин) — говорят о недопустимости мира с империализмом, с Германией, захватившей часть нашей страны и оставляющей за собой эти области. И цену этого мира Чичерин узнает сполна: его сотрудник Скопин (а у него немцы убили всю семью!), посланный им для подготовки переговоров, выполняет поручение, но смирится с таким унижением не в состоянии, и полковник пускает себе пулю в сердце. Сразу же гремит туш: мир подписан. Историческая необходимость и правда конкретного человека столкнулись.

Драматичен ли эпизод? Безусловно. Приоткрывает ли он душевные борения героя фильма? Несомненно. Показывает ли реальные обстоятельства борьбы,

разгоревшейся вокруг заключения Брестского мира? Думается, что только отчасти. И в дальнейшем авторы будут избегать изображения сложностей политической обстановки. Экранное время будет щедро (порой и с нерасчетливой щедростью) отдано рассказу о том, как Чичерин-человек реагирует на обстоятельства, в которых действует Чичерин-дипломат. Но поскольку судьба героя теснейше связана с судьбой молодого Советского государства, такой способ повествования во многом приводит к иллюстративности (особенно это ощущается в первой серии). Больше всего это отразилось на персонажах, несущих чисто функциональную, «служебную» нагрузку. Скажем, начальник канцелярии Казаков (Э. Романов): он противник Брестского мира, и, стало быть, антагонист Чичерина. Но фигура эта исключена из исторического контекста, и Казаков предстает на экране просто мелким пакостником, многозначительно намекающим на то, что линия Чичерина далеко не у всех встречает одобрение и не все его, дескать, «поймут». Естественно, он тут же подвергается разоблачению.

Иллюстративность, идущая от попытки представить героя не столько в деле, сколько «по касательной» к делу, — это, если угодно, цена за выбранный авторами способ повествования, за «сверхзадачу» картины. Посмотрим же, какова мысль, не дающая все же фильму распасться на серию эпизодов из жизни главного действующего лица.

Мысль архисовременная: Чичерин предстает как проводник идеи «мира без оружия». В Рапалло, в ходе Генуэз-

М. МИЛИЦИНА

С В предвоенные годы, куда нас возвращает начало фильма «Встретимся в метро», метрополитен воспринимался не только как новый вид транспорта, но и как яркий символ новой жизни, как ожившая сказка. Слово «метростроевцы» произносилось с особой гордостью. О них говорили как о людях, которым свойственна не только физическая, но и духовная крепость, их труд был овеян романтикой.

Когда коллектив шахты московских метростроевцев, с которыми знакомит нас картина, узнает о решении правительства проложить метро и в Ленинграде, молодые энтузиасты все как один решают поехать добровольцами в город на Неве. Тем более что возглавить новое строительство поручено начальнику шахты Зарубину (П. Вельяминов), человеку, за которым проходчики готовы в огонь и воду.

Авторы ленты взяли на себя задачу осветить малоизвестные страницы истории метростроя, показать подвиг первопроходцев подземных дорог Ленинграда. Помимо Зарубина, к образу которого стягиваются силовые линии фильма, запоминаются его помощники Костя Артюхов (Н. Иванов) и Игнатов (В. Шульгин). В шахтах, не уступая мужчинам, работали и женщины. Вот крепкая, восторженно влюбленная в свою работу, громогласная ударница Ангелина (Л. Полякова). Вот занозистая, энергичная Зойка (Е. Попова). Вот кокетливая красавица Леля (Л. Гузеева), разодетая в меха да шелк и будто сошедшая с обложки журнала мод. Трудно пове-

ЭТО БЫЛО В ЛЕНИНГРАДЕ



Наташа (Л. Озолина), Зарубин (П. Вельяминов) и Ирочка (М. Загаинова)

рить, что она поддастся уговорам рабочего парня, придет работать в шахту. А ведь приходит!

Информативный ряд картины достаточно насыщен, сюжет драматичен. Мы узнаем, что начавшаяся война вынуждает прекратить строительство метро, затопить шахты. Из метростроевцев формируют строительные батальоны, на до-

лю которых выпадет немало славных дел. В условиях ленинградской блокады, страдая от голода и холода, они возводили на Ладоге пирсы и причалы, необходимые для доставки в осажденный город продовольствия и боеприпасов, прокладывали железнодорожное полотно большого стратегического значения, строили свайно-ледовый мост



В роли Г. В. Чичерина — Л. Филатов

ской конференции, победив Ллойд Джорджа (В. Самойлов) и покорив всех своим обаянием, он, дабы подать пример реального разоружения, выбрасывает в воду пистолет — тот самый, из которого, мы помним, застрелился полковник Скопин.

Патетично? Бесспорно. И нельзя не присоединиться к авторам в их благо-

родном и особенно актуальном сегодня призыве к миру, в призыве, исходящем к тому же от одного из проницательнейших людей своего времени.

Эпизод с пистолетом читается как развернутая метафора, несущая важную мысль. Менее удачны попытки авторов ввести героя в конкретную историческую среду, сомкнуть с народно-

массой, будь то красногвардейцы или крестьяне.

В фильме затронута тема, связанная с зарождением той политической силы, которой в будущем предстояло сыграть мрачайшую роль в судьбах мира. Это фашизм. Чичерина «знакомит» с ним писатель и поэт Д'Аннунцио (Р. Быков). Спорным представляется здесь прежде всего гротескное решение эпизода: карикатурный бюст Муссолини, несколько дебоширящих в отдалении чернорубашечников и на их фоне — смешной, нелепый, паясничавший человек, вещающий о Гитлере. Напомним: идет 1922 год, подлинное лицо фашизма очевидно лишь немногим, и Чичерин предупреждает о коричневой опасности. Пророчество кажется трезвой поправкой к маленькому спектаклю, разыгранному на экране.

Авторы справедливо убеждены в том, что альтернативы миру нет, какие бы темные силы ни выходили на авансцену Истории. Нельзя не заразиться оптимизмом мастеров. Но тут же понимаешь: биография Чичерина — скорее повод высказать волнующие мысли, нежели художественная цель. В фильме оказались опущены многие звенья той цепи, которая ведет от народного комиссара Чичерина, конкретной и неисчерпаемой в своем богатстве личности, к сегодняшнему зрителю. Отсюда известная прямолинейность картины.

Леонид Филатов, создавший образ Чичерина, убедителен и обаятелен в те не столь уж многочисленные минуты, когда его герой действует, борется.

Лучший эпизод картины — сцена подписания договора в Рапалло. Кстати, этот эпизод известен нам по фильму «Москва — Генуя» и по роману Саввы

Дангулова «Заутреня в Рапалло». Однако удалось! История очеловечивается у нас на глазах, наполняется жизнью. Так преодолевается иллюстративность, так методом своеобразных «проб и ошибок» авторы находят убедительное соотношение истории и личности.

Наше кино в разные периоды придерживалось различных концепций биографического фильма — коррективы в них вносило время, развитие исторического мышления общества. Можно предположить, что поиски новых концепций и сейчас активизируются. Но в любом случае авторам нельзя уйти от ответа на вопрос — **зачем** пришел в мир **этот** человек, что он дал человечеству, стране, народу, наконец, каждому из нас?

Фильм «Чичерин» — достойная работа мастера, и значение каргины в том, что этот вопрос поставлен в ней четко и ясно. Но отголоски во многом устаревших кинематографических концепций ощутимо мешают здесь соотношению «исторического» и «личного» в конкретной судьбе. Разумеется, нельзя требовать от фильма, чтобы он погружал зрителя во все детали внешней политики Советской России между 1918 и 1922 годами. Однако извлечь ее суть, минуя некоторые особенности процесса, нам, зрителям, оказывается затруднительно. Образовавшиеся пустоты в фильме заполнены, в сущности, необязательными, очень часто стереотипными эпизодами.

Думается, что для нашего кино, так сказать, в профессиональном смысле фильм «Чичерин» — явление переходное. Он свидетельствует о неистощающемся интересе к выдающимся людям прошлого, но свидетельствует и о том, что сам жанр историко-биографического фильма нуждается в более решительных поисках новых художественных решений.

через Неву — десять километров всего за восемь дней!

Верно сказано в фильме, что метростроевцам за это памятник поставить надо.

Многих товарищей недосчитаются те, кто прошел тяжкие годы и в 1955 году наконец пустил в Ленинграде первый метропоезд. Многим героям фильма война нанесет незаживающие раны, в том числе и душевные.

На протяжении ряда лет мы проследим в фильме судьбы нескольких участников строительства. Эти истории, судя по всему, и были для авторов ленты «ключом», с помощью которого они пытались создать коллективный портрет тех, кто, переступая через собственные боли и горести, мужественно шел к цели. Что может быть благороднее создания на экране образа подлинных подвижников, людей, даже в сложных, критических обстоятельствах верящих в победу своего дела?

К сожалению, приходится констатировать, что события, о которых идет речь, не обретают в картине истинного размаха, порой они становятся лишь фоном для лирических сюжетных линий. В большинстве случаев о победах метростроевцев, о полученных ими заданиях сообщается закадровым дикторским текстом. Значение трудовых свершений строителей метро объясняется нам в основном в сценах митингов, собраний, в сводках и газетной информации. К тому же, сосредоточив внимание исключительно на деятельности одного отряда метростроевцев, создатели картины в военных эпизодах вольно или невольно обособили их от других защитников города, ленинградцев, также возводив-

ших под огнем врага оборонительные рубежи.

Вместе с тем много места уделено в фильме личным взаимоотношениям и переживаниям героев: Ангелина любит Артюхова, а Артюхов любит Лелю. Леля же любит кого-то еще, возможно, что и Зарубина. Зарубина любит еще и Зоя. А сам Зарубин любит Наташу (Л. Озолина). Клубок, как видите, не из простых: до поры до времени следить за душевными метаниями персонажей интересно, но потом начинает вызывать удивление, что радости и беды действующих лиц авторы замыкают исключительно в сфере неразделенной или несчастливо сложившейся любви.

Порой перипетии этих любовных отношений далеко уводят нас от основного сюжета. Мы следим за безуспешными попытками Артюхова понравиться Леле, за расцветающей любовью еще одной пары — Лики и Саши, за поисками Зарубиным своей возлюбленной, за эпизодами в психиатрической больнице, куда попала Леля. Тема трудового героизма здесь, где действуют законы мелодрамы, становится как бы необязательной, второстепенной. Рыхлость сценария приводит к тому, что отдельные сюжетные линии неоправданно разрастаются, связь между ними ослабевает. Рассказ о героических буднях метростроевцев заслоняется новеллами о несчастной любви, многие из которых решены в «душещипательной» интонации.

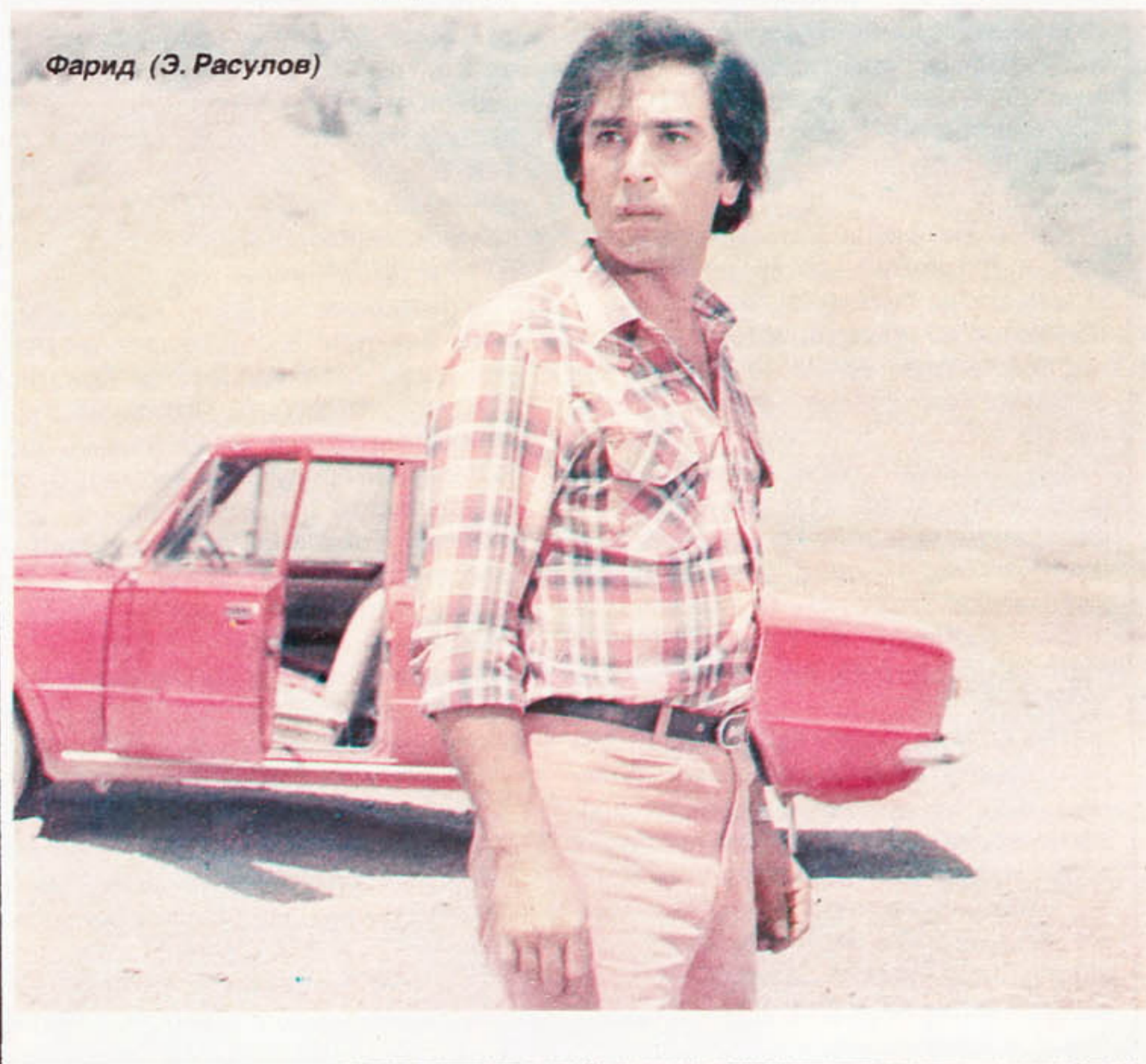
...И если через некоторое время нас спросят, какую ленту о метростроевцах мы помним, то, думается, прежде всего мы назовем не картину «Встретимся в метро», а старый, но не потускневший фильм «Добровольцы».

Е. КОВАЛЕНКО

Фильм, поставленный Эльдаром Кулиевым по сценарию, написанному им вместе с Иси Меликзаде, назван «Легенда Серебряного озера». К разгадке этого названия мы приблизимся позже, начало же картины как будто никак с ним не связано. Еще до вступи-

НАЙТИ СЕБЯ

тельных титров мы увидим, как начинает свое ежедневное кружение по большому городу главный герой фильма — искусствовед Фарид (Э. Расулов). Дела, дела! Захлестывая друг друга, они переполняют «сосуд» суток. Разговоры о работе (Фарид готовит в музее ковров



Фарид (Э. Расулов)

новую экспозицию), о диссертации, о женитьбе, объяснение с женщиной, которую он вроде бы любит... Фарид куда-то спешит, куда-то опаздывает, чего-то не успевает. Скоро становится ясно: насыщенность существования нашего героя — чистая видимость, фикция, пустота. Чрезвычайная занятость оказывается бессмысленным мельтешением по привычным маршрутам. А отношения с друзьями и близкими поверхностны. Они не затрагивают его души.

Авторы фильма не задаются целью широко показать нам картину внешне переполненного, по сути же неполноценного существования человека, которому уже за тридцать. Эти начальные эпизоды словно прочерчены пунктиром, решены в темпе и интонациях, подсаживаемых манерой поведения героя. Так будет двигаться повествование вплоть до момента, когда во время ночной прогулки с компанией не вполне трезвых приятелей Фарид примет участие в весьма сомнительном развлечении: карусель автомашин возьмет в кольцо одинокого прохожего, тот вдруг

упадет на асфальт, прикрыв голову руками...

Наутро Фарид решит отправиться в командировку, от которой долго отлынивал. Главным побудительным мотивом поездки стал страх, стремление спрятаться от возможных последствий дурацкого выходки.

И вот вступает новая нота: движение событий замедляется, соответствуя тому состоянию раздумья, в которое постепенно погружается Фарид. Он знакомится с мастерицей по изготовлению ковров Саидой (Ш. Юсупова), спокойно-сосредоточенной, трудолюбивой, доброжелательной женщиной, с ее детьми — дочерью Лейли (Е. Серопова), девушкой, наделенной поэтичной возвышенностью чувств, сыном Рзой (Э. Рзаев), совсем еще юным существом, ощущающим свою ответственность за оставшуюся без отца семью. Дни их наполнены привычными заботами и нехитрыми будничными делами. Но примечательная особенность: этих дел, как ни просты они, никогда не переключают на плечи других и не

переносят на другое время. Уже потому люди, среди которых оказался Фарид, выглядят по-человечески более значительными по сравнению с ним — ведь его жизнь всегда складывалась из чего-то вполне заменимого и не слишком обязательного, а все мало-мальски важное в ней не доводилось до конца.

Чтобы разобраться, как и чем повлияло на Фариду его приобщение к этому новому для него существованию, авторы показывают пребывание героя в селе размеренно, неторопливо, допускающая долгие паузы.

С любовью сняты в фильме горные пейзажи, с любовью изображены те, кто живет в этих местах. И мы верим в завороченность, овладевшую героем картины и заставившую его повернуться душой к новой жизни, понять иной тип человеческих взаимоотношений.

Фарид влюбляется в Лейли, и это чувство побуждает его пересмотреть свое мировосприятие. Здесь-то и возникает та символическая сцена, которая дала заглавие фильму. Лейли приводит Фариду к озеру, которое зовется Сереб-

ряным. Она рассказывает о том, что существует легенда, будто оно обладает свойством распознавать добро и зло: лишь тот, кто наделен чистым сердцем, может безбоязненно войти в его воды, если же ступит в озеро дурной человек, оно разбухнет, выйдет из берегов. И Фарид уклоняется от испытания.

Любовной линии в фильме уделено значительное место. Она решена тонко, лирично, но несколько традиционно. При этом осложняющие ее перипетии несколько теснят, уводят на второй план проблему, связанную с самопознанием героя, с пересмотром его отношения к себе и окружающим, с осознанием им ответственности за свои поступки.

В некоторых фильмах последних лет (вспомним хотя бы наиболее близкие примеры — картины «Серафим Полубес и другие жители Земли», «Летаргия») основной темой тоже является внезапное, побуждаемое толчком извне прозрение человека. Эти фильмы, весьма, впрочем, непохожие, сближает тенденция находить чистоту отношений и прос-

А. РУДЕНКО-ДЕСНЯК

МЕРА ПОНИМАНИЯ

Уже высказывалось соображение — в литературной критике, но суть дела от этого не меняется. — что о минувшей войне в конце концов свое точное и правдивое слово скажут также и художники, выросшие уже в послевоенные годы...

Похоже, эту точку зрения весьма сильно подкрепил фильм режиссера Алексея Германа «Проверка на дорогах», поставленный полтора десятка лет назад человеком, тогда только еще завоевывающим свое место в кинематографе.

Каждое из действующих лиц фильма несет и отстаивает свою правду, и к ней вовсе не может быть безразлично общее звучание картины, ее главный, корневой смысл. Да, именно так: враг один, и ненависть к нему у героев фильма, партизан, объединяюще беспредельна, и она только укрепляется день ото дня, ведь время действия — сорок второй год, зима, оккупанты еще не растеряли сытой наглости, способности убивать, словно играючи. И при этом в партизанском лагере, «по эту сторону» событий заметны и разнонаправленность людских устремлений, и несводимость высказанных и подразумеваемых мыслей о месте человека в общем противостоянии вражескому нашествию, о повседневном его поведении, вообще о том, что происходит вокруг.

Майор Петушков (А. Солоницын) может и оттолкнуть своей не знающей усталости подозрительностью, он часто сбивается на крик, на истерику: «Я их, подлюг, в плен брать не могу. Я как вспомню, аж сердце немеет... Я им глотки зубами... Я их мертвый убивать буду!» Это ведь говорит еще и отец, чей сын, летчик, погиб, врезавшись на горящем самолете в колонну немецких танков. Поймем, откуда у человека такая мера вещей...

Витя Соломин (О. Борисов) — лихой партизан, полutoнов не признающий (а до них ли в отряде — голодающем, захваченном со всех сторон карателями), для него швырнуть в лицо вчерашнему полицая Лазареву котелок с каким-то варевом — нормальное дело. Только случайно ли, умирая от немецкой пули, он с той же непосредственностью скажет тому же человеку: «Ты это... извини. Нехорошо я». Одно участие Лазарева в партизанской акции на дороге объяснит здесь

далеко не все. Обостренное понимание чужой беды, приходящее к Соломину у грани смерти?

Александр Лазарев (В. Заманский) — бывший свердловский таксист, который не знал, по его же словам, горя и забот, бывший младший сержант Красной Армии, бывший пленный, что стал полицаем, теперь бывший полицай, добровольно пришедший к партизанам искупить свою вину и искупающий ее в конце концов ценой своей жизни... Всегда ли правы люди, обращающиеся с ним так бестрепетно и по-своему жестоко? Или мы видим то, чего не дано видеть им, ежеминутно противостоящим беспощадному врагу и меряющим слова и поступки Лазарева единственной мерой разлитых по земле страданий?

Иван Егорыч Локотков (Р. Быков) — в прошлом участковый милиционер, ныне авторитетный командир партизанского отряда, хотя внешне личность мало героическая и просто малопримечательная. Берет он неторопливостью в суждениях, совестью и тем как раз, что не любит впадать в крайности. Вот ему-то, казалось бы, с его действительным нравственным авторитетом и встать над разными точками зрения на вещи и выразить некую окончательную правду, ради которой поставлен фильм. Тем более, что благодаря своей внутренней значительности он явно выходит на первый план. Только как же быть с воплем души — иначе не скажешь — бабы-крестьянки, в доме которой (она одна с детьми в опустевшей деревне) ненадолго останавливается Локотков: «Господи, поговорить, что ли, не с кем. Шли бы вы отсюда, жалостливые. Завтра каратели придут, тоже жалеть будут. Да пропадите вы все пропадом... Иди отсюда!» Также ведь за этими словами свое, выстраданное, да еще как выстраданное, потому и слушает их с горьким пониманием мудрый Локотков.

Сказанное вовсе не означает, что фильм разворачивает бесконечную череду относительных правд и жизненных истин, не имеющих никакого общего нравственного знаменателя. «Проверка на дорогах» — картина как раз ясного звучания. Что списать на войну, а что зависит от человека? — вокруг этого вопроса сталкиваются, подчас высекая искры, суждения героев картины, а за суждениями в той обстановке следуют



Лазарев (В. Заманский, в центре)

скорые поступки. Нам же из нашего сегодня неизбежно идти к размышлениям о том, что стоит человек, человеческая жизнь, брошенная в топку войны.

Зрительское сердце доверчиво. Можно апеллировать к нему прямо и непосредственно, не стесняясь в проявлении авторских чувств, — и в таком обращении к военному материалу тоже будет своя правда. Фильм «Проверка на дорогах» избегает сильнодействующих средств: и верно, сможет ли фильм сказать больше, если сюжет, оглушит зрителя своим драматизмом?

Стремление к правде — слишком общая формула, она конкретизируется только в степени убедительности того, что звучит с экрана, и показывается на нем. А это качество фильма, кстати, мало зависит от возраста его авторов...

Партизаны расстреливают немецкий обоз, разбегаются, обезумев, отобранные у крестьян коровы, за одной из них бежит бывший хозяин, забыв обо всем, проваливаясь в снег, и падает убитый: нелепая смерть с обычной точки зрения, будничное происшествие для войны. Эта будничность понята, но не принята авторами фильма. В пределах суховатой (хроникальной?) стилистики они открывают глубину страдания, выпавшего на долю Лазарева. — это тем более важно, что мы понимаем, почему командир отряда убежденно произносит слова «предатель» и «предательство». Впро-

чем, в отличие от вспыльчивого майора Петушкова Иван Егорыч готов пойти навстречу желанию бывшего пленного и полицая очиститься от прошлого, начать жизнь сначала. Так на деле доказывается, что человечность способна явить себя даже в самое жестокое время. Гибель Лазарева, сознательно пошедшего на жертву, чтобы к партизанам ушел подготовленный оккупантами поезд с продовольствием. — еще одна человеческая гибель, не вызвавшая потрясения тогда, но не сейчас, когда смотрится «Проверка на дорогах».

Работа В. Заманского в фильме — из лучших его работ, жестокая, самосжигающая отрешенность движет Лазаревым в последние минуты его жизни... Весь главный актерский квартет звучит слаженно и сильно: импульсивность Соломина — О. Борисова, взвинченность Петушкова — А. Солоницына, наивная по первому впечатлению рассудительность Локоткова — Р. Быкова — все в этих характерах важно для понимания хода событий. Важны эти характеры и сами по себе — идет жизнь, изломанная, сдвинутая с привычных опор, а все-таки жизнь, где люди должны избавляться от своих проблем и выяснять свои отношения, приходиться к каким-то выводам, что-то решать. И каждый раз цена решения, — какой она может быть на войне.

...Патефон напевает так легко узнаваемую довоенную мелодию, он стоит на

ветление души вдали от больших городов.

В «Легенде...» все положительное исходит исключительно от образов негороджан. Не оспаривая права авторов на такую трактовку конкретных персонажей, заметим все же, что город у них в итоге являет собой олицетворение чего-то крайне поверхностного, где существование приобретает порой анекдотические формы, вызывает прямую тревогу, хотя в ленте и справедливо осуждается легкомысленное умонастроение части молодежи, потребительское отношение к жизни, утрата искренности, душевной теплоты в связях между людьми. Но осуществлено все это таким образом, что размежевание понятий «город» и «природа» оказывается таким резким, что впору говорить о его прямолинейности...

Думается, тем не менее, что тот строгий человеческий счет, который предъявляют своим героям авторы фильма, те вопросы поиска нравственной позиции, которые они поднимают в своем произведении, звучат на экране достаточно отчетливо. А это очень важно.

палубе баржи, рядом с ним — вполне заурядный немец, кадр как кадр, только камера резко отъезжает, и перед зрителем — плотная, огромная, тяжело молчащая толпа пленных красноармейцев, и везут их на барже под железнодорожным мостом в момент, когда по мосту должен пройти поезд. А мост заминирован партизанами, и на крик Петушкова: «Почему не взорвали?» — Локотков отвечает: «Там же люди, Игорь Леонидыч, там тысячи людей...» Позиции обоих — вот они, в самом обнаженном виде; слова же произносятся самые обычные и простые. Нет в сценарии, написанном Э. Володарским по мотивам военной прозы Ю. Германа, необычных сентенций, претендующих на философичность. Смысл фильма, как и следовало ожидать, складывается из сочетания обычных слов и обычных для того времени человеческих поступков. Простодушный Иван Егорыч не теряет головы, не позволяет ненависти сжечь собственный ум и сердце (как дорого каждое из этих «не») и принимает на себя многотрудную ответственность за других людей — тогда, когда растерялся не один Лазарев и озлобился не один майор Петушков.

Кадры с молчаливым многолюдьем на палубе, возникающим так неожиданно, заполняющим все пространство экрана, — это и настоящее кино, и конкретное напоминание о том, что малая видимая часть предмета не всегда дает о нем подлинное представление. Что ж, познание безостановочно, и познание великой войны — в том числе.

Многое ли добавляет к сказанному финал фильма? Иван Егорыч, оставшийся скромным тружеником войны, встречается с молодым полковником, одним из тех, кого он когда-то выводил из окружения. Грохочет техника, быстрая встреча (скоро победа!), и неизбежна мысль о героях знаменитых и героях безвестных, заслуживающих нашей признательности. Мысль верная, но, по-моему, из другого фильма. Этот же заканчивается там, где устремляется за поездом и падает на грязные шпалы человек в чужой шинели, который, чтобы окончательно утвердиться в звании человека, принял смерть за свою землю. Трудно говорить здесь о мере прощения: не так просто поставить себя на место людей рядом с Лазаревым. Но попробуем вслед за Иваном Егорычем найти меру понимания происшедшего.

Юрий ШАКУТИН

Сказалось бы, нет оснований для тревог у председателя передового крымского колхоза имени XIX партсъезда Василия Федоровича Сероштана. Хозяйство крепкое, планы выполняются, новое в производстве, организации труда успешно внедряется в жизнь. Да и само село красиво, нарядно. Колхозники водят детей в бесплатный детский сад, пользуются дешевой столовой, комбинатом бытовых услуг, имеют возможность заниматься спортом.

Чем же тогда недоволен кандидат сельскохозяйственных наук Сероштан, что заботит его? Об этом рассказывает фильм «Час перемен, или Ситуация для размышления» (сценарий Э. Дубровского, режиссер В. Двинский, оператор В. Колюшев. «Центрнаучфильм»).

Герой фильма понимает, что достигнутые успехи не предел, жизнь идет вперед, требования возрастают, нужно производить больше мяса, молока, хлеба, чтобы была выполнена Продовольственная программа страны. А как это сделать? Кажется использованы все резервы. Однако при зрелом размышлении он, специалисты хозяйства и колхозники приходят к выводу, что не учтен еще один существенный резерв — психология людей, уровень человеческих отношений. И хотя работает хозяйство успешно, нет-нет да и случаются сбои, досадные промахи, которые оборачиваются в конечном счете не только потерями зерна, молока, мяса, но и приводят к потерям нравственным. Ибо люди, привыкшие работать по старинке, порой не чувствуют себя хозяевами колхоза, не несут ответственности за судьбу общего дела, замыкаясь в кругу собственных интересов.

Вот какие непростые и, надо заметить, актуальные проблемы тревожат председателя. Фильм сделан в искренней интонации, потому проникаешься

Николай САВИЦКИЙ

Сперва посмотрел эту картину более трех лет назад, когда новая работа Мануэля Гутьерреса Арагона «Демоны в саду» представляла кино Испании на XXX Международном кинофестивале в Сан-Себастьяне. Представляла достойно, что единодушно отмечалось местной и зарубежной прессой, много и доброжелательно писавшей о фильме, который с уверенностью можно отнести к наиболее значительным произведениям испанской национальной кинематографии из созданных за последнее десятилетие. А год спустя лента «Демоны в саду» демонстрировалась на XIII Московском фестивале, где тоже прошла с успехом, получив одну из почетных наград нашего кинематографа — премию ФИПРЕССИ. Как у всех, кто занимается кино по роду своей профессии, у меня с тех пор было немало других, сильных и ярких экранных впечатлений. А все же «Демоны в саду» не забылись, не выветрились из памяти. Напротив, теперь, по прошествии времени, быть может, даже с большей отчетливостью осознаешь глубину и масштаб, а главное, художественную цельность картины, которая при первом знакомстве показалась мне не до конца последовательной, местами чрезмерно изысканной и слишком раскованной в обращении с жанровыми канонами.

Впрочем, последнее обстоятельство хочется отметить — не в порядке упре-

ПРИШЕЛ ЧАС ПЕРЕМЕН...



Кадр из фильма «Час перемен, или Ситуация для размышления»

заботами В. Ф. Сероштана и соглашаясь, что его подход к делу не прихоть, а явление сегодня закономерное.

Да, настала пора по-хозяйски рачительно и разумно использовать наш огромный экономический потенциал, преимущества социалистического строя, включить в актуальную работу мысль и творческие возможности людей на селе, дать простор их инициативе, крестьянской сметке.

Вот этот главный резерв — человеческий фактор и пытается привести в действие председатель колхоза.

Человек науки, он понимает: одни только приказы, общие слова и призывы дело с места не сдвинут. Обращаясь к человеку, его совести, разуму, чувству, нужны и формы обращения иные, отнюдь не канцелярско-формальные.

И председатель колхоза приглашает

в хозяйство ученых-социологов, вместе с ними проводит так называемые «деловые игры», в ходе которых он, председатель, становится рядовым механизатором, а механизатор — «головой колхоза». Меняются ролями начальники цехов, бригадиры, звеньевые. У нас на глазах прорабатываются довольно сложные ситуации, которые вскрывают психологическую подоплеку действий иных специалистов, помогают увидеть недостатки крупным планом. Так люди стремятся совершенствовать формы труда, ищут, как работать лучше.

Хорошо, что об этих поисках интересно рассказали кинематографисты. Будем надеяться, что те, кто увидит ленту, уже другими глазами взглянут и на себя, свою работу, отношение к жизни. А иначе нельзя, пришел час перемен. Кто этого не поймет — рискует отстать.

СВИДАНИЕ С ПРОШЛЫМ

ка — и сегодня. Фильм Арагона действительно «сопротивляется» с редким упорством любым попыткам подобрать ему однозначное жанровое определение. Семейный роман? Психологическая драма? Притча, коллизии и перипетии которой символизируют столкновение сил, скрытым противоборством которых была отмечена общественная жизнь Испании в 40—50-е годы?

Каждая из этих характеристик в известной степени правомерна. Но даже взятые вместе, они не исчерпывают ни жанрового своеобразия, ни принципиальных содержательных особенностей картины.

И вправду, в «Демомах в саду» дается зыбкая и размытая, словно теневая, проекция событий и настроений, которыми живет огромный тревожный мир, кажется, наглухо отгороженный от тесноватого и для постороннего взгляда благополучного мирка мелких буржуа, владеющих бакалейным магазинчиком с пышным названием «Эль Хардин» («Сад») в кастильском местечке Торре дель Валлье. Их быт, каждодневные заботы, их мучительно запутанные взаимоотношения занимают на экране основное место, изображаются детально и раскрыты во всех подробностях. Однако создателей фильма прежде всего по-настоящему волнует именно эта, вторая реальность, почти полностью вынесенная за видимые рамки кадра, — жизнь страны в условиях фашистской дик-

татуры, ее тлетворное воздействие.

Вместе с тем было бы очевидной натяжкой воспринимать ленту как не допускающую разночтений открытую метафору испанской действительности в период правления Франко. Арагон на это вовсе не претендует, нам предлагают другое: как бы случайный сколок времени; нам дают почувствовать его атмосферу, удушливую, гнетущую, и, присмотревшись, представить существо социально-политической системы, заведомо выхолащивающей человеческую душу. В этом смысле приемы и методы, к которым прибегает режиссер, обнаруживают определенную близость с художественным арсеналом Карлоса Сауры, побуждая припомнить такие его ленты, как, например, «Охота», «Выкорми ворона...», «Кузена Анхелика». Однако до прямых аналогий дело не доходит: образные обобщения «Демонов в саду» выстраиваются на прочном фундаменте бытовой конкретности, как правило, абсолютно жизнеподобной, чуждой условности и демонстративных острачений. Не случайно Мануэль Гутьеррес Арагон заметил однажды: «Если бы в «Демомах в саду» был хотя бы один символический кадр, я бы его вырезал». В столь решительном высказывании есть, разумеется, и доля полемического преувеличения, но и доля истины — тоже.

Действие ленты, охватывающее почти десятилетие, начинается в 1942 году, то есть через несколько лет после оконча-

ДВИЖЕНИЕ

М. ЗАК.

Доктор искусствоведения

Есть кинорепертуар, и есть киноискусство, что не одно и то же. Как всегда, в своем завершающем год номере журнал «Советский экран» напечатал список выпущенных картин, предложив читателю высказать свое мнение об увиденном. И, как всегда, эти сто сорок с лишком названий отечественных фильмов вызвали разноречивые чувства... Впечатляет сама цифра, которую смело можно удвоить, если подключить к ней телефильмы. Обычно так не поступают: экраны разные. Но зритель один. Будем исходить прежде всего из его интересов и возможностей. Последнее немаловажно, потому что вряд ли он способен каждый день в году бывать на кинопремьерах, хотя часть из них происходит в удобных, домашних условиях. Перенасыщенность любого вида информацией заставляет нас, критиков, обращаться за помощью к социологам и психологам. Это особый разговор. Подумаем о магии больших цифр применительно к искусству. Нет ли здесь реального противоречия?

Не сравнивая выход кинопроизведений с числом премьер в других искусствах, заметим все же, что, допустим, театр может ограничиться несколькими новыми пьесами в сезон, а остальной репертуар сложить из классики. Другое дело в кино: самое массовое по своей природе искусство ориентировано не только на широкие круги зрителей, но и на значительную авторскую «массу». По идее она, эта «масса», должна слагаться из творчески неповторимых индивидуальностей.

Что же получается на практике? Кинорепертуар оказывается гораздо шире, нежели собственно киноискусство. Значительная часть репертуара заполнена ремесленными, ходульными картинами, далекими от жизни и от искусства. Тут происходят удивительные встречи. «Калина красная» демонстрировалась в одну неделю с «Тещей». Первая картина стала нашим общим духовным достоянием, вторая благополучно отошла в небытие, в память почему-то задержалась фольга от бутылок с шампанским, украсивших собой финальные кадры. Но демонстрировались картины рядом, и «Теща» отвоевала у «Калины» долю зрительской жизни. Ситуация типовая, можно проставить здесь любые названия, не столь отдаленные по календарным срокам.

Когда-то В. Пудовкин писал: «Киноаппарат в соединении с монтажом открывал человеку возможность окинуть взглядом историю. Он позволял видеть процесс в его развитии во времени. Кинокартины могут обладать в руках художника исключительной силой историзма». Речь здесь идет о картинах, в основе которых лежит исторический материал, но не только о них: «процесс в его развитии» может быть раскрыт и в фильмах о современности, если видеть ее, современность, как звено в поступательном движении общества. В том числе в движении культуры и искусства, то есть духовного опыта, который способен, накапливаясь, непосредственно влиять на сегодняшние творческие замыслы, наделяя их важным свойством — историзмом.

Между тем историко-революционная тема вот уже ряд лет находится далеко не в лучшем состоянии, как и собственно историческая. Вряд ли нужно подбирать мягкие обертоны, чтобы оценить создавшееся положение. Разве не верно, что, скажем, тема гражданской войны, по существу, была отдана на откуп «лошадиному кинематографу», как называл его Г. Козинцев? Чапаев был всадником нашего кино, но таким, который показал не только место командира в бою («Где должен быть командир?»), но и место человека в истории. Надо помнить о прошлом, чтобы решать сегодняшние задачи, в том числе помнить о прошлом своего искусства. Историзм — понятие достаточно емкое, включающее практику и теорию кино. На рубеже 30-х годов, когда в связи со сменой киноструктур резко упал зрительский интерес, С. Эйзенштейн заметил: когда мы делали захватывающие картины, не было надобности говорить о занимательном кинематографе. Диалектика этих определений и того, что они выражают, по-своему многозначительна и злободневна.

Почему, например, при обилии экранизаций не тронуты такие романы, как «На Иртыше» и «Соленая Падь» С. Залыгина? Партизанская война и время коллективизации в Сибири заключают в себе истинно масштабные, по-настоящему исторические конфликты. Выходит, они оказались не по зубам такому кинематографу, который приучил зрителя, по выражению С. А. Герасимова, «жить без истории на экране»? Вспомним, что именно этот материал породил знаменитый «революционный кинематограф» — сам термин оказался примечательным, он накрепко увязывал и тематический пласт, и его новаторскую эстетическую разработку.

Нельзя сказать, что исторические произведения вообще не появляются в кинотеатрах. Список картин за 1985 год, помещенный в «Советском экране», открывала «Агония». Открывала согласно алфавиту. Парадокс здесь вовсе не в том, что картина была сделана на десяток лет раньше, а в том, что, выйдя наконец-то в свет, она не встретила в печати заслуженного отклика. Зритель остался один на один с полотном, сложнейшим в своей социальной сути и художественной трактовке. Заработала «устная» критика, поползли слухи, что вырезали, что оставили... Не было привычки у зрителя (да и у кино ее не было), чтобы в центр экрана была выдвинута такая фигура, не просто отрицательная, но исторически отрицательная. Что ей можно было противопоставить? Обычный рецензионный комментарий, не покидающий пределов фильма? «Агония» дает возможность выйти на уровень суждений об одной из коренных эстетических категорий — об историзме. Художественные особенности картины подвергли своеобразному испытанию не один зрительский опыт, но и критический также. По моему мнению, исполнитель главной роли А. Петренко сумел вопреки хрестоматийной эстетике сыграть сразу и героя, и окружающие его обстоятельства, то есть и Распутина, и «распутинщину». Говорю об этом потому, что спор о картине не укладывается в прокатные сроки, он будет продолжен на

ния гражданской войны в Испании. По отдельным намекам можно догадаться, что война не обошла стороной семью молодой женщины Анхелы (Анхела Молина), чей отец был на стороне республиканцев. Теперь Анхела живет в доме тетки, властной и предприимчивой хозяйки «Сада», донны Глории (Энкарна Пасо), младший сын которой, Хуан, — фалангист, а старший, Оскар, пусть и далек от политики, но все же никаких симпатий к Франко и его режиму не питает. Впрямую о политике в фильме почти не говорят, и все же легко понять, что непримиримая вражда между Оскаром и Хуаном объясняется не одним лишь соперничеством из-за Аны (Ана Белен), молодой жены старшего брата, влюбленной в брата младшего. И, должно быть, не только обида, ревность и уязвленное самолюбие помешают Анхеле в финале картины соединить свою судьбу с Хуаном, ловким приспособленцем, сумевшим-таки затесаться в свиту каудильо. Чувства, которые питают друг к другу участники драмы, их переживания и поступки суть знаки и отголоски происходящего за стенами дома донны Глории.

А что же внутри? Мотивы подавленных влечений, сломанных судеб, измены, ненависти, страха и неразделенной любви — в их причудливом переплетении — создают в кадре особую эмоциональную среду. Здесь гибнут надежды и распадаются естественные связи между людьми. Человек здесь чувствует себя одиноким, гонимым, глубоко несчастным, лишенным опоры. Болезненная непрочность, неустойчивость этого противного законам естества мира рельефно проступают в истории внебрачного сына Анхелы и Хуана, маленького Хуанито (Альваро Санчес-Прието), которого долго выхаживают всем семейством после тяжелой пневмонии и который, несмотря на ласку и постоянно проявляемую к нему сверх меры заботу родных, просто знакомых, так и не узнает, что такое настоящая радость.

Фигура хрупкого, капризного и избалованного, но все же трогательного в его детской чистоте и ранимости Хуанито — не только сюжетный, а и обобщающе-смысловой центр повествования. С образом мальчика непосредственно

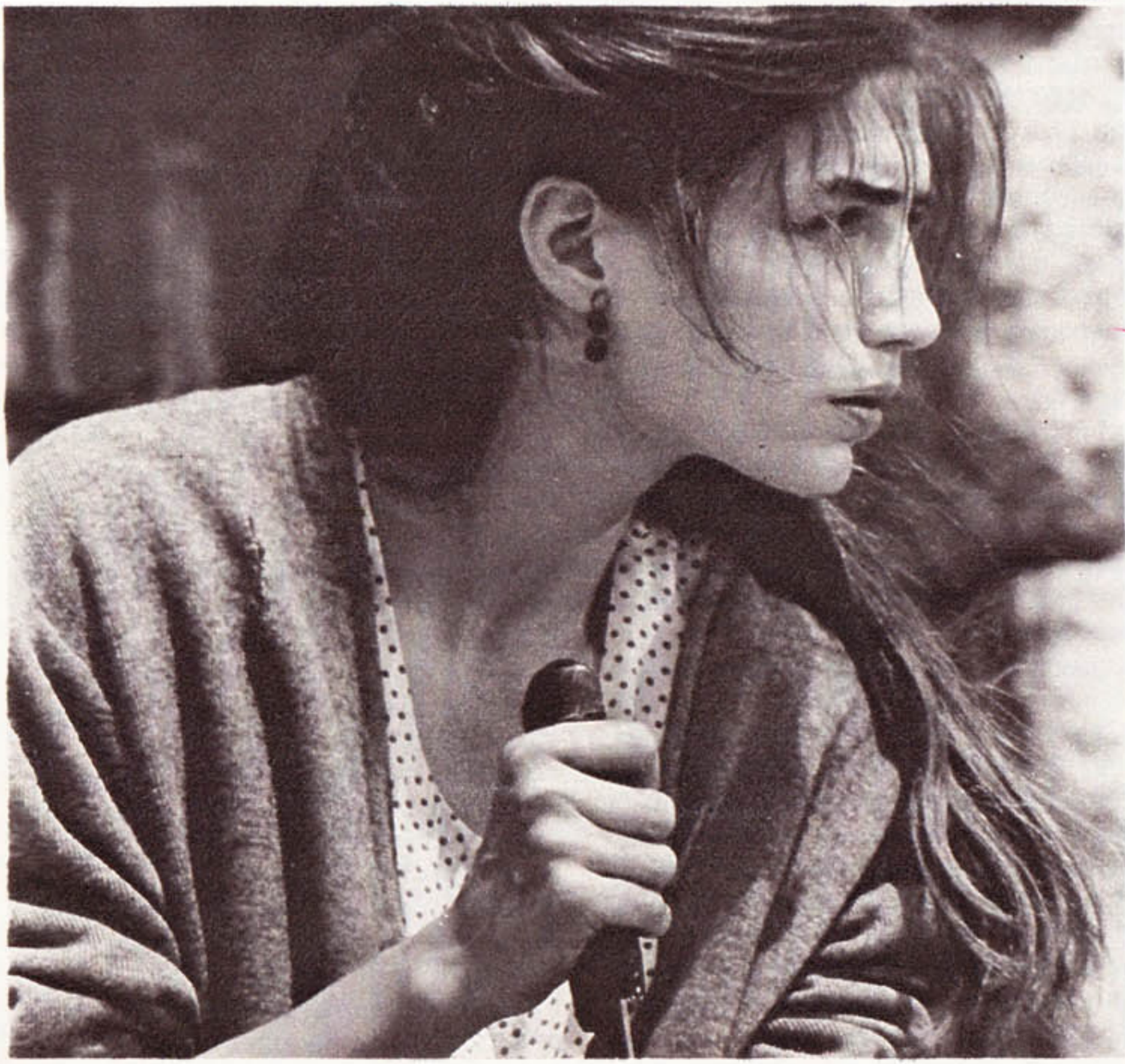
связан лейтмотив «Демонов в саду» — тема разочарования, крушения мечты, гибели мифа.

...В семействе донны Глории все убеждены, будто Хуану удалось сделать блестящую карьеру в Мадриде. Так думают и остальные обитатели Торредель Валье. Еще бы! Ведь парень из захолустья теперь находится среди приближенных самого Франко. Как-то раз он мелькнул даже в официальном сюжете кинохроники. Знакомый кинемеханик дарит Хуанито специально для него вырезанный кадр — на пленке можно разглядеть отца. «А цветной у вас нет?» — спрашивает мальчик. Увы, цветной нет: «Когда царят сумерки, люди видят только два цвета — белый и черный». Весь смысл этого, по-своему глубокомысленного и симптоматичного высказывания, конечно, не доходит до Хуанито. Однако он смутно догадывается, что с отцом происходит что-то неладное, хочет с ним повидаться и даже заставляет Ану писать за него письмо каудильо с требованием вернуть Хуана домой. В мечтах он видит своего отца блестящим офицером гвардии — и нет предела его разочарованию, когда выясняется, что Хуан всего-навсего прислуживает диктатору за обеденным столом...

Так что же это за фильм — «Демоны в саду»? Рассказ об одной неблагополучной семье или напоминание о трагическом неблагополучии, постигшем целую страну, без малого сорок лет существовавшую в условиях жестокой диктатуры, подавлявшей все живое и светлое? Скорее, все-таки второе.

Современное испанское киноискусство по-разному осмысляет мрачные страницы национальной истории, связанные с франкизмом. Мануэль Гутьеррес Арагон делает это опосредованно — особый характер исторического времени передан им по преимуществу через чувства и чувствования героев ленты. Талантливый, наблюдательный и неравнодушный художник, Арагон пригласил своих соотечественников на свидание с недоброй памяти прошлым еще и для того, наверное, чтобы они, словно пережив все заново, острее смогли ощутить ответственность перед настоящим и будущим.

Анхела (Анхела Молина). «Демоны в саду»



ВРЕМЕНИ

Заметки критика

материале новых работ режиссера Э. Климova, на основе его уникальной постановки «Иди и смотри».

В связи с ней наблюдается другая крайность: восторженные отклики, возгласы в некоторых газетах — «шедевр» — мешают аналитически разобраться в сильных и слабых сторонах той образной системы, которую режиссер настойчиво продвигает на экран. Вновь приходится говорить об историзме, на этот раз применительно к критике. Пишущим о картинах Э. Климova, вероятно, надо знать такую подробность, что в немой ленте «Арсенал» зритель видел укрупненную в кадре строчку из царского дневника: «Убил ворону. Ник.», а рядом А. Довженко монтировал кадры братоубийственной империалистической войны. Эта строчка разрослась в «Агонии» в большой эпизод, где Николай II открывает бешеную пальбу из ружей по стаям ворон и их окровавленные, бьющиеся тела пятнают снег. Эпизод, снятый в экстатическом ритме, типичен для режиссерской манеры. Ее целью является художественное умножение конкретных жизненных фактов, возведение их тем самым на метафорический и символический уровень. Принимая во внимание масштаб исторического материала, трудно спорить с такой манерой.

Масштаб не уменьшился в «Иди и смотри», хотя действие происходит в одной деревне. Как тут подступиться с критикой? Памятники, установленные на полях сражений, памятники массовым жертвам фашизма при всем их гражданском значении, а во многом — именно благодаря ему не должны миновать эстетического контекста и критических оценок. Тем более, что образы киноискусства слагаются не из бетона и железа, на их воссоздание идет живая человеческая плоть, и, когда символика в иных кадрах будто ранит эту плоть, рвет тонкую ткань образов, нельзя в таком случае списывать реальные художественные противоречия за счет темы...

Историзм столь же остро необходим при постановке современных фильмов, если не больше. Художники ищут кратчайшие пути к реализации велевой времени в своем творчестве.

Выведенные из-под спуда конфликты так и просятся на экран. И появляются фильмы, похожие на милицейские протоколы. Довелось однажды увидеть на стенде, где расклеиваются киноафиши, следующее жанровое определение: «нравственно-правовые». Очевидно, имелась в виду фильмы, основанные на криминальных ситуациях. Надо ли специально пояснять, что задачи киноискусства не сводятся к иллюстрации нарушений юридических норм и параграфов? И снова не обойтись без ретроспекций: ведь уже снимались в свое время так называемые агитпрофильмы, которые призваны были доходчиво и быстро воспроизводить на экранах злободневные лозунги и экономические призывы. Еще тогда, в начале тридцатых, С. Эйзенштейн говорил, что «надо учиться делать трехмерные, выпуклые вещи, уйдя от двухмерности плоских шаблонов «прямого провода» — из лозунга в сюжет — без пересадки».

Взгляд на кино как на самое непосредственное отражение процессов, происходящих в обществе, издавна утвердился в нашем сознании. Вместе с тем тут есть нечто от психологического феномена, в основе которого лежит изначально присущая киноискусству способность так или иначе документировать реальность, «экранизировать» саму жизнь. Но должно быть ясно, что при этом, как и в других искусствах, полностью сохраняется дистанция, отделяющая сугубо социальный контекст от образного, эстетического. Ее, эту дистанцию, проходят в борении художнических страстей, замыслов и творческих мук. Иначе — новый вид все тех же агитпрофильмов, более или менее маскируемых актуальными сюжетами, знакомыми актерскими лицами и набором современных киноприемов.

Известный киргизский режиссер Т. Океев, создатель философского, метафорического фильма «Лютый», получившего международное признание, поставил затем картину «Улан». Метафоризм был сохранен в названии. Улан — свирепый ветер, иссушающий степь. Т. Океев уподобил его пьянству. На экране была вычерчена диаграмма распада человеческой личности. Режиссер выбирал решения, которые находились на грани искусства: это и физиология похмелья, и документально снятые кадры в вырезывателе, и собака, воющая на могиле алкоголика. Т. Океев не так давно вспомнил об этом своем фильме, укорив критиков, что вот, мол, ругали меня, а теперь что скажете, когда повсеместно развернулась борьба с пьянством?

Скажем то же, что и раньше: подобные фильмы включают в себя публицистику, дидактику, плакатность; нельзя быть только ревнителями чистоты и строгости в соблюдении законов искусства, когда на экран отбрасываются моральные проблемы, имеющие столь серьезный и даже болезненный характер. Но это вовсе не значит, что «Лютый», исторический по материалу и иной по форме, должен быть списан как устаревший. Лучшее доказательство привел сам режиссер, поставив на основе легенд и сказаний картину «Потомок Белого Барса».

Подлинный историзм в творчестве и в критических суждениях далек от того, чтобы побуждать мастеров действовать с обязательной оглядкой на прошлое. Напротив, динамика кинопроцесса — вещь неоспоримая. Она с визуальной ясностью сказывается на судьбах художников. В фильме Н. Михалкова «Без свидетелей» топор воочию прорубает запертую дверь. Что кроется за этой метафорой? Замкнутая кубатура, семейная ячейка взламываются, чтобы открыть дорогу на экран важнейшей теме, которая связана с борьбой между «вечностью» и «вещностью», между духовными накоплениями и сиюминутными благами. Стоит ли упрекать режиссера, знавшего куда более тонкие решения, в «топорной» работе? Прием взят из арсенала агитационного искусства, необходимого нынешней социальной повседневности, если видеть ее в историческом ракурсе, в единстве со временем, когда закладывались основы нового революционного кинематографа — искусства прежде всего агитационного и вместе с тем рассчитанного на долгие сроки воздействия, на зрительскую память, которая есть не что иное, как часть памяти народной.



ТЫ — МОЯ НАДЕЖДА, ТЫ — МОЯ ОТРАДА

Песня из фильма «Битва за Москву»

Музыка А. ПАХМУТОВОЙ

Слова Н. ДОБРОПРАВОВА

ПРОСТО, НЕ ЗАТЯГИВАЯ.



СЛЫ - ШИТ - СЯ НАМ Э - ХО ДАВ - НЕ - ГО ПА -



- РА - ДА, СЯИ - СЯ НАМ МАР - ШРУ - ТЫ



ГЛАВ - НО - ГО БРОС - КА. ТЫ - МО - Я НА -



- ДВА - ДА. ТЫ МО - Я ОТ - РА - ДА,



В СЕРД - ЦЕ У СОЛ - ДА - ТА ТЫ - МО - Я МОС -



- КВА ТЫ - МО - Я НА - ДВА - ДА,



ТЫ - МО - Я ОТ - РА - ДА, В СЕРД - ЦЕ У СОЛ -



- ДА - ТА ТЫ - МО - Я МОС - КВА.

Слышится нам эхо давнего парада.
Снятся нам маршруты главного
броска.
Ты — моя надежда, ты — моя отрада.
В сердце у солдата ты, моя Москва.

Мне на этом свете ничего не надо,
Только б в лихолетье ты была жива...
Ты — моя надежда, ты — моя отрада.
В каждом русском сердце — ты, моя
Москва.

Мы свою победу выстрадали честно,
Преданы святому кровному родству...
В каждом новом доме, в каждой
новой песне
Помните ушедших в битву за Москву!

Все, что было с нами, вспомнят
наши дети,—
Все, что потеряли, что для них спасли...
Только б ты осталась лучшим
на планете,
Самым справедливым городом земли.

Серые шинели. Русские таланты.
Синее сиянье неподкупных глаз...
На равнинах снежных юные курсанты...
Началось бессмертье.
Жизнь оборвалась

Старых наших улиц трепетные взгляды.
Юных наших песен строгие слова.
Ты — моя надежда, ты — моя отрада.
В каждом нашем сердце ты, моя
Москва.



ИДУТ СЪЕМКИ

“ЗНАК БЕДЫ”

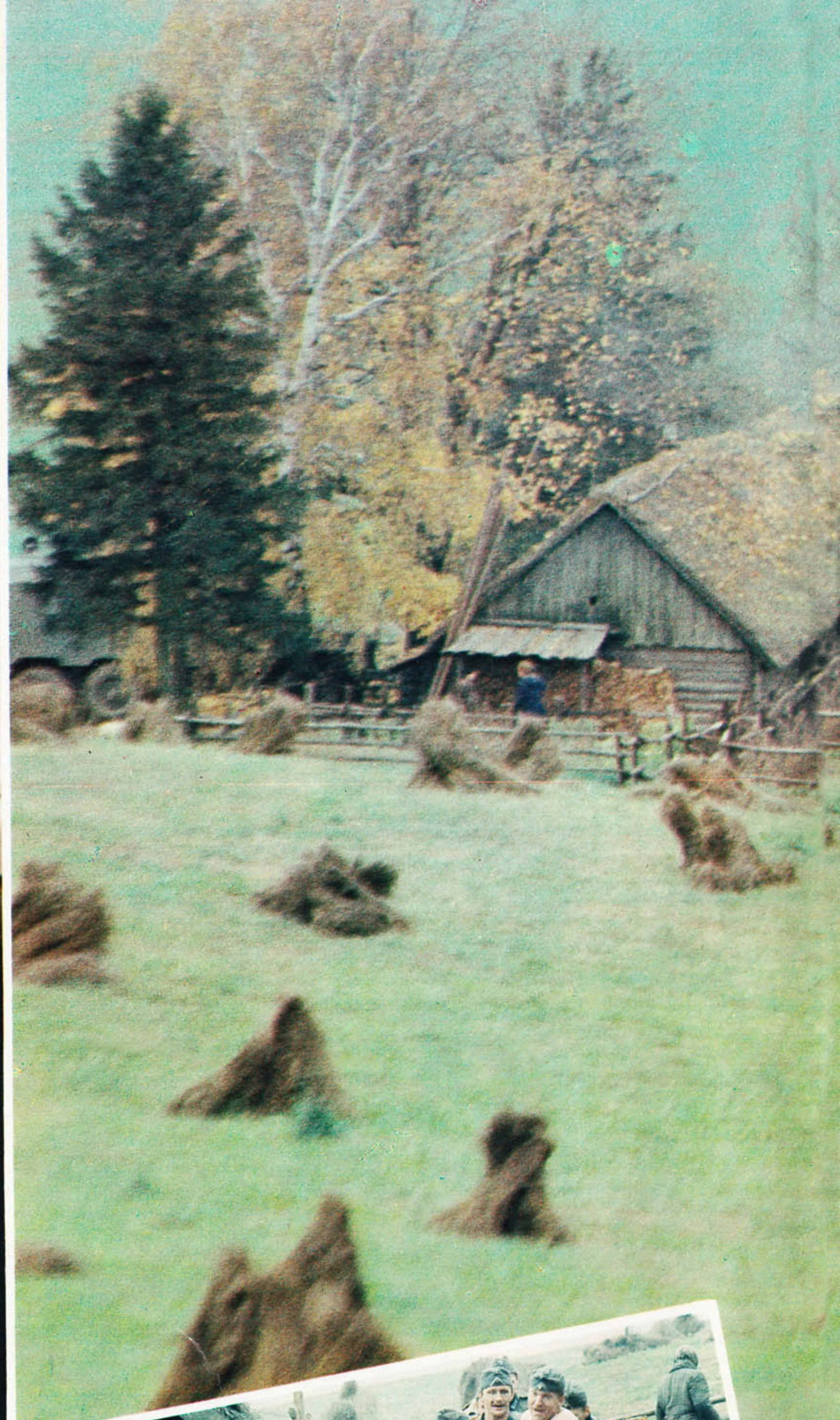
Степанида и Петрок (Н. Русланова и Г. Гарбук)

Недавно кинематографисты «Беларусьфильма» приступили к экранизации повести Василя Быкова «Знак беды». Нелегко передать духовный климат произведения, его глубину и своеобразие. Именно об этом говорит режиссер-постановщик картины Михаил Пташук:

— «Знак беды» — произведение необычайно сложное, полифоничное. Две смыкающиеся к финалу сюжетные линии — эпизоды осени сорок первого и ретроспективные сцены двадцатых — тридцатых годов — создают объемную, многозвучную и яркую картину народной жизни в переломные моменты истории. Придорожный хутор, казавшийся Степаниде (Н. Русланова) и Петроку (Г. Гарбук) — главным героям — тихой оби-

тельно, где можно спокойно дожить свой век, становится ареной борьбы за человеческое достоинство, жизнь.

По счастливой случайности повесть я прочел еще в рукописи и был потрясен ее мощным гуманистическим зарядом. И появилась мечта увидеть героев книги на экране. Василий Владимирович Быков пошел на встречу этому замыслу. В работу включились сценаристы Евгений Григорьев и Оскар Никич, оператор Татьяна Логинова, художник Владимир Дементьев. Всех нас объединила влюбленность в произведение. Это в конечном итоге и определило наш подход к экранизации. Мы стремимся передать суть первоисточника в максимально полном объеме, не опускаясь до каллиграфически точной, но



На хутор пришли фашисты...



Полциай (Д. Рывовский) и Петрок

неживой иллюстрации. Важно почувствовать душу книги, а душа ее, на наш взгляд,—это Степанида, прекрасный женский образ, выписанный В. Быковым с большой силой.

Стойкость. Достоинство, пронесенное через все испытания. Душевная щедрость. Гордость человека труда... Эти качества сочетает в себе наша героиня.

У актрисы Нины Руслановой, играющей Степаниду, мало реплик, к тому же съемки идут на среднем и общем плане. Но и в этих условиях она стремится передать предощущение трагического финала жизни своей героини.

— Так уж получалось,— рассказывает Н. Русланова,— что мне чаще приходилось играть роли, близкие собственному духовному опыту. Как, например, в фильме «Зимняя вишня».

Проблемы, стоящие перед подобными героинями, как бы непосредственно были связаны с кругом моих наблюдений, раздумий, тревог. И вот Степанида, глубоко народный характер, наделенный обобщенно-символическим звучанием. Решиться на роль было нелегко: опасалась, сумею ли выразить истинное понимание непростого, противоречивого, но внутренне цельного и красивого характера. Однако лишь окунулась в работу, как сомнения отступили. Раз уж выпало мне счастье встретиться с такой замечательной героиней, то надо работать, надо верить в себя...

Л. ПАВЛЮЧИК

Брестская область

Фото А. Дмитриева и В. Шубы

ЗАВИДУЮ ЕГО УЧЕНИКАМ

Валентин ЧЕРНЫХ



▼ Саша Румянцев («Дело Румянцева»)



Владимир Устименко («Дорогой мой человек»)



У меня с Баталовым не такая уж большая разница в возрасте, около десяти лет. Сейчас это даже незаметно. Но когда мне было пятнадцать, а ему около двадцати пяти, он был уже известным актером и с каждой новой ролью становился все известнее.

Что-то его отличало от привычных тогда героев с привычными стереотипами поведения. К сороковым годам сформировался определенный стиль мужского поведения на экране. Это были раскованные, даже грубоватые (что тогда считалось достоинством), энергичные, физически мощные молодые люди, и вдруг — Алексей Баталов, спокойный, почти медлительный, внимательный, неторопливый, ироничный, несмотря на прямолинейность иных ролей.

Я тогда не знал, что он из известной актерской семьи, что он прошел прекрасную театральную школу. И нельзя не отдать должное режиссеру И. Хейфицу, который предложил этому интеллигентному молодому человеку роли рабочих парней в фильмах «Большая семья» и «Дело Румянцева». Именно в те годы вызревали типы характеров молодых рабочих, которые перерастали своих отцов и по уровню образования, и по стилю поведения, и по мировосприятию.

Сегодня уже стало очевидным, что Баталов утвердил на экране интеллигентного героя, сделал интеллигентность хорошим тоном.

Я помню все фильмы с участием Баталова и картины, поставленные им как режиссером, некоторые из них очень люблю. А лично с ним я встретился только на фильме «Москва слезам не верит».

Меня часто спрашивают, не писал ли я роль Гоши специально для Баталова. К сожалению, нет. Но, к счастью, ее сыграл он. Хотя, наверное, неплохо мог сыграть и кто-нибудь другой — роль была приличная, может быть, даже хорошая, ее очень хотел сыграть режиссер фильма В. Меньшов, а уж он-то, сам великолепный актер, толк в ролях понимает.

На кинопробах у Меньшова получилась сильная личность — напористый, временами даже нагловатый, уверенный в себе, ироничный человек. Таким многое по плечу, а вот смогла бы такого полюбить героиня? Может быть, и смогла бы. Но это нужно было бы долго доказывать, а у героя — всего несколько сцен. К тому же в первой серии нет его предыстории, как у других героев, он появляется только во второй серии, да и то не

▲ Борис («Летят журавли»)

Гусев («9 дней одного года»)



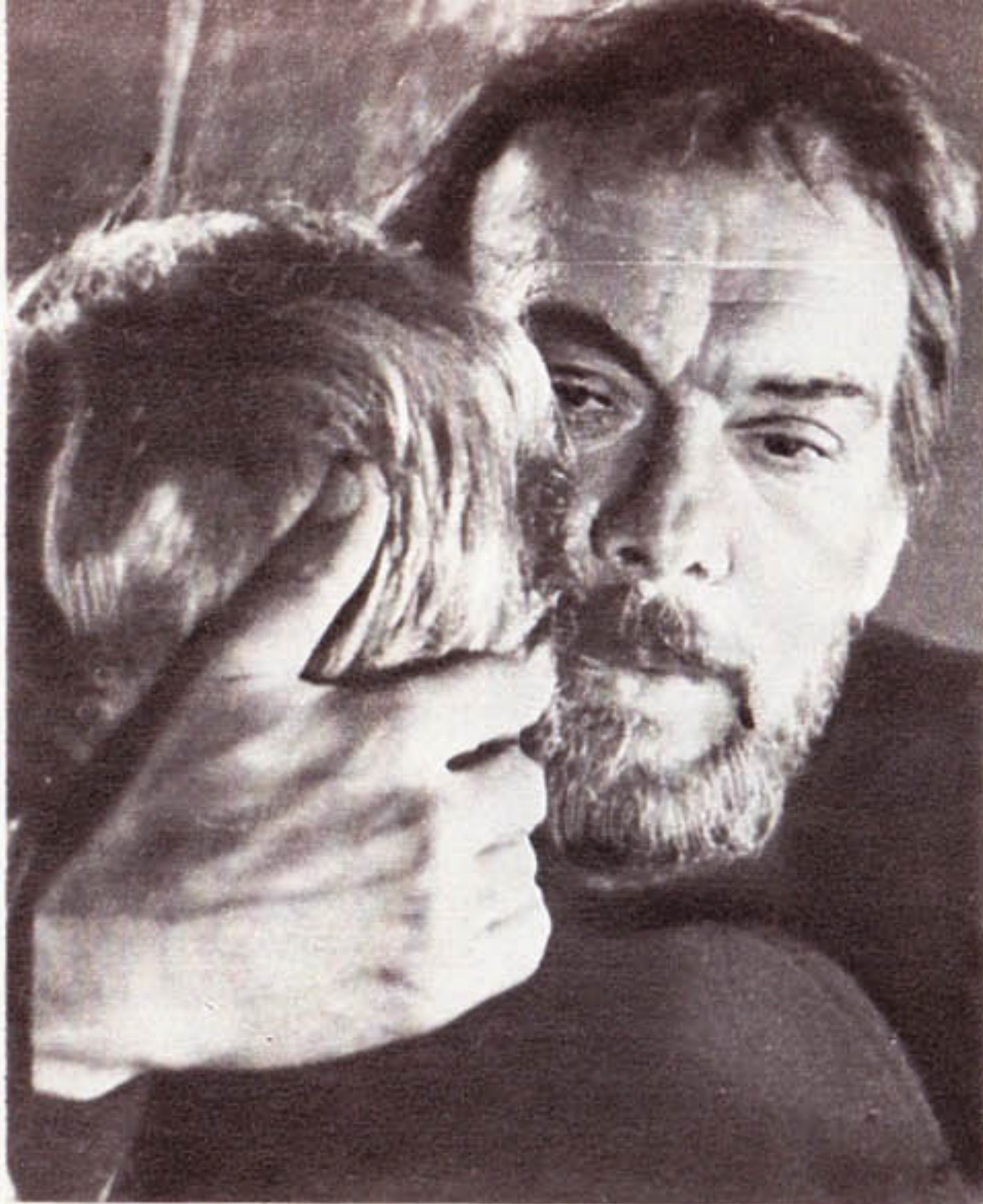
Гуров («Дама с собачкой»)

▼ Голубков («Бег»)





▲ Гоша («Москва слезам не верит») ▲



▲ Павел («Время отдыха с субботы до понедельника»)

чество знакомств в электропоездах и других видах транспорта увеличилось многократно. Чем же Баталов завоевал симпатии зрителей и в основном зрительниц? Конечно, прежде всего тем, что создал образ мужчины, берущего ответственность на себя, уверенного, спокойного, твердого, влюбленного и, главное, все-таки, — интеллигентного. Тоска женщин по интеллигентности долгие годы не удовлетворялась да и не удовлетворена еще и сегодня и в жизни, и на экране. А. Баталов это почувствовал и передал. Своим Гошей он эту недостаточность на экране как-то компенсировал, а в жизни это еще предстоит сделать самим мужчинам.

Мы с ним все собираемся сделать вместе что-нибудь еще, обсуждали даже несколько замыслов для кино и театра, время от времени возвращаемся к этим проектам, но до реализации их еще не дошли, у каждого накопилось много дел, которые надо доделать.

Встречаемся мы довольно часто в Институте кинематографии, где он учит актеров, а я сценаристов, в правлении Союза кинематографистов СССР на заседаниях секретариата. Он входит, кланяется, выбирает место в стороне, почти никогда не садится за стол. Раскрывает свой кейс-атташе, в котором уложены бумаги, трубки, табак, ручки в чехлах, и все это в каком-то идеальном и привлекательном порядке — я попытался как-то сделать так же, у меня не получилось, и я больше не пытаюсь, — набивает трубку табаком и молча слушает. Бушуют страсти, сталкиваются мнения, а Баталов молчит.

— А что думает по этому поводу Баталов? — раздается обычно вопрос.

— Я скажу, — говорит Баталов. И начинает очень доброжелательно, очень аргументированно и очень спокойно не соглашаться с высказанной точкой зрения. И очень часто переубеждает.

И я тут же даю себе слово тоже, как Баталов, не торопиться, вначале послушать, но опять не выдерживаю и влезая в спор, раздражаю оппонентов и раздражаюсь сам, а рядом сидит невозмутимый Баталов, и если он не согласен, он все равно выскажет это. Или скажет:

— Я согласен.

И этого вполне достаточно, зачем повторять уже сказанное другими? Это неинтеллигентно.

И я завидую его молодым ученикам, которые могут научиться у Баталова не только актерскому мастерству, но и таланту человеческого поведения, культуре общения, доброжелательности, интеллигентности — всем тем качествам, без которых не может состояться в современном искусстве ни актер, ни человек как личность.



▲ Федор Протасов («Живой труп»)

Игорь Лагутин («Скорость»)

сразу, и ему надо успеть познакомиться, понравиться, увлечь женщину так, чтобы и она его полюбила за эти несколько встреч, и чтобы зрители в это поверили. Поверили в то, что директор крупного комбината, красивая, энергичная, сильная, строптивая женщина, окруженная десятками мужчин у себя на предприятии, влюбилась в этого немолодого, видимо, слегка выпивающего слесаря, каких у нее на комбинате сотни. Вторая серия фильма — это как бы подведение итогов за двадцать лет: что было и что стало с тремя подругами. Одна (Р. Рязанова) вполне счастлива, у другой (И. Муравьева) не сложилась жизнь, а третья (В. Алентова) начинает свою судьбу заново.

Следует заметить, что в то время, когда снимался фильм, проблемы эмансипации, сильных женщин и слабых мужчин особенно часто дискутировались в печати, выходили фильмы, шли социологические исследования. Актер в роли Гоши должен был совершить невозможное, чтобы отвечать всем требованиям. Обсуждались кандидатуры многих актеров. Насколько я помню, А. Баталова предложил Н. Т. Сизов, тогда генеральный директор киностудии «Мосфильм».

Сейчас я отчетливо понимаю, что всю вторую серию фильма «Москва слезам не верит» держит на себе А. Баталов. Он убедил всех. И после выхода картины пошли тысячи писем; журнал «Советский экран» опубликовал подборку писем женщин под названием «В какой электричке едет Гоша?». Говорят, что после выхода фильма коли-



СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ: «МЕРА ОТВЕТСТВЕННОСТИ»

В мае Сергею Аполлинариевичу Герасимову исполнилось бы 80 лет...

Он гордился, что стал членом Коммунистической партии в самую трудную для Родины пору Великой Отечественной войны. Вся жизнь его была накрепко связана с судьбой Страны Советов, с мечтами, чаяниями, свершениями народа. Его фильмы «Учитель» и «Семеро смелых», «Комсомольск» и «Молодая гвардия», «Любить человека» и «Журналист», исторические полотна о юности Петра Первого и «Лев Толстой» были пронизаны искренним стремлением сделать человека лучше, воспитать в нем культуру глубоких чувств и обостренную совесть, патриотизм и любовь к труду. Он был Учителем по призванию, и этим именем называли его не только возвращенные им актеры и режиссеры, но и миллионы зрителей.

Не раз народный артист СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской и Государственных премий СССР С. А. Герасимов выступал со своими страстными, публицистическими статьями на страницах нашего журнала. Сегодня мы публикуем последнее интервью, данное нашему корреспонденту С. А. Герасимовым.

— Нет, наверное, в нашей стране человека, который, познакомившись с выдвинутой партией программой экономического и социального развития страны на будущую пятилетку и на период до конца века, не задумался бы о том, что же он лично может сделать, чтобы эти предначертания стали реальностью.

Говоря о повышении роли в нашей жизни литературы и искусства, партия отмечает, что первейший долг их — укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение социалистической действительности, вдохновенное и яркое раскрытие нового, передового и страстное обличение всего, что мешает движению общества вперед.

Эти положения воспринимаются деятелями культуры как наказ о создании духовных ценностей нового, коммунистического мира, о создании произведений киноискусства, созвучных эпохе, способных не только отражать реально существующую действительность, но и перестраивать ее, формировать прекрасное и счастливое общество будущего и человека, строящего его своим трудом, талантом, мечтой.

Воспитание чувств — процесс комплексный, непростой, длительный. Фундамент нравственности, вкусов, убеждений закладывается в человеке с малых лет. И влияние искусства в возведении этого «здания» трудно переоценить. Ведь оно постоянно ведет борьбу за умы и сердца людей, особенно молодых. Оно помогает растущему человеку видеть и понимать жизнь в ее ведущих тенденциях, в ее стремительном развитии, формирует его наклонности, его мировоззрение, творческое, гражданское начало его личности. Искусство социально активно, оно заинтересовано в делах общества, в котором мы живем, может и должно приносить ему реальную пользу.



Фото В. Кузина

— В чем вам видится главное направление развития советского кинематографа?

— От того, насколько высока духовная культура каждой отдельной личности, зависит немало в нашей общей жизни, в нашем деле. А ведь сегодняшние дети, подростки — это наше завтра, это люди XXI века. Пока они еще стоят на пороге будущего. И мы, кинематографисты, в большой мере ответственны за то, какими они станут, к чему будут стремиться, как, в какой сфере жизни проявят призвание, чтобы выполнить свое гражданское и человеческое предназначение.

Мне всегда было интересно и поучительно работать с молодежью и для молодежи, ставить в центр своих произведений героев, в которых сфокусированы главные качества, возвращенные в людей новым, социалистическим строем жизни. Этим новым мировосприятием отмечены были, как мне кажется, дела, раздумья и отважных покорителей просторов Арктики в фильме «Семеро смелых», и мужественных юношей и девушек, первооткрывателей «города на заре» из «Комсомольска», и идущих на подвиг во имя Родины молодого гвардейцев. Все они жили жизнью страны, своего народа, ощущали себя неотделимыми от его судьбы.

После создания этих фильмов минули десятилетия. Многие изменились, люди стали другие, живут иначе. Так думали мы, когда в дни юбилея «Молодой гвардии» приехали с картиной в Московский университет на Ленинских горах. Боялись: найдем ли эмоциональный контакт с этим новым молодым зрителем? Как же дорого было увидеть, когда вспыхнул свет, взволнованные лица юношей и девушек, их влажные глаза, единый порыв благодарности, обращенный даже не к авторам фильма, а к его героям — юным патриотам.

Сегодня, когда партия так широко и принципиально ставит вопрос о нравственном воспитании людей, об утверждении коммунистической, активной, деятельной морали, особенно важно умение разобраться, что же такое хорошо и что плохо в киноискусстве, где каждый фильм смотрят десятки миллионов.

— Каковы, на ваш взгляд, должны быть практические шаги для обновления, приближения к жизни экранного искусства?

— Вспоминая «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, признанный лучшим фильмом планеты, многие ставшие классикой ленты 30-х годов, мы удивимся их неувядаемой свежести и силе. А

дело в том, что произведениям этим были присущи не только талант, страстность их создателей, но прежде всего глубокая идейность. Они говорили с людьми о главном честно, взволнованно, правдиво. Мы же сегодня порой стесняемся на экране ставить остро, прямо сложные мировоззренческие вопросы, серьезно говорить о жизни, о проблемах, которые волнуют наших соотечественников. Ужели же нас может не тревожить утрата у некоторой части молодежи интереса к духовным проявлениям действительности, отраженным в искусстве? Ведь недополученные в юные годы уроки совестливости, доброты, гражданственности, патриотизма впоследствии очень трудно возместить.

Стало принятым считать, что нынешняя молодежь не очень-то жалуется «серьезным фильмом», предпочитая ему детектив, комедию, мелодраму. Думаю, дело тут не в жанре. Существуют отличные советские комедии, которые зритель полюбил, а есть и шелуха. И мелодрама, если это не суетливые, слащавенькие бытовые истории, может стать искусством больших потрясений. А вот насаждение вестернов, всяческих «казаков-разбойников» кажется мне бесполезной затеей, которая оглушает молодое сознание.

И здесь я склонен во многом винить самих кинематографистов: приучая зрителя ко всеядности, снижая требовательность к себе, к своему труду, мы порой проигрываем на главном направлении. Тем более что не так-то прост человек по ту сторону экрана: обнаружив в фильме признаки коммерциальности, возникающей за счет потери основных критериев подлинного социального искусства, он активно протестует.

Кинематограф не случайно называют учителем жизни. Он может открыть юной душе радость творчества, созидания, каждодневного осмысленного труда во имя высокой цели, красоту человеческих отношений, дать высокий и яркий идеал, достойный подражания, наследования. Но это вовсе не значит, что можно подносить истины в готовом виде: зритель не приемлет назидательности, тоскливых поучений, стертых слов, которые порой все еще звучат у нас с экрана. Фильм, даже сделанный с самыми хорошими намерениями, но не освященный страстным желанием выразить что-то новое, важное лично для его создателей и для народа, останется ремесленной поделкой, вызовет у зрителей только скуку, а то и раздражение. В основе таких убогих, помеченных печатью унылой посредственности произведений лежит, я убежден, приближенность — в выборе темы, в знании материала, в тех мыслях и чувствах, которые авторы хотели бы нести людям. Такие фильмы, не являющиеся поэтическим осмыслением реального мира во всей его диалектической емкости, идут мимо жизни, не затрагивая ни ума, ни сердца. В преддверии XXVII съезда КПСС перед нами поставлен вопрос о личной ответственности каждого перед обществом, народом за дело, которому мы служим. Партия требует от художника идейной зрелости, мобилизации всех его сил, умения и таланта, концентрации мыслей и чувств, его любви к человеку и Родине, чтобы говорить с современниками правдиво, страстно, интересно, помогая им постигать масштаб времени и свое место в нем. Ведь собственную меру ответственности перед обществом, перед будущим никак иначе не выразишь.

Беседу записал К. ОГНЕВ

ЗНАКОМЬТЕСЬ:

На творческом счету молодой актрисы Ирины Шмелевой более десяти работ в кино. Она убедительна и в приключенческой ленте, и в картине на военную тему, и в мелодраме. О творческих возможностях актрисы свидетельствует даже сам перечень фильмов, в которых она снялась в недавнее время: «Битва за Москву», «Искренне Ваш...», «Найти и обезвредить», «Человек с

Нина
Воробьева
(«Человек
с аккордеоном»)



Юля («Найти и обезвредить»)

аккордеоном», «Время и семья Конвей»...

В хрупких с виду героинях И. Шмелевой неизменно чувствуются внутренняя сила, оптимизм, человеческая неординарность. Вспомним хотя бы начинающую журналистку в телефильме «Командировка первая» из серии «Специальный корреспондент», Юльку из приключенческой ленты «Найти и обезвредить» — мастера стрелкового спорта, вступившую в схватку с бандитом, или сестру молодого депутата горсовета в комедии «Мой избранник». Эти героини импульсивны в своих поступках и очень симпатичны нам искренностью и умением постоять за себя.

В фильме-эпопее «Битва за Москву» режиссер Ю. Озеров доверил Ирине Шмелевой роль Зои Кос-

Ирина ШМЕЛЕВА

модемьянской. Актрисе отпущено немного экранного времени. Мы видим, как Зоя прощается с матерью перед уходом на фронт, как на коротком привале в лесу читает товарищам-партизанам стихи — читает горячо, вдохновенно. Как, сдерживая слезы, упрямо молчит, когда ее истязают фашисты, а потом, окровавленную, обессиленную, но несломленную, ведут на казнь. Всего несколько коротеньких сцен — и перед нами образ че-

ловека, сумевшего противопоставить врагу силу своих убеждений, веру в победу, великую преданность Родине.

...С детства Ирину Шмелеву отличало упорство. Чем бы ни занималась Ирина — спортом, рисованием, клоунадой, писала ли она стихи или танцевала, — все старалась делать как можно лучше. Не сразу, но все же добилась эта девушка из города Кушвы Свердловской области поставленной перед собой цели — поступила в Театральное училище имени Б. Щукина. И уже на втором курсе начала сниматься в кино.

В картине режиссера Г. Данелия «Слезы капали» молодая артистка сыграла небольшую роль невесты на свадьбе, куда случайно попадает главный герой ленты. Задача была несложной. Радость же общения с талантливым комедиографом, с таким блистательным актером, как Е. Леонов, сделали этот эпизод в жизни Ирины по-настоящему важным и запоминающимся.

Сейчас И. Шмелева вновь снимается у Г. Данелия — в фантастической комедии «Космическая пыль». Играет жительницу странной планеты Кин-дза-дза — энергичную и самостоятельную женщину Цан, которую условия жизни в обществе, где каждый только за себя, вынуждают стать расчетливой хищницей.

Вновь пригласил в свой фильм Шмелеву и режиссер В. Басов. В его ленте «Время и семья Конвей» она играла Кэрл, девушку, которая наделена непосредственностью, душевной чистотой и потому кажется чужой в чопорном «респектабельном» обществе. Чужой среди окружающих ее людей — пассажиров океанского лайнера, идущего ко дну, выглядит и Джулия в экранизации пьесы А. Кассона «Семь криков в океане», осуществленной В. Басовым.

Среди работ И. Шмелевой последнего времени запомнились роли в картинах «Искренне Ваш...» и «Человек с аккордеоном». Роли небольшие, неглавные, но в общей драматургической структуре фильмов существенные. Актрисе удалось здесь главное — несколькими точными штрихами нарисовать узнаваемые, яркие портреты двух столь непохожих друг на друга своих героинь: вчерашней детдомовки, на правах нелюбимой жены и невестки входящей в дом к шалопаю-мужу и его родителям-мещанам в картине «Человек с аккордеоном», и бессловесной, однако чрезвычайно настойчивой Леночки из комедии «Искренне Ваш...». Дочка очень «влиятельного» человека, пожелавшего видеть ее в «артистках», Леночка то ли от застенчивости, то ли от неуклюжести, а скорее всего от элементарного незнания и полной неспособности к тому делу, которым собирается заниматься. — к актерству, не смогла произнести ни строчки из знаменитой басни Крылова «Стрекоза и муравей». В этой эксцентрической пантомиме И. Шмелева стала партнершей таких мастеров, как Р. Быков, А. Джигарханян, В. Соломин.

...Молодая актриса работает в Московском театре имени Н. В. Гоголя, играет в спектаклях «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Морозко», «Декамерон», репетирует в новых постановках. Она очень серьезно относится к своей профессии, ставит перед собой все более сложные задачи и стремится в каждой своей роли быть предельно искренней. Верит, что именно в искренности путь к сердцу зрителя.

Н. МИЛОСЕРДОВА

В роли Зои
Космодемьянской
 («Битва
за Москву»)

Лялька
 («Мой
избранник»)

Кэрл («Время
и семья Конвей»)

Лена («Искренне Ваш...»)



Ярославль. Киностудия «Юность». Юстинову Р. А.». И представьте, письма с таким вот необычным адресом доставляются связистами точно в срок, хотя речь идет о городе с населением в 700 тысяч человек. Но работник почтамта, он же кинолюбитель, рассеял мое недоумение:

— Вполне достаточный адрес. Совсем не «на деревню дедушке». «Юность» у нас знают все. И Рэма Александровича, разумеется, тоже.

Тут нет никакого преувеличения. Хотя в городе работает, и достаточно успешно, еще двадцать восемь любительских киностудий, восемнадцать — в области, в ближайшее время открываются еще пять... Но практически все они так или иначе «отпочковались» от «Юности». И многие



Руководитель «Юности» заслуженный работник культуры РСФСР Рэм Александрович Юстинов

Отечественной войны и Трудового Красного Знамени. Мария Ивановна Власова растила для фронтовиков коней, ей лично Семен Михайлович Буденный вручил Почетную грамоту. У нас сейчас несколько картин в работе, большие планы, студия растет.

Перед входом в «Юность» укреплен плакат: «Заходи — хозяином будешь». И заходят. Смотрят. Тут же находится добровольный гид: покажет, расскажет. Сколько же человек бывает здесь в день, в неделю, в месяц? Юстинов смеется:

— Кто же их считал? Зашел человек, значит, ему интересно, не исключено — занятие себе по душе подберет. Нет — просто чаю попьет.

Чаепитие — традиция студии. Посреди длинного стола кипит самовар, рядом ожерелье баранок.

ПРИХОДИ В «ЮНОСТЬ» ХОЗЯИНОМ

начинают рассказ о своих коллективах фразой: «И вот приехал Юстинов...»

Но прежде немного об истории создания самой «Юности». Есть в Ярославле электровозоремонтный завод, при нем клуб. И вот появился здесь выпускник Ленинградского института киноинженеров Рэм Юстинов. Предложил создать студию.

На первых порах студийцам (энтузиасты появились тотчас же) нужны были не камеры и проекторы, а ломы, лопаты, носилки. Требовалось привести в порядок полуподвальное помещение — вывезти тонны мусора, отремонтировать, оборудовать... Существуют документы, в которых запечатлены собственными кинолетописцами важнейшие события в жизни «Юности». Теперь клубу 29 лет, за это время создано множество художественных, документальных, мультипликационных лент. Но количество, как и качество (работы студии отмечены многими наградами на конкурсах в СССР и за рубежом), не самое главное завоевание коллектива, считает Юстинов. Гораздо важнее, что «Юность» приобрела тысячи искренних друзей и кинолюбительство сначала в городе, затем и в области пустило глубокие корни. Вот только один пример.

Раиса Алексеевна Андреева, секретарь парткома совхоза «Левашово» (Некрасовский район):

— Нашей студии скоро девять лет исполнится. Приехал к нам Юстинов... В деревне человек с кинокамерой — редкость. Правда, скоро привыкли, стали ждать, когда покажем первые свои работы. Показали... и многие не обрадовались. Увидели на экране себя пьяницы, да в таком виде, что стыдно потом людям в глаза глядеть. Отсняли мы строителей-бракоделов, лентяев, нарушителей техники безопасности. Разумеется, главные герои лент — замечательные совхозные труженики. Таисия Федоровна Сухова, например, воевала, потом стала бригадиром, награждена орденами



Традиционное чаепитие

Режиссер
Таня Миленина
уверена в актерском
мастерстве Бима

Ответственной
работой — монтаж
будущей ленты

Никто никому ничем не обязан: попил чаю, можешь опустить мелочь в ящичек. Самоокупаемость. А самоваров тут целая коллекция. Находят, приносят сюда, а потом, отремонтированный и начищенный, он будет подарен вновь организованной студии. Не всем нравится этот порядок. Иные ворчат, критикуют руководителя: мы студия или клуб? А как считает Рэм Александрович?

— Студия — это бесспорно. Клуб тоже. И сейчас трудно, даже невозможно изменить это положение. Убежден: и не нужно. Почему все должны обязательно снимать? А разве нельзя просто прийти попить чаю или послушать гостя-кинематографиста? Кто у нас только не был! Приезжали Вадим Дербенев, Элем Климов, Людмила Гурченко, Иракий Квирикадзе, Жанна Прохоренко, Инна Макарова, Маргарита Терехова, Леонид Марков... Они показывают нам свои работы, мы им — свои...

Несколько слов о структуре «Юности», достаточно сложной. Она предусматривает десяток президентских должностей для каждого из объединений. Руководитель художественного совета — писатель Герберт Кемоклидзе. Есть еще технический совет, в него входят два доктора наук, пятнадцать кандидатов и специалисты всех профессий — токари, слесари, фрезеровщики, электрики... С их помощью в надлежащем виде содержится аппаратура, сейчас они начинают внедрение видеозаписи.



Среди творческих объединений три, бесспорно, привилегированные: «Малыш» (ребята 6—10 лет), «Юнфильм» (средние и старшие школьники), «Солнышко» (семейная студия). Причем дети, как правило, — кинолюбители во втором, а то и третьем поколении. Познакомился я с начинающим режиссером Таней Милениной. Ей девять лет, учится в третьем классе. Будущая лента ее называется «Повесть о добром домике и о бродячей собаке Бим». У нее, наверное, как и у любого дебютанта, не все идет так, как хотелось бы. Во-первых, требует доработки сценарий, во-вторых, плохо пока слушается Бим — он живет здесь же, при студии, и участвовал в съемках многих картин. Но что радует Таню — так это добрый домик, сделанный специально для нее добрыми руками взрослых.

Инна Махова скоро окончит школу. Она работает над лирической картиной «Листики из дневника». Что ей дала «Юность»? Пожалуй, самое главное — серьезное отношение к жизни, к будущей профессии.

Цветан Колев, строитель из братской Болгарии (он с бригадой работал в Ярославской области), в конце шестидесятых годов пришел в «Юность». Как-то в газете «Северный рабочий» прочел он заметку. В ней рассказывалось, как машинист увидел, что маленькая девочка неожиданно появилась перед тепловозом, и понял, что остановить состав в оставшиеся секунды невозможно. Трагедия казалась неминуемой, но тут какая-то женщина, рискуя собственной жизнью, буквально из-под колес выхватила девочку. Кто они, спасительница и спасенная? — спрашивала газета. Нашлись обе. Болгарской девочке Антуанетте было три года, а Таня Кравченко работала секретарем комитета комсомола стройки. Цветан решил сделать об этом фильм. Он снимал Таню, Антуанетту, ее родителей в Ярославле, потом в Болгарии, куда пригласили Таню. Цветан проявил пленку и положил ее на полку ровно на пятнадцать лет. Потом вновь вернулся к теме, вновь снял теперь уже взрослую болгарскую девушку и ее спасительницу. В титрах картины значится: совместное производство киностудий «Юность» и «Плевен-фильм». И это далеко не единственный опыт совместной работы. Ярославцы снимали фильмы с кинолюбителями ГДР, Монголии, Чехословакии, Франции, Финляндии.

...Очень мне хотелось, пусть для себя, определить: кто же он, Рэм Александрович Юстинов? Подвижник? Возможно. Я давно отчаялся дозвониться ему домой: с утра и до позднего вечера он на студии, пообедал порой некогда. Хотя зарплата Юстинова, как сказал сатирик, «хорошая, но маленькая». И вечно он занят: кому-то надо помочь с прояской, поправить сценарий, по реквизиту масса вопросов... Приходят на студию избиратели, знают: любые, самые срочные дела отложит Юстинов, депутат районного Совета народных депутатов, если требуется его вмешательство, помощь. И еще Юстинов — работяга. Страстный, отдающий всего себя любимому делу.

Вот что сказал в моей беседе с ним секретарь Ярославского обкома КПСС Владимир Иванович Чупрунов:

— В Политическом докладе Центрального Комитета КПСС XXVII съезду Коммунистической партии Советского Союза говорится: «Главную задачу своей культурной политики и партия видит в том, чтобы открыть самый широкий простор для выявления способностей людей, сделать их жизнь духовно богатой, многогранной».

Мы должны рассматривать кинолюбительство как одну из важных форм работы с людьми. Причем массовость увлечения этим видом самодельного искусства подсказывает, что нужно всячески помогать энтузиастам. Рэм Александрович Юстинов — заметный в области человек. Он не только фактический зачинатель, но и руководитель, и популяризатор кинолюбительства. Я знаю его много лет, с первых шагов «Юности». Тогда я был комсомольским работником и, конечно же, принимал участие в становлении студии. Должен сказать, что облсовпроф оказывает самостоятельным коллективам поддержку. «Юность», другие студии снимают фильмы о лучших людях заводов, фабрик, колхозов, о передовых методах труда, о борьбе с тем, что мешает нам жить и работать. Организация активного отдыха, культурного досуга — задача общая. И в решении ее очень помогают кинолюбители.

В. НАЗАРОВ.

Спец. корр. «Советского экрана»
Фото автора

На пороге весны Надым встретил очередной десант «Советского экрана» сорокаградусным морозом. Потом завьюжило, ветер силой 25 метров в секунду подул над тундрой... На промыслах шла работа. На газотрассе Ямбург — Елец в эти дни был сварен «красный стык». Двенадцать раз за три дня на промыслах и в рабочих поселках, в общежитиях и Дворце культуры проходили кино-встречи.

Т. СЕМИНА. Еще в Москве, во Внуковском аэропорту, одна из пассажирок, видно, признав в нас артистов, сказала: «Опять к нам собрались? Молодцы! Почаще приезжайте. В Надыме вас всегда ждут». А я-то летела туда впервые... и вообще на Север, в тундру. Но сразу почувствовала себя участницей большого, давно слаженного дела. Ведь уже пятый год продолжается творческое общение кинематографистов, редакции журнала «Советский экран» с газодобытчиками Надыма. Содружество! Оно предполагает и постоянство, и большую степень доверия, открытости общения. Сразу это почувствовала! Я летела в Надым вымотанная, измученная — дублировала роль Эдит Пиаф в фильме К. Лелюша «Эдит и Марсель». Режиссер дуближа добрейший Евгений Алексеевич Алексеев сказал: «Слетаешь на Север, наберешься сил, голос отдохнет, и в понедельник продолжим». Насчет отдыха он явно ошибся.

А. ЛАРИОНОВА. А для меня Надым продолжил целую полосу дальних странствий. Выступала перед зрителями Магадана, потом четыре дня добиралась домой из Анадыря, заглянула в Москву лишь на денек и снова на Север. Даже свой день рождения довелось встретить у Полярного круга.

— Зато как поздравляли вас надымчане, когда я «рассекретил» эту дату. Какие прекрасные тюльпаны нашлись в зимней тундре! А сначала прямо в зрительном зале кто-то протянул «сувенир»: «Вот, примите от чистого сердца!» А в свертке огромная рыбина!

Т. СЕМИНА. Славные люди! Их сердечность ощущаешь без слов. Просто тебя принимают в свой круг — людей, занятых настоящим делом. Сдержанны. Летим в вертолете, никому вроде до нас нет дела, достали книги, читают. А высадились мы — из всех иллюминаторов машут нам на прощание. Тепло!.. Им, сменной вахте, лететь дальше, а нам выступать здесь, на УКПГ-5.

А. ЛАРИОНОВА. Представьте себе, посреди бескрайней тундры, как в фантастическом кино, стоит серебристая, могучая установка. В цехах машины, полная автоматика, за окнами полярное солнце, а здесь чисто, тепло, сложнейшие пульта, а рядом лимонное дерево. В оранжее зеленеют лучок, петрушка, цветут огурцы. Вот оно — человеческое тепло на вечной мерзлоте тундры. Работают десятка два людей. А газом, проходящим через сменную вахту УКПГ, можно обогреть Москву!

Т. СЕМИНА. Выступили — и снова в вертолет. Мы оказались первой из бригад «Советского экрана», побывав-

шей в поселке Пангоды. Может быть, поэтому так сердечно нас встречали. Люди здесь, к сожалению, обделены культурными благами.

А. ЛАРИОНОВА. Старый и ветхий клуб на капитальном ремонте. Новый, как нам объяснили, строить вышестоящие инстанции не разрешают, хотя средства у «Надымгазпрома» есть. Непостижимо! Но ведь говорил об этом с трибуны партийного съезда министр культуры П. Н. Демичев. Нередко финансовые и плановые органы рассматривают культурное строительство «как нерентабельную нагрузку на экономику».

Т. СЕМИНА. Их бы сюда, «сторонников рентабельности», в тундру. Чтобы элементарно поняли, каково людям без клуба, без кино. Вы заметили, как здесь руководители, хозяйственники, «ворочающие» миллионами кубов газа, говорят... о цветах, о траве, которую специально подбирали для песчаной почвы Надыма, о первом, **своем**, надымском кирпиче, из которого будет построен новый Дворец культуры с киноконцертным залом. Нельзя без красоты! По вечерам в Надымском Дворце культуры дети занимаются в балетном классе, идешь на сцену — откуда-то доносятся звуки рояля, романс «Средь шумного бала»... Тепло.

А. ЛАРИОНОВА. ...В тот вечер нам пришлось возвращаться в Надым на вертолете, а по зимнику, на вездеходе «Урал». Погода испортилась. 120

Алла ЛАРИОНОВА,
Тамара СЕМИНА:

«КАК ТЕПЛО
У ПОЛЯРНОГО
КРУГА!»



В гостях у надымских газодобытчиков. Слева направо: секретарь парткома газопромыслового управления п/о «Надымгазпром» А. Мозалев, А. Ларионова, Т. Семина, начальник УКПГ-5 Э. Миникаев

километров, три с половиной часа как по стиральной доске. Но какая уж тут усталость — ведь нас ждали во Дворце культуры.

— Ваши впечатления о надымских зрителях?

Т. СЕМИНА. Гораздо важнее их впечатления. Мы старались вести серьезный разговор: о нашей работе, об актерской судьбе в кино. Зритель прекрасный, настоящий. Вот почему бывает порой так стыдно за нашу кинопродукцию.

А. ЛАРИОНОВА. И за кинообслуживание. 33 новых фильма было показано в Надыме за весь 1984 год! Чуть больше — в 1985-м. Ведь это малая, едва ли не десятая часть ежегодного выпускаемых картин!.. «Будет ли пересмотрено отношение к кинообслуживанию людей, находящихся на передовом рубеже сегодняшнего дня?» — этот вопрос уже задавал «Советский экран». И мы сегодня его повторяем, обращаясь к съезду кинематографистов.

— Я бы прибавил к нему еще один вопрос, обращенный прежде всего к сценаристам и режиссерам. Почему грандиозная, исполненная мужества, героики и драматизма тема освоения Западной Сибири не нашла ни малейшего отражения в художественном кинематографе?

Т. СЕМИНА. Когда Владислав Владимирович Стрижов, генеральный директор объединения «Надымгазпром», рассказывал нам о том, как начинался город и промысел, о первой зимовке, о десанте на Ямбург, я вспоминала фильм «Время, вперед!», в котором посчастливилось сниматься. Ведь здесь происходит то же самое! Только в масштабах современных, невиданных, в условиях исключительных. Кинематографу давно пора буквально вгрызться в этот пласт жизни.

А. ЛАРИОНОВА. Здесь вообще ловишь себя на ощущении, будто ты находишься в кадре какой-то удивительной картины. К сожалению, пока что не снятой.

— Будем надеяться. Во всяком случае, уже целая плеяда актеров проложила сюда путь. Были и сценаристы, режиссеры. Очень приятно, что Надымский городской комитет КПСС, исполком Надымского горсовета вручили вам дипломы «За активную пропаганду советского киноискусства в трудовых коллективах Надымского района в канун XXVII съезда КПСС».

— Ваши главные впечатления от поездки?

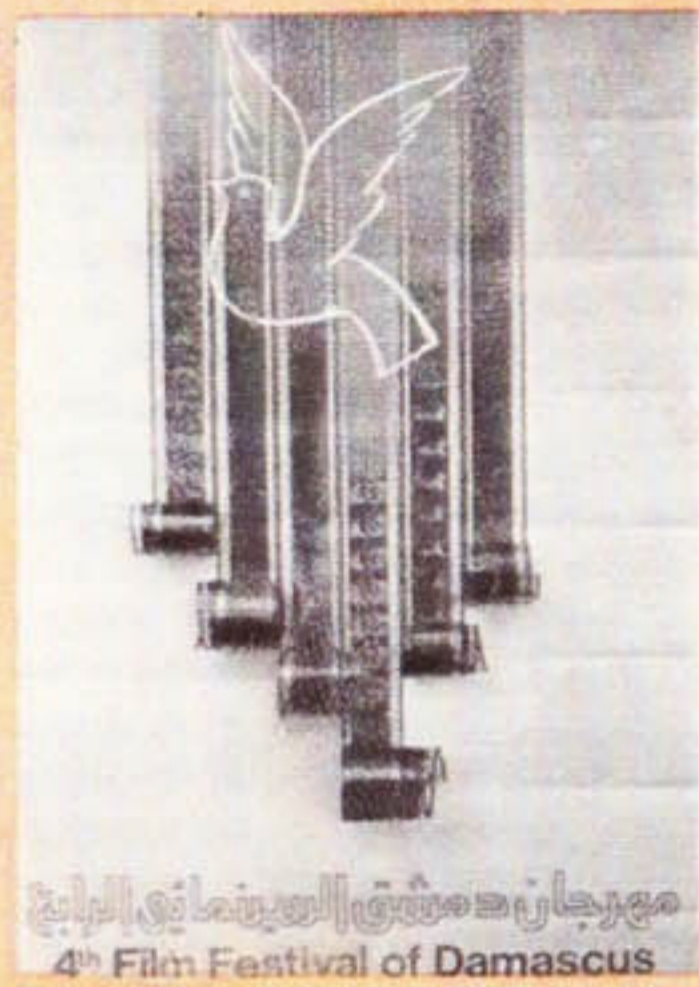
Т. СЕМИНА. Люди. Четкость, собранность всего уклада жизни.

А. ЛАРИОНОВА. Нам было тепло у Полярного круга!..

Беседу вел Андрей ЗОРКИЙ.

Спец. корр. «Советского экрана», лауреат Рабочей премии «Надымгазпрома»
Фото Юрия Лазарева, электрослесаря п/о «Надымгазпром»

Из Дамаска с призом



Фестиваль в Дамаске еще молод, год его возникновения—1979. Но авторитет смотря в большей степени, думается, зависит от качества кинопрограмм, их идейного и художественного уровня, нежели чем от формального возрастного ценза. IV кинофестиваль стран Арабского Востока, Азии и Латинской Америки собрал в столице

Сирийской Арабской Республики видных режиссеров, актеров, продюсеров и прокатчиков развивающегося мира, объединенных девизом смотря «За прогрессивное освобожденное кино». По традиции, участие в дамасском форуме приняли и кинематографисты Советского Союза. Отрадно, что один из почетных призов—Серебряный дамасский клинок—присужден фильму Т. Океева «Потомок Белого Барса» («Киргизфильм»).

Согласно привычному фестивальному регламенту, ежедневно в пресс-центре проходили встречи кинематографистов с журналистами, порой остро, в горячей дискуссии по актуальным вопросам. Так, режиссеру египетского фильма «Взывая к закону» Инес Дурейди, решившей важную тему раскрепощения арабской женщины в жанре облегченной мелодрамы, пришлось выдержать буквально град вполне резонных упреков и возражений от коллег и критиков. Патриарх египетского кино Юсеф Шахин полемизировал с оппонентами, отстаивая право на усложненный, метафоричный киноязык своих последних лент «Александрия, почему?» и «Возвращение блудного сына». Показательно, что, споря по частностям кинопроцесса, дамасская аудитория демонстрировала единодушие, выражая горячую солидарность со справедливой борьбой народов Никарагуа и Палестины против империалистического диктата, борьбой, в которую свою лепту вносят и кинематографисты.

В жюри смотря входил известный советский кинорежиссер, первый секретарь правления Союза кинематографистов Грузии Э.Шенгелая. Национальный киноclub Сирии организовал с ним зрительскую встречу.

В дни фестиваля завершились переговоры между Синдикатом деятелей искусств Сирии и Союзом кинематографистов СССР. В новом протоколе о сотрудничестве на 1986—1987 годы предусмотрено расширение контактов и творческих обменов.

Красноречивым свидетельством пользы для сирийского кинематографа сотрудничества с СССР стала и церемония награждения от имени правительства САР тех деятелей национального кино, кто внес в его развитие заметный вклад. На сцену выходили Самир Зыкра, Мухамед Малас, Вард Хана... Им мы аплодировали с особым чувством: ведь это выпускники московского ВГИКа разных лет.

Огромный резонанс вызвала картина Э. Климова «Иди и смотри», показанная в информационной программе смотря. Жгучая ненависть авторов к фашизму, высокий гуманистический пафос картины нашли живой отклик у зрителей и гостей фестиваля.

А. КАТУНИН

Дамаск — Москва

Режиссеры Э. Шенгелая и Т. Океев в Дамаске



«Африканец»

«Шербурские зонтики»

Ирина РУБАНОВА

«Е»сли я не работаю, я чувствую себя несчастной». — призналась она в недавней беседе с корреспонденткой «Пари-матч».

Катрин Денёв прошла свою артистическую дорогу ровной поступью, не узнав, что такое творческий простой. Ей 43 года, и она снялась больше чем в 60 фильмах. Она переиграла множество несопадающих, часто противоположных женских психологий. Она предстала ангелом чистоты (фильмы «Порок и добродетель», «Майерлинг») и демоном разрушения («Отвращение», «Дневная красавица»), она была само изящество («Жизнь в замке», «Бенжамен, или Дневник целомудренного юноши») и сама вульгарность («Самая большая сенсация с момента, когда человек ступил на Луну»). Она снималась практически во всех известных киножанрах, включая фантастику («Голод»), полицейский фильм («Полицейский»), приключенческую комедию («Африканец»), и всегда с легкостью прилаживалась к задачам, которые каждая жанровая форма выдвигает перед актером. К тому же она работала не только у себя на родине, во Франции, но также на студиях Италии, Англии, ФРГ, США.

Вероятно, секрет долголетия ее популярности следует объяснять желанием и умением играть разное и по-разному. Это во-первых. Во-вторых, достойной подражания самодисциплиной и неувыдающей работоспособностью. Два года назад в интервью журналу «Премьер» она сказала: «Сначала я вообще не была актрисой и лишь теперь постепенно начинаю ею быть». Принцессу Грезу французского экрана отличает трезвость самооценок. Скромность, неудовлетворенность сделанным—это, по-видимому, также стимулы неустанного поиска правды о мире и о женщинах, которых достается играть актрисе.

Она получила от природы дар скрытый и странный. Чтобы понять его, чтобы им разумно владеть, потребовались время, усилия и самой актрисы, и тех, кто с нею работал.

У К. Денёв видимое, явное пребывает в постоянном диалоге со скрытым, заповедным. Иногда сущность опровергает видимость, иногда они сливаются в гармонию, иногда друг другу враждебно противостоят.

Она выросла в актерской семье. Ее мать Рене Симон, ее отец Морис Дорлеак были известными театральными исполнителями. Ее старшая сестра Франсуаза Дорлеак в 15 лет с успехом играла в инсценировке популярной повести писательницы Коллетт «Жижи». Но Катрин Дорлеак стать актрисой не намеревалась.

Ей нравилось, как играли родители, она была в восторге от девочки Жижи в исполнении сестры, о себе же знала: ничего подобного ей не создать. Сказывались врожденная скромность, а также другая особенность ее натуры: с виду искренняя и общительная, она замыкается, как только замечает попытку извне пресупить ей одной ведомую линию—вызвать на откровенное высказывание, заставить поделиться глубоко личным. Ее хорошо воспитали: привили безупречные манеры, бытовой и художественный вкус, обучили языкам, музыке, танцам. Родителям, сестре, много снимавшейся, а также молодому режиссеру Р. Вадиму, слывшему открывателем новых «звезд», удалось уговорить Катрин появиться на киностудии. Роли, которые доставались ей поначалу, были так примитивно скроены и так наскоро сшиты, что играть в них было решительно нечего. Оставалось присутствовать в качестве некоего декоративного элемента.

Катрин, теперь уже не Дорлеак, а Денёв (чтобы не путали с сестрой, она придумала себе псевдоним),

обычно предлагалось изображать нежную, иногда немного шаловливую, чаще же благовоспитанную юность. Пока К. Денёв не снялась у Л. Бунюэля в «Дневной красавице» и «Тристане», у Р. Поланского в «Отвращении» и у Ф. Трюффо в «Сирене «Миссисипи», она казалась заблудившейся в веках, вневременной актрисой. На ее точеной фигурке отлично сидел замысловатый костюм прошлых эпох: ее скользкая, чуть замедленная походка; ее изысканный жест; ее «тихая» мимика—не смех, а полуулыбка, не горе, а тень печали.—все вместе удивительно отвечало кускам минувших веков. Право же, не требовалось большого воображения, чтобы представить ее в придворном спектакле—в идиллической пасторали или галантной комедии. Она и получала приглашения сниматься в костюмных и стилизованных лентах, пробовавших воспроизвести быт и театр прошлого. К тому располагал и характер ее внешности: классической лепки лицо, высокий, чистый лоб, глубокий взгляд больших серо-синих глаз, нежно-золотой ореол прекрасных волос. Наша современница? Конечно. Но и девушка из труппы господина де Мольера, и молоденькая аристократка Вены конца прошлого века, и существо из сказки, «принцесса сновидений», как называет ее персонаж одного из фильмов, в котором она когда-то снималась. Красота К. Денёв не имеет пометок истории. Она—на все времена, потому что приближена к тому, что можно назвать абсолютной женской привлекательности. Это и определило, с одной стороны, многожанровость ее работ, с другой—то обстоятельство, что популярная актриса не воспринимается представительницей и, как следствие, выразительницей какого-то одного поколения. Это случается нечасто.

К. Денёв начинала актерскую работу в момент, когда во французском кино происходила перестройка. Пришли новые люди—сценаристы, режиссеры, операторы, принесли новые темы, новых героев, новый взгляд на мир и кинематограф. Это обновление получило наименование «новой волны». «Новая волна» отрицала предшествующее кино, боролась с ним. Замелькали неизвестные исполнительские лица. К. Денёв тоже была «незнакомым лицом», но на актеров «новой волны» походила мало. Те культивировали импровизационность, раскованность, непосредственное самораскрытие перед камерой, нервный, порою рваный стиль игры. Денёв не давалась экспромты. Ей нужна форма, выверенная и точная. Об отношении к самораскрытию уже была речь. Поэтому в 60-е годы актриса снималась в фильмах, как бы параллельных «новой волне», в чем-то с нею спорящих, в чем-то ее смягчающих и социально конкретизирующих.

Ее пигмалионом стал Жак Деми, режиссер примерно того же возраста, что большинство деятелей «новой волны», но лишь отчасти разделявший их вкусы. Деми любил старое французское кино. Его «Шербурские зонтики» и «Девушки из Рошфора» напоминают фильмы Рене Клера «Под крышами Парижа» и «Ночные красавицы» с их чудесным сплавом лирики, юмора и фантазии.

В фильмах, сделанных на музыку Мишеля Леграна, Деми снял лунную красоту К. Денёв, ее хрупкую юность.

Героиня «Шербурских зонтиков» переживает первую любовь, кажется, очень искренне переживает. Но когда от любимого, призванного на войну в Алжире, нет долго писем, она без особого сопротивления уступает ухаживаниям богатого ювелира и уговорам собственной мамочки. В этом фильме актриса впервые сказала хоть и не новую, но все же печальную истину о жизни: бывает, что дочерняя покорность, уступчивость оборачиваются предательством. В ту пору ей еще не хватало драматических красок, но в «поющих фильмах» Деми в них не было нужды, чарующая музыка смягчала контуры катастрофы.

В «Девушках из Рошфора» (1967) и «Ослиной шкуре» (1970) персонажи, которых играла К. Денёв, как

КАТРИН ДЕНЁВ-

ГРЁЗЫ И ПРАВДА



«Девушки из Рошфора»



«Последнее метро»

бы переживали сюжет Спящей красавицы. Сначала они пребывали в ожидании, предчувствии чего-то невыразимо прекрасного, потом, как от поцелуя принца, пробуждались, и прекрасное осуществлялось наяву. Правда, настоящий принц был лишь в «Ослиной шкуре», сделанной по сказке Перро. В «Девушках из Рошфора» его заменял смуглолицый матрос с американского корабля, пришвартовавшегося в гавани.

Незадолго до «Девушек из Рошфора» и в год этого фильма К. Денёв появилась в картинах, в которых ее менее всего ожидали увидеть. В этих лентах решительнее, чем раньше, выводилось вовне, объектировалось то тайное, что прячет от посторонних глаз молодая женщина из буржуазного слоя.

В «Дневной красавице», поставленной великим Бунюзем по одноименному роману Кесселя, представлен вполне патологический случай, но из области патологии социальной. Беспощадный критик буржуазного мироустройства, Бунюэль воспользовался в этой картине шоковым приемом: он вывернул наизнанку показную благопристойность господствующего класса, то, что в другом своем фильме он назовет «тонким очарованием буржуазии», и показал его грязные кулисы. Актриса К. Денёв умно и активно ему в этом помогла.

Еще большего успеха они достигли в другой совместной работе — экранизации романа классика испанской литературы Б. Переса Гальдоса «Тристана» (1969). Девушка Тристана живет бедной родственницей в доме дон Лопе, аристократа по рождению, либерала по речам, гуманиста по уверениям. Очаровательную родственницу дон Лопе не только опекает, но и растлевает. Правда, овдовев, женится на ней.

К. Денёв была предложена ситуация, отчасти ей уже знакомая. Надо было сыграть последствия уступчивости, покорности, некоего, казалось бы, безмятежного компромисса. В случае Тристаны эти последствия оказались страшными. Она бежит от старика Лопе к молодому художнику Орасио, но и здесь встречает эгоизм, потребительство, разве что иного, богемного толка. Героиню фильма поражает тяжелая болезнь: в расцвете лет она превращается в калеку. Дон Лопе снова принимает ее под свой кров. Но когда его

сваливает страшный приступ. Тристана, вчера еще ласковая, благодарная, без жалости оставляет его умирать.

Теперь К. Денёв больше не выглядела заблудившейся в веках. Ее способность проникаться социально-критическими идеями, ее актерское бесстрашие, наконец, ее отношение к современному человеку как к существу психологически безмерно сложному выдают в ней актрису глубоко нынешнюю, художника второй половины XX века.

Все это подтвердилось и реализовалось на новом уровне ролью Марион Штайнер в авторском фильме Франсуа Трюффо «Последнее метро» (1981). Здесь К. Денёв играла едва ли не главную тему всего прогрессивного мирового искусства наших дней — тему антифашистского Сопротивления. В фильме Трюффо речь идет о непобедимости духа, о непокорном свободолобии, о вдохновляющей силе творчества: действие ленты почти полностью разворачивается в стенах небольшого парижского театра времен оккупации. Марион, жена скрывающегося от нацистов и вишистов главного режиссера труппы Лукаса Штайнера, руководит подготовкой нового спектакля, играет на сцене, ведет переговоры с властями, поддерживает дух прячущегося в театральном подвале мужа. И любит. Ее сердце отдано Бертрану, коллеге по сцене, участнику Сопротивления, прямо со спектакля отправляющемуся в маки. В «Последнем метро» традиционный конфликт между чувством и долгом разрешается автором и актрисой в пользу долга и... в пользу чувства. Это создание актрисы переросло значение только отлично сыгранной роли. На родине и за границей ее Марион была воспринята как бы абсолютной француженкой: в 1985 году К. Денёв стала моделью для бюста Марианны — символа Франции.

...Сегодня, как и более четверти века назад, Катрин Денёв в работе. Печать сообщила, что в кино дебютирует ее сын Кристиан Вадим. Возможно, они будут играть вместе. Она все та же и всегда новая. Ее любят те, кого привлекает неожиданность ее актерских решений. И те, кто приходит в кинотеатр попросту полюбоваться на нее.

«МЫ ИЗ КРОНШТАДТА»



Режиссер Е. Дзиган, сценарист В. Вишневский (в центре), оператор Н. Наумов-Страж на военном корабле в период съемок картины

Фильм Вс. Вишневского и Е. Дзигана «Мы из Кронштадта» удивляет многозначностью. Он память и памятник, живая история и легендарный эпос. Он задолго предвосхитил известную песенную формулу: то, что было не со мной. — помню. Кажется порой, что мы узнали Ленинград еще до того, как впервые там побывали. В памяти моего поколения он навсегда утвердился вместе с фильмом «Мы из Кронштадта» — суровый, немногословный, до конца преданный делу Ленина. Нас и сегодня пронизывает лиризм этой историко-героической эпопеи.

Авторский пафос и загадка его состояли в том, что бои местного значения, показанные на экране, воспринимались как «последний, решительный», а гибель моряков как «оптимистическая трагедия». Это стало возможно благодаря удивительному сплаву поэзии и эпоса, почти бытового реализма и окрыленной романтики. Фильм продолжал славные традиции 20-х годов и новаторски открывал новые горизонты. Наверное, не случайно фильм «Балтийцы» на ту же тему, выпущенный с разницей в один год, но лишенный достоинств «Мы из Кронштадта», сегодня не идет на экранах, и даже киновееды о нем вспоминают нечасто. Фильм же участника гражданской войны писателя Вс. Вишневского и режиссера Е. Дзигана — живой среди живых, признан классикой советского кино, любим зрителями. Счастливая судьба кинопроизведения! Создатели его были верными последо-

вателями С. М. Эйзенштейна. Послушаем, что сказал автор «Броненосца «Потемкин» о фильме «Мы из Кронштадта»: «В наших картинах одни моряки продолжали революционное дело других. И совершенно так же одна флотская картина продолжала путь советской кинематографии, начатый другой. Как та, так и эта совершали свой мировой рейс, призывая к революции и борьбе... Фильм «Мы из Кронштадта» был новым достижением по линии того эпического стиля, который был начат еще во времена немого кино «Броненосцем «Потемкин». Но... сделал следующий шаг. Сохраняя спаянность обобщенного «лица флота», он одновременно набрасывал уже ряд отдельных персонажей». Среди них запомнился могучий немногословный кочегар Антон Карабаш (Э. Гунн) — старый моряк-«потемкинец», посланный в 1907 году на каторгу... Перед казнью он первым встал рядом с комиссаром. И веселый, храбрый Валентин Беспрозванный (П. Кириллов) с неразлучной подружкой — гитарой в руках, и маленький отважный юнга (Миша Гуриченко), и волевой, одержимый, свирепый на вид Артем Балашов (Г. Бушуев) — военный моряк, в судьбе которого отразилось движение революции («альбатрос, скиталец морей» становится большевиком-ленинцем); и удачливый, ладный пехотинец Бурмистров (Н. Ивакин), и немногословный командир-латыш (О. Жаков), и его жена (Р. Есипова) — все они, говоря языком Вишневского и Дзигана, «конкретные люди».

Вместе они воспринимаются как собирательный образ защитников красного Питера. Эпический разворот событий и судеб был мудро сплавлен психологизмом, сдержанной иронией, соленым юмором. Героический пафос воплощен в широком разлете эмоций: и ярость, и нежность, и суровый взгляд исподлобья, и нежданная добрая улыбка... Кажется, нет для авторов важнее задачи, чем показать главное в событии через человека. Комиссар Мартынов (арт. В. Зайчиков) входит в развороченный, неустроенный военный быт, а потом и в сражение насмерть как носитель ясной и твердой революционной воли. Седая его голова заметна на фоне черных бескозырок... Увлекает пример. Победа дается ценой самоотверженности и подвига.

Батальные сцены тоже сняты по-новому. Кинооператор Н. Наумов-Страж словно находится в боевых порядках моряков. И мы, зрители, благодаря панораме, тоже становимся как бы участниками атаки. «Субъективную камеру» возьмут позднее на вооружение фронтовые кинооператоры, она будет неперенной спутницей при создании послевоенных киноэпопей — от «Третьего удара» до «Освобождения» и «Битвы за Москву».

Вы замечали: как зрители мы в каждом фильме стремимся выделить самую ударную, самую впечатляющую сцену. Сцена гибели моряков из числа таких. Как и «одесская лестница» Эйзенштейна, она составляет «золотое сечение» всей композиции. Здесь пересекаются судьбы героев и сама история. По-матросски мужественно, с горьким юмором, с пением пролетарского гимна погибают славные моряки из Кронштадта. Но обратите внимание — фильм, лишенный всякой риторики, впечатляет как эпос, а волнует как драма, подымающаяся до высот трагедии. Авторы называют ее оптимистической... Так оно и есть! В фильме революционный Кронштадт идет в ногу с историей. В. Пудовкин скажет: «У этой картины — поступь! Картина идет наступательным маршем...» Так рождается стиль, рождается метафора. Черные дымы эскадры поднимаются в белесое небо, чтобы стать восклицательными знаками: «Революция в опасности!». Новый десант кронштадтских моряков вместе с прибором, с винтовками наперевес выходит из моря... Героический эпос революции бессмертен.

У фильма «Мы из Кронштадта» — славная биография война. Он сражался на многих фронтах. Под впечатлением этой героической ленты шли в атаку испанские республиканцы, защитники Гвадалахары и Мадрида. Он был на вооружении блокадного Ленинграда, вместе с советскими воинами дошел до поверженного Берлина... Он и сегодня в строю, фильм-воин!..

Одиссей ЯКУБОВИЧ.
Кандидат искусствоведения

«От зарплаты до зарплаты» В. Белкина, В. Ивантера и А. Соснина повествует об экономическом эксперименте в промышленности. Остросюжетная криминальная история лежит в основе сценария братьев Вайнеров «Потерпевшие претензий не имеют». Лирическая драма Виктории Токаревой «Звезда в тумане» привлекла редакцию альманаха интересными характерами героев и необычными фабульными поворотами. Молодые кинематографисты Ася Сулеева и Сергей Бодров публикуют в номере свою первую совместную работу — сценарий «На зеленых холмах», удостоенный премии на недавнем конкурсе, проведенном Госкино СССР и Союзом кинематографистов СССР.

Приключенческий сценарий Анатолия Проценко «След красной молнии» перенесет читателя во времена гражданской войны. Уже снятый фильм носит название «В стреляющей глуши». И, наконец, о событиях древней истории Руси повествует украинский писатель Олесь Луций в киноповести «Князь Даниил Галицкий».

Альманах «Киносценарии» стал, как известно, подписным изданием. Редколлегия и редакция издания с большой ответственностью отнеслись к этому авансу читательского доверия. Последующие номера так же, как и первый, познакомят читателей — поклонников искусства кино с новыми произведениями кинодраматургии, разными по темам и жанрам, написанными в разной творческой манере.

Е. КЛЕЙНЕР.
Ответственный секретарь редакции альманаха «Киносценарии»



ЕФРЕМОВ Олег. Народный артист СССР, лауреат Государственных премий СССР. Главный режиссер МХАТ имени М. Горького. Родился в 1927 году. Окончил школу-студию МХАТ имени В. И. Немировича-Данченко. С тех пор, как в 1955 году О. Ефремов появился на экране («Первый эшелон», Алексей Узоров), им сыграно в кино около 60 ролей. Убедительность исполнения и мастерство актерского перевоплощения ярко проявились в фильмах «Рассказы о Ленине» (1957, Дзержинский), «Испытательный срок» (1960, Жур), «Живые и мертвые» (1963, танкист Иванов), «Айболит-66» (1966, Айболит), «Воина и мир» (1966—1967, Долохов). Зрителям полюбили такие герои Ефремова, как следователь Подберезовиков («Берегись автомобиля», 1966), шофер Саша («Три тополя на Плющихе», 1967), летчик Полюнин («Случай с Полюниным», 1970), участковый Бузов («Здравствуй и прощай», 1972). Интересны работы этого мастера в самых разных жанрах — сказке («Король-олень», 1969), экранизации классики («Рудин», 1976), в лентах об острых проблемах современности («Последний шанс», 1978, «Инспектор ГАИ», 1982), в лирической драме («Продлись, продлись, очарованье...», 1984). Как кинорежиссер О. Ефремов в 1964 году поставил фильм «Строится мост» (совм. с Г. Егизаровым). Новая роль актера — управляющий банком Ефимов в картине «От зарплаты до зарплаты», снятой на студии «Мосфильм».

УМАРОВА Дильбар. В 1971 году окончила ГИТИС имени А. В. Луначарского. Актриса Таджикского государственного академического театра имени А. Лахути. Снималась в фильмах: «Легенда тюрьмы Павиак» (1971, Гульниссо), «Когда остановилась мельница» (1972, Мухаббат), «Сказание о Рустаме» (1972, влюбленная), «Женщина издалека» (1978, председатель колхоза Заханчинова), «И еще одна ночь Шахерезады...» (1984, Айша), «Друзей не предадут» (1985, мать Надира) и других. На творческом счету Д. Умаровой 22 фильма. Сейчас актриса работает над ролью преподавателя математики в телефильме «Учительница» («Таджикфильм»).

ГЛАДИЙ Григорий. Родился в 1954 году. Выпускник Киевского института театрального искусства имени И. Карпенко-Карого. В кино им сыграны роли атамана («Дударьки», 1980), Михайлы Руснака («Такая поздняя, такая теплая осень», 1982), Стефаника («Возвращение Баттерфляй», 1982), Осинцева («Преодоление», 1983), Ивана («Затерянные в песках», 1984), эпизоды в фильмах «От Буга до Вислы» и «Житие святых сестер». Актер сыграл также главную роль — М. В. Фрунзе — в телесериале «Не имеющий чина». На пути к зрителю новая работа Г. Гладия — художник и композитор М. Чюрленис в телефильме «Зодиак» (Литовская киностудия).

АЛИМОВА Матлюба. Актриса киностудии «Узбекфильм». Окончила ВГИК в 1977 году. Дебютировала ролью цыганки Насти в телефильме «Цыган» (1978). Сыграла Лауру в телеэкранизации «Маленьких трагедий» (1979), актрису Парвину («Сегодня и всегда», 1981), византийскую императрицу («Василий Буслаев», 1982), медсестру («Жаркое лето в Кабуле», 1982). М. Алимова снялась также в фильмах «В стремные бешеной реки», «И с вами снова я...», «Встреча у высоких снегов», «Фраги — Разлученный со счастьем». В новом телефильме «Возвращение Будулая» актриса продолжила работу над образом Насти, с которого началась ее кинобиография.



НОВЫЕ СЦЕНАРИИ

Вышел из печати первый номер альманаха «Киносценарии» 1986 года. Читателя ждет знакомство с новыми произведениями советских кинодраматургов.

...История мирового революционного движения знала немало людей выдающихся, романтического склада, с трагической нередко судьбой. Один из них — Виктор Кингисепп. Большевик ленинской гвардии, боевой сподвижник Дзержинского. О последних днях жизни выдающегося революционера рассказал известный эстонский писатель Мати Унт в своем остродраматическом сценарии «Через сто лет в мае».

Выступает в альманахе со своей новой работой «Уик-энд в аду» и Витаутас Жалакявичус. По жанру это и трагикомедия, и может быть фантазмагория. В центре сюжета — два узника фашистского лагеря смерти, волею случая оказавшиеся в самой гуще немецких войск незадолго до краха гитлеризма...

Разные стороны нашей современной жизни рассматривают писатели в четырех из восьми опубликованных сценариев.



С ЮБИЛЕЕМ ПОДОЖДЕМ

«БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

Высокие достижения колхоза «Новый быт» связывают в районе с именем председателя Виктора Ткачука. Человек незаурядный, инициативный, он всего себя отдает делу, но порой не гнушается и недозволенными, идущими в ущерб более «слабым» соседям методами хозяйствования. И вот настал день, когда Ткачуку пришлось переосмыслить свой стиль работы.—теперь, когда его назначили председателем РАПО, ему необходимо многое менять в привычном образе действий.

Авторы сценария Евгений Будинас, Анатолий Кудрявцев
 Постановка Бориса Горошко
 Оператор-постановщик Эдуард Садриев
 Художник-постановщик Игорь Топилин
 Композитор Евгений Дога
 Звукооператор Владимир Мушперт
 В главной роли Кирилл Лавров
 Роли исполняют:
 Харкевич—Леонид Неведомский
 Гришка-философ—Борис Новиков
 Инга—Любовь Виролайнен
 Макареня—Александр Денисов
 и другие.

Авторы сценария Алексей Леонтьев, Анатолий Царенко
 при участии Александра Гришина
 Режиссер-постановщик Александр Гришин
 Операторы-постановщики
 Владимир Панков, Виктор Кабаченко
 Художник-постановщик Михаил Кац
 Композитор Григорий Гладков
 Звукооператор И. Гольдман

Роли исполняют:
 Алексей—Владимир Шевельков
 Влад—Игорь Шавлак
 Галя—Наталья Вавилова
 Марина—Ольга Кузнецова
 и другие.



ПОЕЗД ВНЕ РАСПИСАНИЯ

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

Мимо станций и полустанков на полном ходу мчит неуправляемый состав—у машиниста тепловоза сердечный приступ, он потерял сознание. Десятки железнодорожников делают все возможное, чтобы остановить поезд. Опасная ситуация потребовала мужества, самоотверженности и от едущего «зайцем» в одном из вагонов «пэтзушника» Алеши Нечаева—он понимает, что лишь его решительные действия могут предотвратить катастрофу...

Авторы сценария Аркадий Инин, Самсон Самсонов
 Постановка Самсона Самсонова
 Оператор-постановщик Виктор Шестоперов
 Художник-постановщик Евгений Маркович
 Композитор Евгений Дога
 Звукооператор Юрий Михайлов

В главных ролях:
 Саша—Александра Яковлева
 Костя—Евгений Дворжецкий

Роли исполняют:
 Жанна—Людмила Шевель
 Настя—Анна Назарьева
 Митя—Сергей Газаров
 Ипполит Анатольевич—Владимир Дружников
 Мария Николаевна—Людмила Шагалова
 Михал Михальч—Николай Прокопович



ТАНЦПЛОЩАДКА

«МОСФИЛЬМ»

Задание у молодого инженера Колобкова, приехавшего в курортный городок, было несложное: подготовить к сносу танцплощадку. Ее место займет теперь корпус санатория. Но, понаблюдав за жизнью танцплощадки, познакомившись с ее завсегдатаями, Колобков начал бороться за сохранение старой «топталочки», милой сердцу не одного поколения горожан.
 Фильм решен в жанре музыкальной комедии.

Санька—Костя Атаманов
 Бубнова—Татьяна Агафонова
 Катя—Елена Денисова
 Семен—Дмитрий Оленевский и другие.

ПРИКЛЮЧЕНИЯ НА МАЛЕНЬКИХ ОСТРОВАХ

КИНОСТУДИЯ «ТУРКМЕНФИЛЬМ»
 ИМЕНИ АЛТЫ КАРЛИЕВА

«Человек, не оставь после себя пустыню!». Этот призыв прочитывается в лирическом рассказе туркменских кинематографистов о мальчишке Кериме, живущем с дедом-метеорологом на одном из островов Каспия. Сердце доброго паренька кровью обливается, когда видит он, как бездумно приезжие люди разоряют гнезда чаек, губят птенцов. Керим решает защитить птиц...



Автор сценария и режиссер-постановщик
 Усман Сапаров
 Оператор-постановщик
 Якуб Муратназаров
 Художник-постановщик
 Виктория Атаева
 Композитор А. Кобляков
 Звукооператор Ч. Аннагалов
 Роли исполняют:
 Дед Шукур—А. Довлетов
 Керим—С. Дурдыев
 Айна—М. Нуриядыева
 и другие.

УЛОЧКА

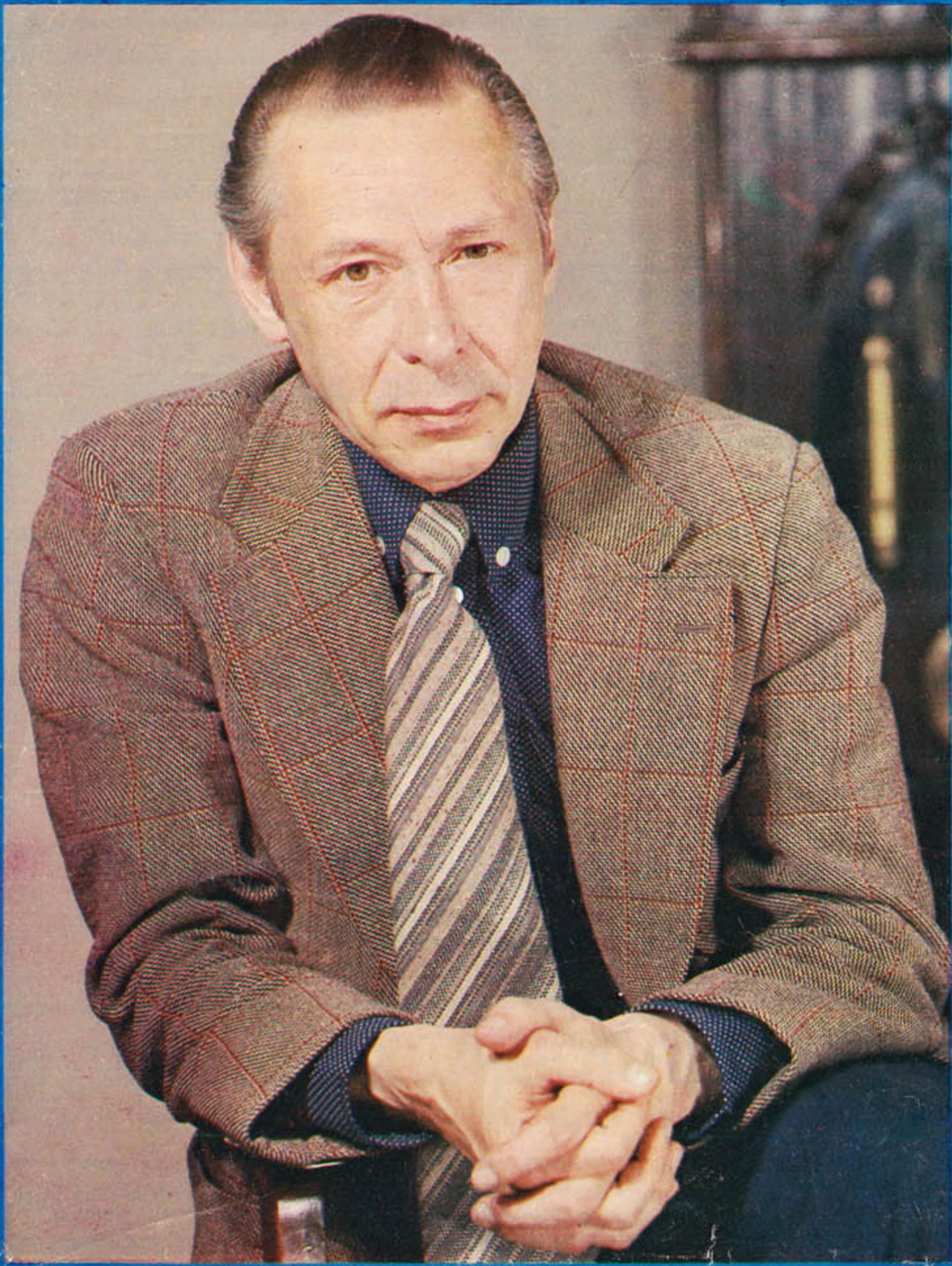
Автор сценария Сюй Иньхуа
 Режиссер Ян Яньцзинь
 Операторы Ин Фукан, Чжен Хун
 Художник Лю Фань
 Композитор Сюй Цзиньсинь
 Роли исполняют:
 Го Кайминь, Чжан Юй, Ян Яньцзинь
 Фильм дублирован
 на киностудии «Мосфильм»
 Режиссер дубляжа Е. Ильинов

ПРОИЗВОДСТВО
 ШАНХАЙСКОЙ КИНОСТУДИИ, КНР

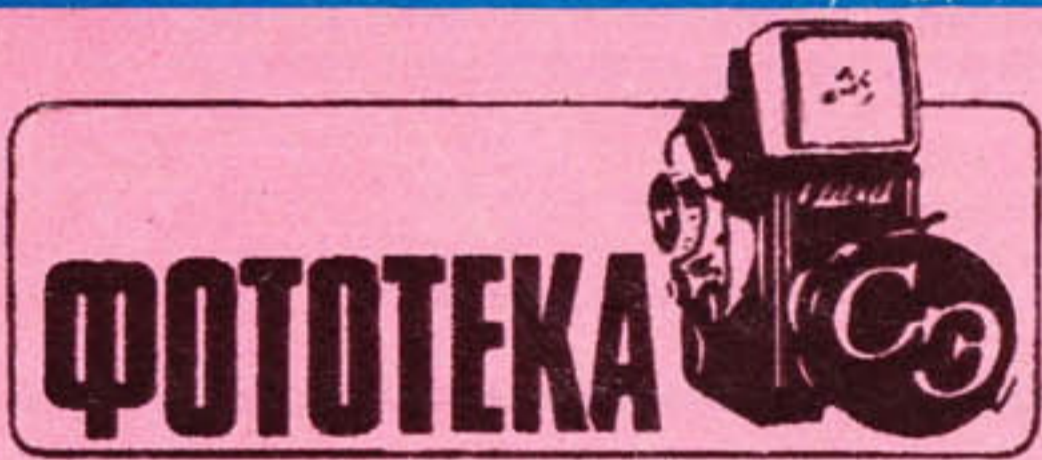
История, рассказанная в этом фильме, относится к периоду «культурной революции». Механик Ся—юноша горячий и честный. Он пытается помочь бедняжке Юй. Мать девушки выгнали с работы по злему навету, с горя она слегла. Хунвейбины зверски избивают парня, угрожают ему еще более жестокой расправой. Но Ся, выйдя из больницы, упорно пытается разыскать Юй...



В репертуаре также советские художественные фильмы «Светлячки» («Грузия-фильм»), «Каждый охотник желает знать...» (Киевская студия имени А. П. Довженко) и зарубежные: «Чудо невиданное» (Югославия), «Операция «Зузук» (Румыния).



Олег ЕФРЕМОВ. Фото Л. Шерстенникова
Дильбар УМАРОВА. Фото М. Стримбана



Роли и фильмы актеров — на стр. 22



Матлюба АЛИМОВА. Фото М. Мовсисяна
Григорий ГЛАДИЙ. Фото Г. Сидоренко

