



**советский
ЭКРАН**

1986 декабрь

23

ISSN 0132-0742



Андрей
ЗОРКИЙ

4

«Думаю, что документалист начинается тогда, когда он освобождается от запретов: это можно снимать, это нельзя! Но при условии: запреты снимаем, чтобы открыть истину, чтобы рассказать людям такое, чего они сами не знают о себе», — говорит режиссер Г. Франк.

10

Я терпеливо слушала речи адвокатов фильма «Лермонтов»: «Ах, бывают просчеты, бывают же неудачи... Да, картина о Лермонтове не получилась. Но есть ведь и что-то хорошее? Найдите же хорошее». А что делать, если нет хорошего? Как тут быть?

12

«На золотом крыльце сидели» — новый фильм-сказка режиссера Бориса Ръцарева.



14

...В этих приключенческих фильмах немало острых моментов, «ружья», заготовленные авторами, стреляют то и дело. Но невольно возникает ощущение, что за этой «пальбой» исчезает герой — упрощается его человеческая сущность, затуманиваются мотивы поступков.

18



Об эстетических уроках классика советского кино В. Пудовкина, о бессмертии его выдающегося фильма «Мать», отмечающего в эти дни свой шестидесятилетний юбилей, размышляет в своей статье критик С. Фрейлих.

СУМКА, ПОЛНАЯ СЕРДЕЦ

Каждый день приносят в «Советский экран» хрустящий бумажный мешок с почтой. Ворох писем, прилетевших со всех концов страны. И каждый конверт сулит неожиданность. Что там: шаровая молния или восторженный дифирамб?.. Отклик, разбор фильма (подчас не уступающий профессиональному) или самодельный портретик любимой индийской кинозвезды? А то вдруг и личная фотография корреспондента с заманчивым предложением снять его в каком-нибудь фильме... Впрочем, никогда не предугадать сюжет очередного послания.

Это особая, личная переписка тысяч и тысяч зрителей с Киноискусством. Пишут об актерах. Об острых проблемах кинопроката и кинообразования. О новых фильмах. «Русь изначальная» и «Поезд вне расписания», как свидетельствует почта, привлекли особые симпатии юных зрителей, вновь подтвердив, что романтические, героико-приключенческие картины (на историческом и современном материале), пожалуй, милее и нужнее этому возрасту, нежели однообразные «фотографии» поколения, словно бы сплошь состоящего из «трудных подростков».

Пишут о «Проверке на дорогах» А. Германа. «Вот уже 2 недели показывают фильм в нескольких кинотеатрах города, а залы полны, потому что идет добрая слава о нем от человека к человеку», — пишет В. Ф. Кизей. — Слышала, что экранная судьба его была трудной. А ведь так легко выпускают на экраны всяческую белиберду. У нас, во Владивостоке, как нет новых фильмов, так и гонят «Ангелику в гневе», «Укрощение строптивого», «Блеф». Посмотрела «Укрощение строптивого» — ну, показывают битых два часа какого-то кретина, и это для молодежи, этим воспитывают». Что ж, здесь есть повод для резкости. Так же, как и для признательности авторам фильма «Проверка на дорогах». «Мы современники войны, ее мальчишки и девчонки, усвоившие ее азбуку горем, похоронками, голодом...» — пишет Г. Зубрис из Херсона. — И увидел я в капитане Локоткове на улице немецкого городишки толстовского капитана Тушина, передавшего эстафету своему советскому наследнику: простой, обычный, незаметный, но непобедимо добрый храбрец... Почему же такую нужную правду мы не раз подменяли леденцовой

правдочкой? Конечно, тот свежий ветер, который повеял над страной, дал нам возможность увидеть этот фильм».

«БЕЗ ТИТРОВ ТРУДНО ЗАПОМИНАЮТСЯ ЛИЦА»

А теперь совсем о другом. «Неужели нельзя «гнать» титры по мед-лен-нее??? А?.. Почти ничего не успеваешь прочитать. До каких пор (лет) это будет продолжаться? — интересуется А. Я. Орлова из Свердловска. И продолжает: — Сейчас много молодых и молодых артистов, и порой кажется, что все они на одно лицо, то есть похожи друг на друга. Поэтому без титров трудно запоминаются лица».

Но ведь безликую игру, стандартный персонаж, стереотип, увы, не спасут и самые эффектные титры!

А бывает и по-другому. Легко узнаются популярные актеры, а вот лица людей, которых они играют, все равно не запоминаются. Так, например, в «Салоне красоты» (сценарий Е. Зыковой, режиссер А. Панкратов-Черный, «Мосфильм»).

«Спасибо за фильм, но еще лучше, если бы его не было», — пишет Таня Светлова из Хабаровского края. — До сих пор не могу понять, что же хотели создатели фильма показать нам, молодому поколению: понравился мне муж моей подруги, чего стесняться — уводи, если хочешь. Где же нравственные ценности нашего духовного воспитания? Маша, такая добрая, порядочная женщина, видя боль, страдания Офелии... Просто безнравственно. Дружба, совесть, порядочность, зачем они нам, мы люди современные — поделимся».

Права ли Таня Светлова? И да, и нет. Да — потому что на убогом и бесчувственном уровне происходят перемены в жизни героев модного салона. А не права потому, что очень многие прекрасные рассказы о любви оказались бы ненаписанными и неснятыми, если б — по счастью! — не случались в самой жизни «военно-полевые», «служебные», «почтовые» и иные житейские романы, которые не понять, не объяснить, казалось бы, самыми неопровержимыми моральными прописями.

Впрочем, «Салону красоты» это не грозит. «По сюжету в фильме много любви: две парикмахерши любят врача зоопарка, третья парикмахерша любит мясника, четвертый парикмахер любит свою жену, да еще практикантка влюбляется в како-го-то недотепу, просто голова кружится...



На обложке — актер Александр ПОРОХОВЩИКОВ (читайте о нем на стр. 16—17)

Фото Галины Коревых

ГОВОРИТЬ ДРУГ С ДРУГОМ ОТКРОВЕННО..!

А на деле любви нет ни одной», — пишет из Пскова **И. Н. Гаврилова**. Она права. Здесь и вправду нет любви. Есть семейные узы. Есть борьба за брак. Есть перемещения в тусклом пространстве «любовного треугольника». Можно приостановить эти подвижки, приструнить Машу, обуздать Ваню, ободрить Офелию. Но не прибавится от этого ни света, ни красоты, ни любви.

Такие люди? Или так изображены? Склоняюсь к последнему.

Когда в «Салоне красоты» по вечерам в огромном многоэтажном доме зажигаются окна Машиной квартиры, то подразумевается, что там теплится настоящая, живая жизнь. Происходит что-то важное с людьми. Сбываются надежды. Нет-нет. Там просто едят борщ, полюбившийся Ване. Шуруют с места на место его чемодан. Смывают под душем с Катинной головы нелепую прическу «панки», чтобы повеселить нас.

Любопытное письмо пришло из поселка Лучки Юрьев-Польского района Владимирской области, из настоящего салона-парикмахерской. «С большим интересом смотришь фильмы о работе служб быта, особенно о парикмахерской. Но не таким он конкретно должен быть, этот фильм «Салон красоты», — пишут мастера **В. А. Нигметова** и **М. Х. Тамакидис**. — Много нужного и хорошего в фильме отсутствует — это жаль, конечно. А наоборот, плохого и странного — перебор. И личная жизнь мастеров так унизительно и неправильно поставлена, что без конца возмущаешься...»

Честь мундира, вернее, белоснежного парикмахерского халата? Профессиональное самолюбие? Отчасти. «Нам не все равно, как вы создаете дефицитные фильмы о парикмахерских. Хотелось бы, чтоб другой фильм имел силу величия: о работе молодых мастеров и порядочной жизни их». Я не уверен, что образцово-показательный фильм о парикмахерской наберет силу величия. Да и при чем здесь она? «Прически были прекрасными в этом фильме, — замечают мастера. — Актеры ужасны». Попав в «Салон красоты», актеры оказались в ужасном положении. А ведь и они профессионалы, мастера в своем деле. Но нельзя сыграть хорошо... убого написанное и увиденное авторами. Этого не умеет делать никто.

«Мы можем написать свой сценарий, а вам останется только снять его», — обещают мастера из деревни Лучки. Уж не знаю, получится ли у них. Но давным-давно И. Грековой была написана прекрасная повесть «Дамский мастер». Было в ней — помимо удивительного раскрытия

жизни, характеров — и все, что касается парикмахерской профессии. И не раз предлагалось киностудиям экранизировать повесть. Многие режиссеры мечтали об этом. «Дамский мастер» и сейчас бы прозвучал современно, остро!.. Куда там! Зачем тянуться к вершинным отметкам современной литературы — проще, спокойнее обозначить пропасть между нею... и кино. Пролетели годы. И вот вместо блестящего «Дамского мастера» сняли ярко-серый «Салон красоты».

МНЕНИЯ ВОКРУГ САМОМНЕНИЯ

«На просмотре фильма «Начни сначала» никто не оставался равнодушным: зрители аплодировали певцу, многие подпевали, услышав полюбившиеся мелодии». (**Оксана Ильющенко**, студентка МГУ, Москва). «Комедия шла в гробовом молчании, а вот закончился фильм, включили свет, и поднялся хохот: ловко же нас провели!..» (**Т. Абрамова**, Ставрополь).

Как видите, мнения о фильме «Начни сначала» (сценарий А. Бородянского, А. Стефановича, режиссер А. Стефанович, «Мосфильм») крайне противоположные.

«Именно Андрей Макаревич, его песни, так органично вплетенные в полотно кинокартины, их прекрасное исполнение и, как оказалось, не менее прекрасная актерская игра, которой могут позавидовать иные профессиональные актеры, — вот этим во многом обеспечен успех и зрительское признание фильма «Начни сначала» (**Ирина Грищенко**, Дубна).

«Если раньше я более или менее нормально относилась к А. Макаревичу, то теперь я его ненавижу. Почему-то все вокруг его Коли Ковалева представлены какими-то идиотами, которых он презирает — тот же Скляр — Холодков. Но больше всего меня возмутило навязчивое сравнение его (Коли) с ВЫСОЦКИМ. Это невыносимо» (**Юлия Большакова**, г. Куйбышев).

Кто же прав? Где истина?.. Я бы сказал, что она ни на одной из сторон, а где-то... сбоку. Ведь дело в том, что **самый повод** этого музыкального фильма — вымышленный, а точнее сказать, вымороченный. Нет в «Начни сначала» «барда из подворотни», о котором внутри фильма настроили статейку. Нет и кумира, властителя дум поколения, о котором провозвещает с экрана пылкая Лизавета Царенкова. Нет какого-то нового, дерзкого, спорного музыкального явления, личности, голоса.

Нечего «начинать сначала». Все, пропетое в фильме, благополучно укладывается в рамки сегодняшней профессиональной эстрады. И первое, несомненное подтверждение этому — то, что фильм «Начни сначала», отнюдь не залежавшись на полках, не растеряв свой песенный багаж, благополучно вышел на экран... не став, впрочем, его украшением.

А как же тогда удары судьбы, «гонения», которые испытывает молодой певец? Да ведь придумать можно что угодно. Исполняешь ты серьезную песню («Давайте делать паузы...»), а тебе говорят, что в веселой молодежной телепередаче ей не место. А, скажем, «Давайте говорить друг другу комплименты» — пой. Потому что «комплименты» не «паузы» и песня сочинена благополучным Б. Окуджавой, а не гонимым Колей Ковалевым.

Можно, например, придумать худсовет в филармонии, где, прослушав песню «Разговор в поезде», музыкальная дама произносит невообразимый монолог: «Я ничего не поняла! Честно, ничего! Кто едет, куда едет... Вот вы говорите, что это песня про поезд. Ну, так берите пример со своих друзей. О чем поет ваш товарищ Холодков? «На недельку, до второго, я уеду в Комарово». И все ясно, кто едет и куда едет. И вот результат, сам едет на международный конкурс».

Поистине, ни за что ни про что досталось в этой картине прелестной песенке про Комарово, а заодно с ней и И. Скляру, сыгравшему певца Холодкова. Да, конечно, глоток свежего воздуха взморья, бодрости, которыми заряжает нас «Комарово», — это не манифест и не исповедь поколения. Но ведь нельзя ими посчитать и сочинение Коли Ковалева о «курах-дурах», которым «уже не полетать», и о скворце, который «летит, куда хочет»?.. Нельзя назвать программной и песню «Варьете», где бесстрашно рассказывается о певице, ее некормленном котике, прожженном диване, случайных спутниках жизни, о блестящих и гриме «для ста красивых женщин и нарядных мужчин», которые ближе к ночи «станут друг друга искать в темноте». Вроде бы еще не переместилась наша духовная жизнь из дискотек в варьете. И еще не ощутили себя юные поклонницы песенного творчества Коли Ковалева «маленькими балеринами», «усталыми игрушками» и «кокаинеточками»?

«Этот фильм меня встряхнул, — сообщает 16-летняя **Наташа Слепнева** из Тулы. — Да, именно, потому что перед этим я неделю находилась в меланхолии. А теперь нет». Это понятно, Наташа.

«Под песни Макаревича не хочется танцевать, — пишет 19-летняя **Наталья**

Марченко. — Я слушала песни Андрея Макаревича и сравнивала их с сонетами Шекспира, которые пронизаны этаким философской ниточкой».

Должно быть, приятно, что тебя сравнивают с Шекспиром. Впрочем, Коле Ковалеву не привыкать. В фильме его имя запросто склоняют с именами гениальных и просто великих поэтов. «Вы поэт божьей милостью. Вы властитель дум. Вы же Некрасов наших дней», — говорит восторженная Лиза Царенкова.

Пушкин и Лермонтов, Некрасов и Есенин — на совести Лизы Царенковой, ее распятого воображения. Сие нам предлагается воспринимать с улыбкой (юмор!), хотя все равно улыбаться почему-то не хочется. А вот сравнение с Владимиром Высоцким заявлено в картине вполне всерьез.

И это очень горько. Стыдно. Потому что песни Коли К. (А. Макаревича), плохие, хорошие и разные, почти всегда подражательные, наполненные отзвуками, перепевами, реминисценциями широчайшего диапазона — от Пахмутовой до Вертинского, — не являются ни параллелью, ни продолжением творчества Высоцкого. Нет никакой аналогии. Нет никакого параллелизма судеб. Жизнь поэта и певца просто постыдно сопоставлять с экранной суетней, казусами и конфузами Коли К. Режет, как нож, несусветная сцена, когда на видеовечеринке, в нелепой компании, посреди рыночного разговора возникает на экране измученное, трагическое лицо Высоцкого, словно в последнем напряжении, усилили воли, слышатся удары его струн, слов, сердца... Невыносимо.

* * *

Два фильма, которые вслед за письмами вышли в центр нашего обзора, сходны разве что в одном. Они — по изначальному расчету — зрелищные, кассовые, запрограммированные на массовый успех. Их не хочется, не стоит называть «серыми». Кстати, к чему постоянно обижать этот прекрасный, тонкий и ни в чем не повинный цвет, столь любимый и самой природой, и ее живописцами? Разве серыми бывают пошлость, безвкусица, апломб, профанация искусства?.. Это совсем иные «краски», иные беды нашего кино.

Рисунок **О. Теслера**



ЛИЦОМ К ИСТИНЕ

Герц ФРАНК.
Кинорежиссер,
заслуженный
деятель
искусств
Латвийской ССР



Фото
Л. Лавриновичуса

Съемка документального фильма — всегда встреча с людьми. Благодаря телевидению они входят в наш дом со своими проблемами и судьбами, оставаясь иногда надолго в памяти. Героем документального фильма может стать любой человек. Но съемки часто связаны с этическими проблемами — некоторые грани этой сложной проблемы и высветились в нашем разговоре с аспирантом факультета журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова **Николаем ТАРАСОВЫМ** и могут заинтересовать широкий круг читателей и любителей документального кино.

Т. Все ли темы может раскрывать кинодокументалист? Тему любви, например?

Ф. Мы не можем касаться сокровенных отношений людей, того, что принадлежит только двоим. Но это не исключает возможности вообще касаться любви. Еще в 1963 году мы с А. Бренчем сняли документальный фильм «Ты и я», несколько лет назад ЦТ показало целый сериал С. Зеликина и А. Габриловича «Семейный круг», А. Каневский свою картину прямо назвал «Во имя жизни и любви». Душевная жизнь — вот вечный предмет искусства!

Мне кажется, что в наше время, когда телевидение вошло в каждый дом, жизнь стала обнаженнее. Все мы как бы соседи гигантской коммунальной квартиры. Включаем телевизор и смотрим в одно и то же «окно», видим одних и тех же людей. И это создает определенную расположенность к представителю средств массовой информации. Когда к тебе в дом приходят люди с камерой и микрофоном, да еще с искренними намерениями, ты их принимаешь как знакомых. То есть телевидение создало новый психологический климат публичности взаимоотношений, и уже не страшно доверить человеку с камерой что-то свое.

Возьмите фильм саратовского режиссера Д. Лунькова «Городские-деревенские». Как люди ему доверяют, как раскрываются перед камерой. А как бережно относится к их исповедям Луньков. Он мне как-то сказал: «Мы, как «разбойники», почуяв жертву, хватаемся за ножницы, когда видим какую-то затаенность или необязательность в рассказе. Но живая мысль ножницами неисповедима, ее надо ощутить и вдыхать, как запах природы». В этом все дело! Доверительность возникает от взаимной уважительности. В фильме «Раймонд Паулс. Работа и размышления» даже известный на всю страну композитор, почувствовав подлинный интерес к своей личности, не постеснялся рассказать документалистам, что в молодости, будучи ресторанным пианистом, едва не спился. Хорошо, судьба послала ему мудрую, любящую жену Лану.

А возьмите тему жизни и смерти. В искусстве одна из самых сложных, но я думаю, она по плечу и документальному кино. Семь лет назад мы с оператором К. Залцманисом сняли кинодраму «Последние праздники Эдгара Кауляня». Основная ее часть — похороны. В последний путь провожают ветерана двух войн, бессменного председателя колхоза «Лачплесис», Героя Социалистического Труда, мудрого человека... Был снежный январский день, поднялась метель, отчего ритуал похорон обрел на экране особую графичность и драматизм.

Первая реакция редактора студии была — «Нет!». «Показывать это незачем, слишком печально». Через год фильм вышел на экраны республики и премьера состоялась в лучшем кинотеатре, а в день рождения председателя был показан и по латвийскому телевидению. В день рождения! Редактор не понял, что темой фильма была не смерть, а любовь. Людская любовь к замечательному человеку.

Т. На факультете нам показывали ваш фильм «Диагноз»...

Ф. Да, так сказать, документальный вариант «Уроков анатомии» Рембрандта. То была студенческая работа оператора С. Николаева, но мы ее снимали как философский репортаж. Антитеза жизни и ее утверждение. Жизнь ведь никогда не

прекращается, даже когда врач делает вскрытие, он хочет знать, все ли он сделал, чтобы другие не умирали. Это слова Амосова... Я неоднократно показывал «Диагноз» вместе с фильмами «Старше на 10 минут», «Пробуждение», «Радость бытия». Получалась одна большая картина о смысле жизни. «За мгновение страданий искусство награждает нас сладостными слезами и великим приростом мужества», — писал Шиллер.

Мы живем в атомном веке и должны наращивать в себе мужество, в том числе средствами документального кино. Я думаю, что журналист начинается тогда, когда он освобождается от запретов: это можно снимать, это нельзя! Но при одном условии, что мы люди гуманные и запреты снимаем, чтобы открыть истину, чтобы рассказать людям такое, чего они сами не знают о себе.

Если бы я не освободился от этих запретов, я, наверно, не вошел бы в «Запретную зону», не коснулся бы «Чужой боли» и, тем более, не отважился бы на фильм «До опасной черты», состоящий из человеческих драм. А мы должны учиться рассказывать с экрана и о трагическом в жизни. Учиться у великой литературы и публицистики Толстого, Достоевского, Чехова, у современных писателей Абрамова, Распутина... Учиться безбоязненно говорить, а не подсчитывать соотношение черного и белого. Еще в прошлом веке замечательный писатель и журналист Генри Торо написал будто специально для нас, документалистов: «Встань лицом к факту, и ты увидишь, что солнце играет на обеих его гранях, точно на лезвии острого меча, ты почувствуешь, как он пройдет через твое сердце и рассечет костный мозг, и счастливо завершишь свое земное существование. Будь то жизнь или смерть — мы жаждем истины».

И на экране мы запоминаем лишь то, что потрясает. Уверен, если фильм снимается для того, чтобы помочь людям, это и этически, как бы жестока правда ни была.

Т. Как у вас складывались взаимоотношения с героями фильмов «Запретная зона», «До опасной черты»?

Ф. Пока человек не осужден, он для меня не преступник, а когда он уже отбывает наказание, — имеет ли право документалист смотреть на него, как на человека вне общества, если само общество, изолировав его, надеется вернуть человеком? В таких фильмах, мне кажется, подобает больше опираться на совесть человека, думать об его исцелении.

Фильм порой живет на экранах долго. «Запретная зона», например, десятый год в прокате. Теперь представьте себе подростка, заснятого в колонии десять лет назад, он уже давно на свободе, может быть, женился, и вот он приходит в кино и на экране видит себя за колючим забором... Тут фильм может оправдать только художественность. То есть, если мы его тогда не поставили к позорному столбу, а попытались по-человечески разобраться в его жизни, проявили сострадание, без чего искусство немислимо, он не почувствует себя оскорбленным.

Т. Как совместить художественность и документальность, когда речь идет о конкретной жизни? Нет ли тут какого-то противоречия?

Ф. Противоречия нет. В каждом реальном факте, который дарует нам жизнь, скрыта художественная сила, образность. Их надо только проявить. Но особенно ими богата жизнь человека. Все самое низкое и самое светлое отражается в

Кто и что? Где и когда?..

□ «Я ЖИВУ В БАКУ» — так называется полнометражная документальная картина, съемки которой завершены на киностудии «Азербайджанфильм».

Лента рассказывает об экономическом и культурном подъеме современного Баку, претворении в жизнь его жителями решений XXVII съезда КПСС. «Гид» зрителей в этом увлекательном путешествии по азербайджанской столице — народный артист республики композитор Т. Кулиев, который написал и музыку к фильму.

Сценарий написан Э. Агаевым. Режиссер — Н. Бекирзаде, операторы — Ф. Мамедов и Ф. Аскеров.

□ Пропало колхозное стадо, словно ветром его сдуло. Но при этом колхоз продолжает регулярно сдавать молоко...

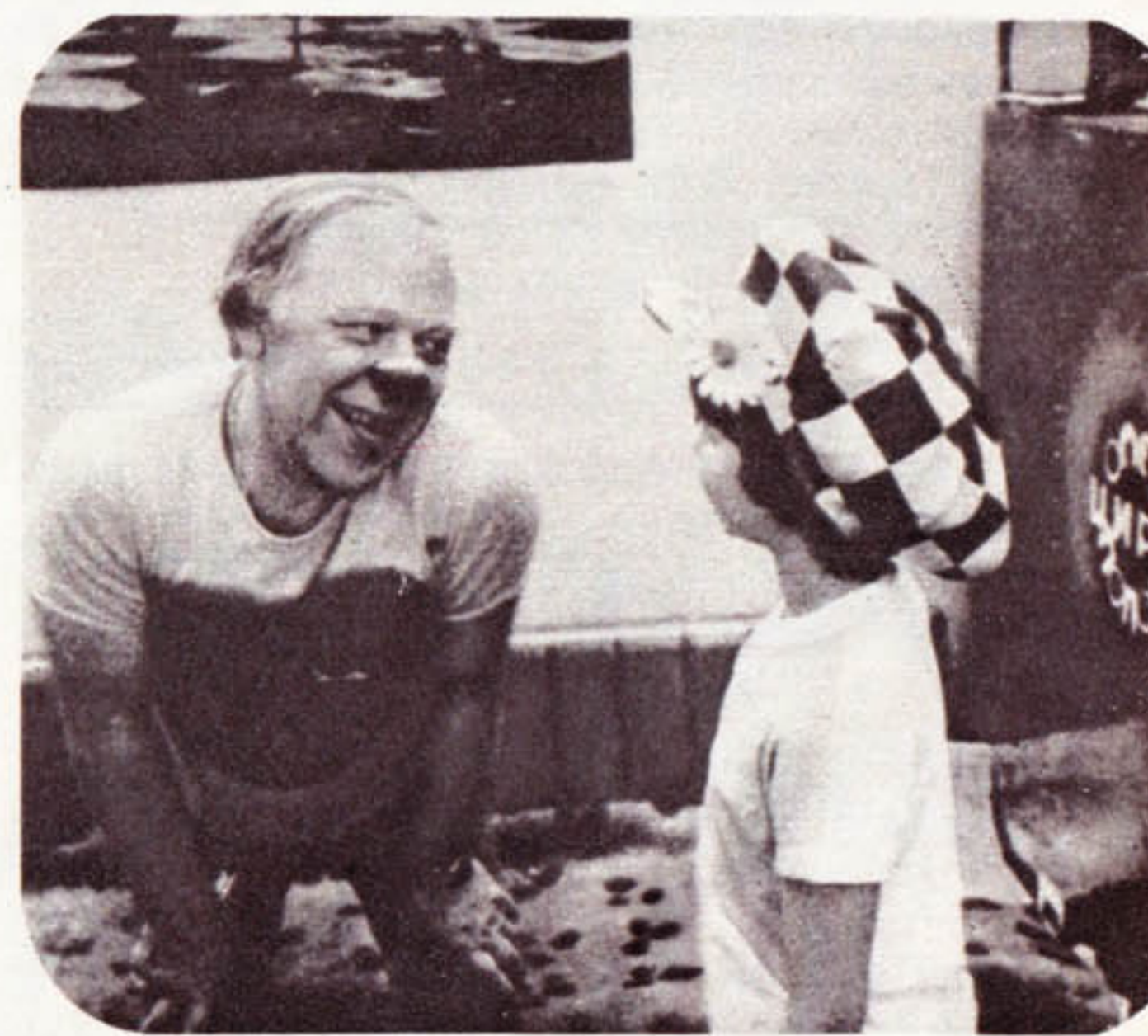
Вот какое дело предстоит распутать милиционеру из телефильма «Трава зелена», работу над которым завершает на «Мосфильме» режиссер В. Назаров. Доярку, спасающую стадо от опасностей, грозивших ему в холодном недостроенном коровнике, сыграла Ирина РЕЗНИКОВА. В картине также заняты В. Золо-

тухин, С. Чекан. Музыка написал композитор А. Журбин.

□ Сорок лет исполнилось фильму режиссера Александра Згуриди «Белый клык». За это время мастер создал целый ряд игровых картин о животных, среди них «Черная гора», «Рикки-Тикки-Тави», «Крепыш». Сейчас на «Центрнаучфильме» народный артист СССР А. Згуриди работает над лентой «В ДЕБРЯХ СЕВЕРА». И это новый увлекательный рассказ о жизни «братьев наших меньших».

□ С известным клоуном Олегом ПОПОВЫМ зрители скоро встретятся в картине «Посторонним вход разрешен» (совместное производство Киностудии имени М. Горького и студии «Готвальдов» (ЧССР). Юные герои фильма — Саша, Дима и приехавшая погостить в Москву из Праги девочка Ленка — придут к знаменитому цирковому артисту с просьбой. Они хотят, чтобы одну «очень талантливую» дворнягу приняли в труппу Театра зверей... Много приключений доведется пережить ребятам, пока они своего добьются.

Эту веселую ленту по рассказам Натальи Дуровой поставил чехословацкий режиссер Йозеф Пинкава.



О. Попов в фильме «Посторонним вход разрешен»

душевном движении — тут для художественных открытий бездна. Никогда не забуду видеорепортаж из Лейк-Плэсида, когда награждали Ирину Роднину. Мне он кажется хрестоматийным. Что там произошло?

Как и полагается при съемке хроникального сюжета, оператор начал с общего и среднего планов: «золотая» пара посередине, «серебряная» и «бронзовая» по бокам. Поднимается флаг СССР, исполняется гимн... И вдруг, заметив что-то, оператор начал укрупнять кадр, следя теперь только за лицом Родниной... И весь мир увидел, как в глубине ее души рождались слезы счастья, как они скатились по ее щеке... В третий раз олимпийская чемпионка! — это была высшая точка ее спортивной жизни, и не только. Тут слилось все — жизнь, судьба, любовь, спорт — все! И оператор запечатлел эту высшую точку с той степенью погруженности в душевный мир, которая только и может превратить реальный кусок жизни в явление экранного искусства!

Кстати, когда режиссер У. Браунс решил использовать этот шедевр репортажа для финала своей картины «Моя земля, волшебный мир любви», оказалось, что пленку на телевидении стерли. Пришлось обратиться в киноархив ГДР... Где ее оценили и сберегли.

И еще хочу сказать о сюжете. Что привлекает в художественной картине? История чьей-то жизни. Но ведь и жизнь любого человека тоже цепь поступков, роковых поворотов, история любви, наконец. И если нам удастся про эту жизнь рассказать интересно, такой фильм волнует не меньше художественного. По существу, и 20-серийная эпопея «Великая Отечественная» — историческое полотно, выстроенное по сюжету, имеющее своих героев и антигероев, свою завязку, развязку и всем известный финал.

А в нашем давнем фильме «Без легенд» сюжет имел решающее этическое значение. Знаменитый бригадир экскаваторщиков Борис Коваленко, строитель трех крупнейших гидростанций на Волге, Днепре и на Ниле, к тому времени уже погиб в авиационной катастрофе. Чего ради было ворошить неприглядные страницы его прошлого, зачем разрушать легенду?.. Только поняв неумный характер своего героя, зигзаги его поведения и выстроив на экране сюжет его жизни по законам драматургии, мы сумели преодолеть этический барьер. Дело было не в канонизации его образа и не в «разоблачении», а в правде реальной жизни, имевшей большой поучительный смысл.

Вот что я имею в виду, говоря о художественности в документальном кино. Она делает его интересным для самой массовой аудитории.

Т. Были ли у вас ситуации, когда герой отказывался сниматься?

Ф. Были. В 1983 году на съемках фильма «Чужая боль» в сибирском селе Водопадном. Там, в спецучилище для девочек с трудной судьбой, работала чета педагогов Бонадысенко. Они с молодости посвятили себя вот таким детям. В разгар работы девочки вдруг отказались сниматься, заподозрив, что мы хотим показать какие-то неприглядные стороны их жизни. Оказалось, что их напугал телеобъектив... Пришлось нам с оператором Е. Корзуном провести с воспитанницами специальное занятие, дать им заглянуть в кинокамеру с различной оптикой, и тогда мир был восстановлен. Да, взаимоотношения с нашими «соавторами» бывают весьма хрупкими.

Т. Можно ли снимать человека без его согласия?

Ф. Я сейчас работаю над фильмом о бывшем студенте, которому грозит очень суровая мера наказания, — это своеобразное послесловие к фильму «До опасной черты», и то я заручился его согласием. Какой прок в фильме о человеке, если он будет смотреть на нас зверем.

Меня иногда спрашивают, почему я копаюсь в таких историях? Конечно, гораздо приятнее снимать хорошего человека в солнечный день, когда его награждают. Но когдаходишь в тень нашей жизни, начинаешь думать: почему?.. Разве у нас есть какие-то другие учреждения, кроме государственных, общественных, молодежных? Но почему же на выходе всей этой системы воспитания мы получаем иногда какого-нибудь тунеядца, насильника, вора? Когда касаешься этих болевых точек, исковерканных судеб, должен иметь надежный громоотвод, быть крепко заземленным на ясную цель: во имя чего? Мы должны искать в человеке то, что осталось в нем доброго, даже если он оказался на самом дне. Искусство всегда питалось надеждой.

Т. Как вы относитесь к скрытой камере?

Ф. Вопрос, мне кажется, надо ставить иначе. Сначала надо выяснить, как мы относимся к человеку, а потом уже к скрытой, открытой и другим «чудесам» камеры. Первая заповедь документалиста: отношение к человеку. Если я хочу открыть в нем интересное, то сам бог велел применить скрытую камеру, потому что открытая его может смутить. Наш фильм «Старше на 10 минут» никогда не состоялся бы, если бы оператор Ю. Подниекс не применил бы скрытую камеру. Малыш в кукольном театре, который прожил там за десять минут всю свою будущую жизнь, смотрел бы не на сцену, а на кинооператора.

Т. Ну, а если герой фильма — проходимец?

Ф. Проходимца не надо снимать скрытой камерой, его и так видно. Но я против того, чтобы на экране унижать человека. Даже если он проходимец. Дело журналиста исследовать причины. Семья? Обстоятельства?.. И тогда фильм обретет совершенно другое звучание. Конечно, добрые дела, положительный пример всегда останутся главным средством воспитания, но разве стоит пренебрегать печальным опытом? Мне кажется, что трагический излом судьбы бывшего студента мог бы обнажить многие изъяны в процессе формирования личности, характерные для молодых людей, попадающих на скамью подсудимых. Ну что его толкнуло в мир стяжательства и спекуляции? Ведь помимо стипендии парень получал от отца, строителя из Сибири, очень приличные деньги. Почему человек, которому родители и общество дали все возможности жить, созидать, пренебрег всем этим и стал жертвой губительного выбора жизненных ценностей? Именно это ведь составляет стержень любой личности — выбор жизненных ценностей. И чем раньше это осознается человеком, тем лучше.

Т. Какова должна быть этика документалиста?

Ф. Этика, по-моему, для всех одна — надо быть человеком и не ставить себя выше других. Человек с камерой должен быть в тысячу раз более зрячим и чувствительным к тому, что происходит вокруг, он должен понимать, что его взгляд — это взгляд миллионов. Он увидел — и увидели сразу несколько миллионов человек.

письмо из редакции

Клуб друзей кино

Сегодня после долгих баталий в прессе, обсуждений в различных инстанциях, после принятия постановления ЦК КПСС «О мерах по улучшению использования клубных учреждений и спортивных сооружений» вопрос «Что такое киноclub?» начинает, наконец, проясняться. Все больше людей приходит к выводу, что это неформальное объединение близких по духу людей, истинных любителей кино. Они систематически изучают киноискусство, не только отдельные фильмы, но и целые направления, школы...

Существует, правда, пока и другой взгляд. Его сторонники утверждают, что киноclub — это некая замкнутая группа людей, своего рода элита, которая стремится смотреть и обсуждать фильмы, почему-либо недоступные «для всех». Здесь, по их мнению, создается благодатная почва для снобизма.

Копья продолжают ломаться, хотя в последнее время, к счастью, начинает побеждать первая точка зрения. Да и то сказать, можно только мечтать об элите, насчитывающей в своих рядах миллионы. А что касается снобизма... Во всяком случае, двери в клубы для гостей никогда не закрыты.

Еще одним подтверждением этого стал семинар-фестиваль киноclubов в Калинин (на него съехались представители 28 городов страны), который провели обком комсомола, местное управление кинофикации, областной совет профсоюзов, клуб друзей кино Дворца культуры вагоностроителей «Металлур». А ведь еще совсем недавно подобные семинары были почти исключительно заслугой энтузиастов из подмосковного города Пущино. Они работали на общественных началах. На свой страх и риск. И так почти полтора десятка лет.

Калининский семинар-фестиваль прошел с участием представителей Союза кинематографистов СССР, Госкино РСФСР, Центрального телевидения и Всесоюзного радио. Интерес к деятельности киноclubов растет. За «круглым столом» горячо обсуждались проблемы, которых много еще на пути друзей кино. Главная, пожалуй, создание при СК СССР всесоюзного объединяющего и координирующего центра — совета, комиссии или федерации...

Кое-что предпринимается. Разработан проект устава общества, который будет предложен «друзьям кино» для обсуждения, сделаны некоторые другие шаги... Но неясно главное: когда же это общество будет, наконец, создано? Каков его статус?

О статусе надо сказать особо, потому что от него во многом зависит, в каком направлении будут развиваться киноclubы. Прокатчики, которые теперь более, чем прежде, заинтересованы в умном, квалифицированном зрителе, видят в деятельности клубов лишь главную для себя сторону: пропагандистскую. Просматривая фильмы до их выхода на экран, «знатоки» могут служить своего рода зрительской лабораторией, создавая «устную рекламу» наиболее интересным кинопроизведениям. Но разве в этом основное преимущество клубной работы? Не отдает ли такое отношение иждивенчеством? Нет ли опасности засушить живое дело?

Разумеется, «друзья кино» не смогут существовать без самого тесного сотрудничества с кинопрокатом, но нужно, на наш взгляд, именно сотрудничество, а не зависимость.

Каким быть киноclubам — большим или маленьким? При кинотеатрах или домах культуры? Какие функции должно взять на себя общество? Будет оно принимать решения, обязательные для всех киноclubов, или ограничится координацией их деятельности, методической помощью? Будет ли использован опыт совета киноclubов Эстонии?

Эти и многие другие вопросы еще ждут своего ответа. Хотелось бы, чтобы ожидание не слишком затянулось.

А что думаете вы, друзья кино? Каким видите будущее киноclubов? Какие еще проблемы, на ваш взгляд, требуют решения? Напишите нам, ваши мнения мы обобщим и передадим в Союз кинематографистов СССР, а наиболее интересные письма опубликуем.

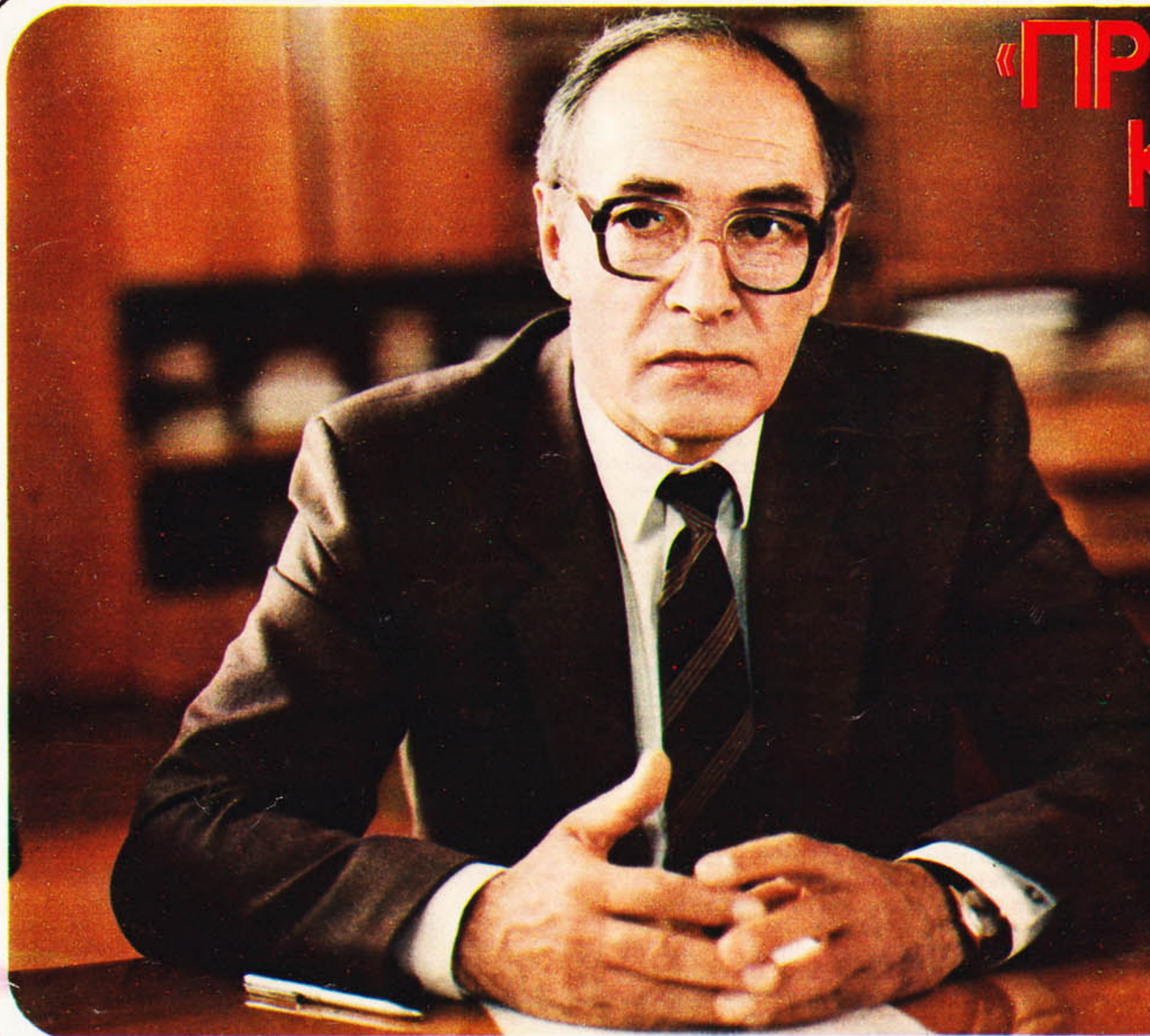
«СЗ»

Среди исполнителей — популярная у себя на родине одиннадцатилетняя Яна Паленичкова (она уже снималась в фильмах И. Пинкавы), советские актеры Н. Варлей, Е. Герасимов, Р. Рязанова, Л. Харитонов.

□ Как добрых старых знакомых встречает зритель задорных неунывающих героинь, сыгранных заслуженной артисткой РСФСР Надеждой Румянцевой в фильмах «Алеша Птицын вырабатывает характер», «Девчата», «Неподдающиеся» и других. В последние годы мы познакомились с работами актрисы и в ином амплуа (например, в телефильме «Проданный смех», где она сыграла роль бабушки). Новая роль Н. Румянцевой — литературный агент Одри Вуд в телефильме «Конец света с последующим симпозиумом» (Киностудия имени М. Горького, режиссер Т. Лиознова).

«Конец света с последующим симпозиумом». В роли Одри Вуд — Н. Румянцева. Фото Ю. Федорова





«ПРИБЛИЖЕНИЕ К БУДУЩЕМУ»

— ...Недавно мы создали быстродействующую систему оценки рыбных запасов в Мировом океане. Одна из наших ЭВМ участвует в удержании плазмы в установке «Токамак». Вы понимаете, насколько важна эта работа для мирного использования термоядерной энергии...

— А для военного? — спрашивает журналист из ФРГ Ганс Фагнер.

— Нам приходится держаться на уровне мировых достижений.

— Мистер Лунин...

В небольшом зале института десятка два иностранных корреспондентов. Их вопросы и объективы фотоаппаратов нацелены на академика Сергея Васильевича Лунина.

— Господин Лунин...

— Стоп! — командует Сурен Шахбазян — режиссер фильма «Приближение к будущему» (авторы сценария А. Дмитриев, Ю. Щербак, Киевская киностудия имени А. П. Довженко).

— Герой будущей ленты академик Лунин (роль его исполняет народный артист СССР Вячеслав Тихонов) — талантливый ученый-кибернетик, — говорит С. Шахбазян. — В 16 лет он изучил университетский курс теоретической физики, затем стал доктором наук, академиком, основал институт... Видите, как гладко можно изложить биографию человека. Жизнь же Лунина была далеко не гладкой. У него были серьезные противники — именитые ученые, руководители разных рангов, просто люди, упрощающие себе жизнь, не желающие идти в ногу со временем. А он давал уроки — нравственности, отношения к делу, работал до истощения — по восемнадцать часов в сутки.

Был ли прототип у Лунина? Фильм наш посвящен памяти замечательного ученого и человека, Героя Социалистического Труда, организатора и первого директора Института кибернетики АН УССР академика Виктора Михайловича Глушкова.

Лунин (В. Тихонов)

С. КРУЖКОВ

Фото А. Овчеренко

На студии «Казахфильм» закончены съемки картины «Тройной прыжок пантеры», поставленной режиссером-дебютантом Л. Аранышевой по сценарию Г. Тер-Ованесова и В. Петелина. В основу фильма положены реальные события, происходившие в 1942 году на территории Казахстана.

Фашисты предприняли попытку переправить своего эмиссара в милитаристскую Японию. Самолет должен был вылететь из оккупированного Таганрога. Для того, чтобы осуществить его дозаправку, в одном из глухих районов Казахстана совершил тайную посадку бензозаправщик с десантом. Капитан Кадыров,

приехавший домой в кратковременный отпуск после ранения, с горсткой товарищей вступает в бой...

В главной роли снялся непрофессиональный актер, тренер по боксу А. Абдрахманов. Оператор-постановщик Г. Гидт. Художник И. Карсакбаев.

Э. АСКЕРОВ

Карпита (Л. Перфилов),
Томас (С. Рулли), Бабич
(С. Колтаков), капитан
Кадыров (А. Абдрахманов)

Фото П. Сиротина



Переодетый десантник (Т. Урб)



Встреча Кадырова с матерью (А. Умурзакова)



«ТРОЙНОЙ ПРЫЖОК ПАНТЕРЫ»



Профессор Бар-Маттай
(Д. Банионис)

Танцовщица кабаре
(И. Погодина)
и стюард (А. Джигарханян)

Радист Барни (В. Шубарин)
и Флегги (К. Митаишвили)

«КРИК ДЕЛЬФИНА»



Режиссер Алексей САЛТЫКОВ («Председатель», «Полынь — трава горькая», «Господин Великий Новгород» и др.) заканчивает на «Мосфильме» новую ленту — «Крик дельфина». Сюжет этого фильма отчасти фантастичен, хотя ситуация, положенная в основу, вполне вероятна в условиях, пока в капиталистическом мире существуют влиятельные силы, кровно заинтересованные в разжигании военного психоза, в дальнейшей гонке ракетно-ядерных вооружений.

В «Крике дельфина» снимались И. Калныньш (Рейфлинт), Д. Банионис (Бар-Маттай), В. Шубарин (радист Барни), А. Джигарханян (стюард Бахтияр), Ю. Васильев (майор О' Грегори), П. Буткевич (Рооп), Н. Бутырцева (Магда). В основе ленты — повесть бывшего подводника, а ныне писателя Н. Черкашина.

М. ДОНСКАЯ

Фото Т. Лыжина (из фондов ИМО «Мосфильма»)

← Командир подводной лодки (И. Калныньш)

«СТРАХ»

...Хутор казался его хозяевам — небольшой латышской семье — тихой обителью, где можно спокойно прожить свой век. Но война не обошла его стороной, и он стал ареной борьбы за человеческое достоинство, за саму жизнь. Спустя много лет поступки каждого жителя хутора вынесены на тяжкий суд совести. И те из них, кто смалодушничал, рассчитывая отсидеться, понесут суровую кару...

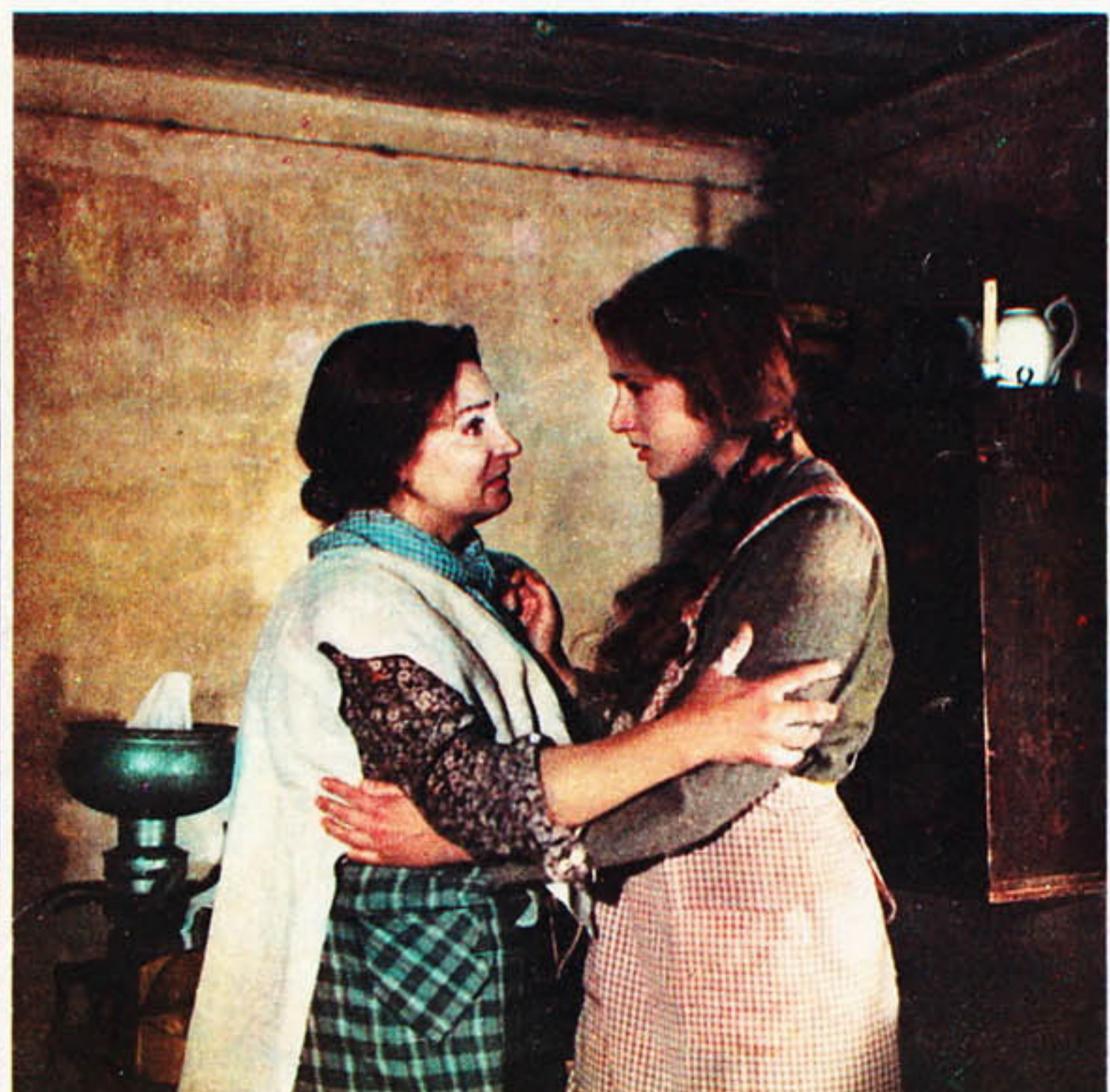
Об этом фильм «Страх», поставленный на Рижской киностудии режиссером Г. Цилинским по сценарию В. Кайяка. Оператор М. Звирбулис. В ленте заняты Э. Павул, З. Янчевска, О. Дреге, А. Вилимс, И. Браковскис.

А. ЭЛЬДАРОВ

Фото Д. Гребзде



Раненый советский летчик (А. Вилимс)



Милда (О. Дреге) и Алда (З. Янчевска)



Очередной пассажир.
На этот раз — геолог (А. Ткаченко)

▼ Конфликт на стоянке



ПЛАТА ЗА ПРОЕЗД

По мотивам романа
И. Штемлера «Таксопарк»
«ЛЕНФИЛЬМ»

Автор сценария Павел Финн
Режиссер-постановщик
Вячеслав Сорокин
Оператор-постановщик
Юрий Воронцов
Художник-постановщик
Владимир Банных
Композитор Эдуард Артемьев



Время
для
размышлений.
Сергачев
(В. Князев) ▶

ЗАБОТЫ ТАКСИСТА СЕРГАЧЕВА

Н. САВИЦКИЙ

«Плата за проезд» — вторая полнометражная картина Вячеслава Сорокина, и тем, кто знаком с его дебютом в «большом кино», с фильмом «Жил-был доктор...», может показаться, что здесь, если взять шахматный термин, режиссер «пошел на упрощение». Отчасти так оно и есть. В той своей работе, доброжелательно принятой критикой, в центре действия находился персонаж почти чеховский — человек глубоко интеллигентный, с тонкой духовной организацией, склонный к самоанализу. Бывший романтик, с трудом и, пожалуй, не до конца расставшийся с иллюзиями молодых лет. Встреча с ним побуждала вспомнить классическую традицию русской словесности с ее истовой защитой нравственного способа бытия, чувства долга, личности, склонной к самоотречению, умеющей возвыситься над неблагоприятными обстоятельствами.

Все иначе в «Плате за проезд». По крайней мере внешне.

И главный герой выглядит совсем по-другому. И образ жизни героя, водителя такси, ничего общего не имеет с чуть ли не подвижнической стезей сельского лекаря. И даже само название фильма — «Плата за проезд», с отпечатком некоей заземленности, протокольной категоричности, — диссонирует рядом с раздумчиво-лиричным, как бы незавершенным заголовком — «Жил-был доктор...». Да, различия налицо, но повременим пока с общими выводами.

Итак, основной персонаж «Платы за проезд» Олег Сергачев — таксист. И нам его представляют, как говорится, «при исполнении» — за рулем резво бегущей по загородному шоссе «Волги». На фонограмме — ровное гудение двигателя и стрекот таксометра. «Музыка»

КОГДА ЧЕСТНОСТЬ ПУТАЮТ С ЛОЖЬЮ

А. ДЕМЕНТЬЕВ

Представьте себе сдвоенный зонтик: с двумя стержнями, сходящимися к одной ручке, и с широкой общей крышей. Это называется «зонтик для новобрачных». Судя по одноименному фильму, этот предмет можно купить в салоне для молодоженов. Действительно ли можно или предмет изобретен специально для фильма, сказать затрудняюсь — давно не бывал в этом самом салоне, отстал. Знаю одно: вещь на редкость неуклюжая и неудобная. Зачем она сделана — совершенно непонятно. Если для свадьбы, так кто ж станет себе праздник портить, под такое становиться? Трудно представить, чтобы подобная вещь смогла бы найти себе полезное применение. Разве что дала имя кинокартине...

«Лирический фильм о двух парах утверждает честность и доверие между людьми», — прочитал я на афише кинотеатра, в котором демонстрировался «Зонтик для новобрачных». Лексикон рекламы показался мне несколько туманным («утверждает» в смысле «укрепляет», что ли?), но в целом я понял, что фильм полностью за указанные человеческие качества.

После просмотра выяснилось, что этот фильм действительно можно истолковать и таким образом. Равно как и противоположным: что картина, к примеру, «утверждает» ложь и недоверие между людьми. Или так: личность разлагается от вранья и безнравственности. Или просто: о трудной судьбе одинокой женщины. Мог бы с ходу привести еще несколько формулировок, ничего общего между собой не имеющих. И все они были бы столь же верны, сколь и неприложимы к данной картине. Судите сами.

На крымском курорте, а именно в Судаке, встречаются две вышеупомянутые пары. Совсем еще юные

Толя (Н. Михайловский) и Зоя (В. Глаголева) — и люди постарше, посолиднее: Дмитрий Павлович (А. Баталов) и Вера (Н. Ожелите). Молодые собираются пожениться, а пока проводят время в бурных спорах и примирениях. Старшие же являют молодым поистине идеал совместной жизни, образец ровного, спокойного счастья. Дмитрий Павлович и Вера влюблены — не просто любят, а именно влюблены друг в друга. Сильно, нежно, а главное, постоянно: ни ростка конфликта, ни тени размолвки. Молодые, вдохновленные живым примером, решают «делать жизнь» с Дмитрием Павловичем и Верой: вернувшись в свой город, поскорее пожениться и любить друг друга так же долго и ласково. Приходит время прощаться. Дмитрий Павлович с Верой уезжают в Москву. Перед самым прибытием Дмитрий Павлович берет свой чемодан и отправляется в соседний вагон, из которого и выходит затем на платформу. Там его ждет жена с тремя сыновьями. А Веру встречает старенькая мать...

Как тщательно обставлен, как «вкусно» подан в картине этот сюжетный ход! Чувствуется, что он предмет гордости авторов. В зрительном зале — оживление, шепот... Да, они не муж и жена. Они все наврала Толе с Зоей про совместную жизнь, про своих детей. Мы были свидетелями адюльтера! Причем идиллического. Можно сказать, идеального.

На протяжении нескольких следующих сцен зрители продолжают напряженно впитывать «подробности». Жена Дмитрия Павловича не в курсе, это ясно. Он крупный ученый-нарколог, его вся Москва знает. А Вера работает у него же в институте, только лаборанткой. Ну вот, теперь расстановка сил окончательно прояснилась. Сейчас, наверное, начнется действие — впереди ведь еще больше половины картины...

Заранее разочарую: ничего нового об этих героях мы уже не узнаем. Дальше изложенного сюжетного

анекдота (по сути, экспозиции действия) драматургическая изобретательность авторов — сценариста Р. Фаталиева и режиссера Р. Нахапетова — не пошла. Ни персонажи, ни сама ситуация не претерпят ни малейшего изменения вплоть до финального титра (разве что незадолго до этого самого титра Толя с Зоей, поженившись, приедут в гости к Дмитрию Павловичу и Вере, и те вновь будут изображать любящих супругов, чтобы не ранить чуткие юные души). Хотя напряженную авторскую мысль ощущаешь постоянно: чем заполнить оставшееся экранное время? Тут нам, словно на выбор, представляют несколько возможных вариантов. Один из них (с явным привкусом «Зимней вишни») — исследование одинокого существования красивой женщины Веры. Другой (с глухим отзвуком «Осеннего марафона») — изображение метаний современного интеллигента, то есть Дмитрия Павловича, между возлюбленной, женой и любимым делом. Третий — сопоставление старшего поколения с младшим (тут аналогов, конечно, не счесть). Однако ни один из вариантов не прослежен до какого-либо логического конца, но доведен только до той степени, чтобы мы успели его распознать, уловить в нем знакомый стереотип.

Взаимоотношения разных поколений, например, — какой здесь бывает самый расхожий драматургический рецепт? Наверное, для этого надо взять «трудного», нигилистически настроенного юношу и столкнуть его с человеком, добившимся преуспевания путем компромиссов. Так, чтобы в итоге оба оказались лучше, чем на первый взгляд: под ершистой оболочкой у юноши обнаружится чистая душа, а старший явит нам житейскую мудрость, а может быть, и доброту. Чтобы общий вывод был: а все-таки хорошие люди — и тот, и другой. Что в этом плане предлагает нам «Зонтик для новобрачных»?

В самом начале картины Дмитрий Павлович натика-

профессии... Приятна она Сергачеву, видному, крепкого телосложения мужчине под сорок, чьи манеры, жесты, осанка, выражение лица позволяют без колебания заключить, что чувствует он себя в этой жизни уверенно и никакими чрезвычайными заботами не обременен.

А ведь действительно, какие могут быть проблемы у Сергачева? Бывший раллист, он мастерски водит машину по маршрутам, которые выучил наизусть за долгие годы работы в таксопарке, где его, аса, всегда обеспечивающего план, конечно же, ценят. Мужик сметливый и нахрапистый, отлично научившийся ладить с полезными людьми, Сергачев легко разрешает разного рода затруднения, неизбежные в его ремесле. Ну, а случись что посерьезнее, так ведь начальник колонны, многоопытный Вохта, «отец родной», своего любимца в обиду не даст. Опять же можно и малость демагогии подпустить: «Вас интересуют показатели выпуска на линию?» Еще бы не интересуют! Тогда, будьте любезны, обеспечьте ремонт вне очереди, и чтобы без всяких там придирок по поводу «левой» инициативы. Вохта не против. Что он, своей выгоды не понимает? И вот снова стелется шоссе под колесами сергачевской машины, стучит счетчик, отлетают назад оплаченные километры. Снова будут у Олега и план, и чаевые, а после — заслуженный отдых в уютной, недешево обставленной холостяцкой квартирке и свидание с покладистой «фирменной» девочкой под ласкающий слух аккомпанемент японского каскетника. В большом порядке человек! Так вроде получается...

Сценарий «Плата за проезд» написан П. Финном по мотивам популярной книги И. Штемлера «Таксопарк». Как и другие произведения Штемлера, неизменно пользующиеся читательским спросом, не скрывающие своего родства с романами Артура Хейли, «Таксопарк» отличают скрупулезность, последовательная доскональность во всем, что касается профессиональной среды обитания героев, производственного механизма, с которым они связаны по роду постоянных занятий. К этой особой свойству литературе можно относиться по-разному, но в основательном знании предмета ей никак не откажешь. Отсюда ее киногеничность, заведомо повышающая степень сходства экранного мира с миром, реально существующим, — по части его видимых и осязаемых форм, во всяком случае.

Нельзя между тем утверждать, будто фильм «закнулся» на данном качестве литературного перво-

источника, эксплуатируя его до предела. Будни таксомоторного парка, их специфика, сбои и неполадки, осложняющие работу водителей, а в итоге оборачивающиеся огорчениями и неудобствами для пассажиров, прямые злоупотребления, без которых тоже не обходится, — отнюдь не главный объект авторского интереса. Притом что на экране, подчеркнем еще раз, все это выглядит вполне достоверно и, увы, узнаваемо. Равно как и без подробностей, но достаточно ясно очерченные фигуры второго ряда: изворотливый ловчила Вохта (В. Цепав); директор таксопарка Тарутин (Ю. Кочергов), решительно, но, кажется, пока еще не очень результативно выступающий против порочного стиля хозяйствования на вверенном ему предприятии; «неудобный» главный механик Шкляр (В. Гоголев); мелкий рвач Колька Ярцев (В. Варенцов). Однако эти персонажи с их взаимоотношениями и конфликтами не имеют первостепенной значимости в структуре ленты: они нужны фильму лишь постольку, поскольку на их фоне, в их окружении отчетливее выглядит центральная коллизия, тема внутреннего разлада, который неожиданно обнаруживает в себе такой благополучный с виду и до поры до времени такой беззаботный Олег Сергачев.

Не вдруг раскрывается неоднозначность сергачевской натуры. Поначалу кажется, будто все в ней раз и навсегда устоялось, будто всем-всем премного доволен Олег — и собой, и собственной жизнью. Жизнь, жестко очерченной кругом сугубо практического, материального личного интереса. Да и не совсем праведной, если по строгому счету. Нет, с законом Сергачев в ладу, ни в каких грязных махинациях не замешан. Но ведь есть еще и законы совести, правила обыкновенной порядочности. Их-то для Сергачева, похоже, не существует вовсе. Соврать или словчить, закрыть глаза на явную несправедливость, на чью-то нечистоплотность, на безобразия, что постоянно творятся вокруг, — это для него пара пустяков. «Вы мне — я вам. Такова жизнь» — вот оно, нехитрое сергачевское кредо. «Не выступай — и все у тебя будет», — поучает он снисходительно молодого коллегу Валерку Чернышева (А. Бычков), не за один только цвет шевелюры прозванного в колонне Рыжим.

С него, с этого Валерки, все и пошло. Что-то сдвинулось у Сергачева внутри от общения с нескладным долговязым парнишкой, беззащитным, совсем неприспособленным, но непреклонно твердым в своем убеждении, что жить и работать следует честно. И

только так! А «премудрости» вроде «ты мне — я тебе» — это не по нем. Впрочем, Сергачеву и раньше случалось ощущать какую-то странную обеспокоенность, глухое недовольство собой и своим слишком уж ровным, накатанным, как хороший асфальт, существованием. Бывало, что позволял он себе дать выход долго копившемуся досадному чувству. Как, к примеру, с хамоватым клиентом, который решил покуражиться над Сергачевым, за что и «схлопотал». Поделом ему, право же. Но не от одного только неприкрытого хамства взорвался тогда Олег: в мерзких словах этого типа, крепко уверенного, что «водила за червонец удавится», была и малая толика правды. А ведь сам себе в зубы не двинешь...

Не станем преувеличивать: глубинных проникновенных в человеческую психологию, первооткрытий на этом пути, тонкой нюансировки образов в картине нет. Да, видимо, подобных целей создатели ленты перед собой и не ставили. В то же время выявить диалектику характера человека, долго плывшего по течению, но еще способного вырваться из наезженной колеи, фильму удалось. Обязан он этим не только усилиям драматурга и постановщика, но и точной в главном, внушающей доверие игре Владимира Князева — ролью Сергачева актер дебютировал в кинематографе. И, на мой взгляд, удачно.

...О чем думалось Олегу Сергачеву, когда, непривычно тихий и посерьезневший, горестно всматривался он в знакомое лицо с фотографии в черной рамке, читал короткую строчку под ней: «Чернышев Валерий трагически погиб»? Должно быть, о том, что есть и его доля вины в нелепой, случайной, но, в сущности, и не такой уж случайной смерти славного, чистого юноши.

В одном из самых последних кадров фильма, когда расходятся люди с кладбища, где только что похоронили Чернышева, на дальнем плане проносится электричка. Не твое ли это время уходит, Сергачев?

Вот и получается, что при всех — вполне очевидных и частично самым жизненным материалом оправданных — различиях в картинах «Жил-был доктор...» и «Плата за проезд» проступают точки касания. Верно, история таксиста Сергачева транспонирует тему нравственного самоопределения личности совсем в ином ключе по сравнению с рассказом о судьбе врача деревенской больницы Заостровцева: она тут звучит прозаичнее, без обертонов. И тем не менее внятно.

ется в сарае при домике, который они с Верой снимают, на Толю и Зою, тайком залезших переночевать. После короткого испуга Толя немедленно переходит в наступление: «Банька, сарайчик, домик, огородик... Знаю я таких!» Слова эти сразу вызывают ощущение некоторой фальши, поскольку Дмитрий Павлович в исполнении артиста А. Баталова даже на первый взгляд абсолютно не похож на описываемый Толей тип и вообще на курортного домохозяина, сдающего жилье внаем или выращивающего помидоры. Явно приезжий — и скорее всего из столицы. Такой Дмитрий Павлович мог бы вызвать какую угодно реакцию, только не ту, что мы видели. Но, очевидно, помня, что с подобного конфликта следует начинать, когда речь идет о встрече разных поколений, авторы торопятся вывести его уже в первые фразы фильма.

И дальше все выполняется в том же духе. В специальном эпизоде нам дадут понять, что Толя «трудный»: Зоя расскажет Вере, как за два года он три места работы сменил. Но тут же Зоя даст и разъяснение (похожее на авторское примечание в скобках): просто он слишком серьезен, еще не нашел себя. Отдельный кадр — дурашливый проезд Толи на велосипеде — покажет, какой Толя, в сущности, еще ребенок. Ночной кадр — Толя и Зоя спят на разных кроватях — подчеркнет, что они чисты и невинны. Одна за другой пройдут перед нами такие иллюстрации к тому или иному пункту сюжета — пройдут, не разбудив ни мысли, ни чувства. Оставив, правда, после себя несколько недоуменных вопросов и «незавязанных» концов.

На некоторое время, скажем, возникает в фильме мотив постоянных столкновений Дмитрия Павловича с сотрудниками ГАИ: его все время останавливают за превышение скорости и отпускают безнаказанным, узнав известного человека. Этот мотив звучит весьма грозно, как некий «дорожный рок», нависший над Дмитрием Павловичем. Но все обойдется без дорожных происшествий. Зачем же надо было так угрожать герою и интриговать зрителей? Или взять линию Юрия Дани-

ЗОНТИК ДЛЯ НОВОБРАЧ- НЫХ

«МОСФИЛЬМ»

Автор сценария
Рамиз Фаталиев
Режиссер-постановщик
Родион Нахапетов
Оператор-постановщик
Владимир Шевчик
Художник-постановщик
Юрий Кладиенко
Композитор
Исаак Шварц

Толя (Н. Михайловский)
и Зоя (В. Глаголева).
Красков (А. Баталов)
и Вера (Н. Ожелите)



ловича, Вериного начальника и безнадёжного поклонника. Вот он набрался смелости и напросился к ней в гости на Новый год. А она от неожиданности согласилась. Но поскольку на Новый год приехали Толя и Зоя, то Вера устроила праздник в квартире своей подруги, изображая жену Дмитрия Павловича. Бедного же Юрия Даниловича так и не показали нам больше, как он там? Я лично, пока смотрел на веселящиеся «две пары», все время думал о нем, обманутом. И о жене Дмитрия Павловича, тоже обманутой. Даже не знаю, почему. Может быть, потому, что они остались как бы «недосказанными» и оттого-то как раз более живыми? А может быть, и потому, что зависимость их судеб от поступков главных героев рождала проблему, практически не затронутую в картине, — проблему ответственности?

Странно все-таки: ведь «Зонтик для новобрачных» делали художники незаурядные! Опытный сценарист Р. Фаталиев. Режиссер Р. Нахапетов, имеющий на своем счету ряд интересных постановок, не говоря уже о замечательных актерских достижениях. А какие исполнители, начиная с А. Баталова! Кстати, его участие невольно заставляет соотнести «Зонтик» с незабываемой «Дамой с собачкой» (по некоторым пунктам внешнего совпадения сюжета, не более). Сравнение, явно не идущее «Зонтику» на пользу. Жаль, что такие таланты на сей раз собрались вместе, чтобы рассказать, простите за прямоту, что-то вроде житейских порядочными людьми, хотя на самом деле он и она... А те поверили. Вот ведь с чем выходишь из кинозала.

новые фильмы.

Александра ПИСТУНОВА

ЛЕРМОНТОВ... В МУЗЕЕ



Фантазмагория движущихся «восковых фигур» долго преследовала меня после картины «Лермонтов». Гримы и костюмы исторических лиц России первой половины XIX века, тщательно устроенные интерьеры, пензенские, петербургские и кавказские пейзажи! Все похоже. Только облупившиеся колонны усадьбы Середниково, где с Варенькой Лопухиной, ох, ставшею женой другого, гуляет Лермонтов, так не соответствуют былой столыпинской подмосковной. Нет, я не о том вовсе, что в этой части сюжета нарушена известная даже школьникам канва биографии поэта — встречался он с Варенькой не в Середникове. Но не будем обращать внимания на фактологическую сторону. А то уж совсем придется туго. Вот в крепостном имении неполадки режет глаз. Но что поделаешь, не реставрировать же в самом деле съемочной группе «Мосфильма» колоннаду нынешнего туберкулезного санатория «Мцыри»...

Почему вместо предьявления перечня ошибок и серьезнейших изъянов, сотворенных в киноистории о жизни и смерти Лермонтова, я вспомнила середниковские колонны? Наверное, оттого, что в паноптикум, подобный хозяйству мадам Тюссо, эти кадры вдруг внесли промельк живой правды об эпохах и судьбах, промельк, составивший контраст целому полнометражному фильму.

*Нагая резкость выраженья
Не всякий оскорбляет слух,—*

твердила я строки Михаила Юрьевича, склоняя свои эмоции к холодности, а перо к спокойствию, убеждая себя, что называется, разумно судить о виденном. В конце концов мы ведь не даем себе труда гневаться, глядя глупые «шпионские» фильмы или вызывающие зевоту комедии. Вы думаете, я скажу дальше сакраментальное «но фильм о Лермонтове...» — нет, не скажу. Не потому, что не отделяю тему великого творца от множества проходных и незначительных. Я-то отделяю, и вы, читатель, тоже. Но вот искусство наших дней позволяет себе часто столь же спекулятивно обращаться с этой темой, как со всякими другими. Что за иллюстратор, если он не рисовал к Пушкину,

Лермонтову, Достоевскому? Что за режиссер, если не экранизировал великих книг и не обращался к великим судьбам?

Я терпеливо слушала речи адвокатов фильма «Лермонтов» — есть и такие, вообразите. «Ах, бывают просчеты, бывают же неудачи. И вот Николай Бурляев — автор сценария, он же режиссер, он же Лермонтов, он же и Гоголь... Ведь так старался, работал, искал: учился произносить лермонтовские стихи, драться на шпагах, носить знаменитый ментик. Все мы помним его мальчиком, Бурляев пришел в кино актером-ребенком. И он был тогда славный... Верно? А как сыграл Слепого в «Герое нашего времени» у Росточко-го! Наверное, тогда еще «заболел» Бурляев Лермонтовым... Да, его картина о Лермонтове не получилась. Но есть ведь и что-то хорошее? Найдите же хорошее. Сколько надо повторять: критики, судите произведение по хорошему, по лучшему...»

«Очень долго судили по лучшему, — отвечала я. — Устали от таких суждений. А что делать, если вовсе нет ни лучшего, ни хорошего, ни даже терпимого? Как тут быть?»

*Слова без смысла, чувства нету,
Натянут каждый оборот;
Притом — сказать ли по секрету?
И в рифмах часто недочет...
С кого они портреты пищут?
Где разговоры эти слышат?...
Когда же на Руси бесплодной,
Расставшись с ложной мишурой,
Мысль обретет язык простой
И страсти голос благородный?*

Лермонтов задает этот вопрос в драматической сцене «Журналист, читатель и писатель». Сегодня его можно адресовать не одному только Н. Бурляеву, совершившему «покушение с негодными средствами» на изображение жизни и творчества Михаила Юрьевича. К сожалению, попыток с негодными средствами полным-полно во всех видах и жанрах искусства, обращающихся к ЖЗЛ. Читателя и зрителя бесконечно интересуют замечательные люди. Ведь читатель-зритель интуитивно стремится к нравственному примеру, который пода-

ЛЕРМОНТОВ

«МОСФИЛЬМ»

Сценарий и постановка Николая Бурляева
Оператор-постановщик Олег Мартынов
Художник-постановщик Виктор Юшин
Композитор Борис Петров

ет биография великого человека. Интуитивно, ибо мы часто не осознаем этой истинной цели и будто бы только насыщаем свою память любопытными историческими подробностями. Однако душа, которой насыщенная наша память не позволяет лениться, бесконечно работает рядом с ЖЗЛ: сравнивает биографию и творческие результаты, сопоставляет чувства с поступками великого человека, поводы и следствия, высказывания и дела и, находя в них гармонию, высоту, подлинность, невольно распространяет все это на свое время, свое окружение, свои собственные постулаты. Так получается независимо от нашего желания.

Вот почему, возвращаясь к пассажиру о плохих детективах и глупых комедиях, приходится сказать не «но фильм о Лермонтове», а шире: «но фильм о замечательном человеке и тем более о такой общей русской святыне, как Лермонтов».

Судя по красивым и очень книжным литерам титров, напыляющим на строки Белинского о «блестящем метеоре» на знаменитый автопортрет поэта в косматой бурке, Бурляев собирался снимать своего рода эпическую песнь о поэте. Задача трудная, не решить ее подъемом на кавказский пик, чтобы показать «Кавказ подо мною»; не решить ее изображением выступающего балетным шагом старика нищего — символом страдающей «страны рабов, страны господ»; не решить такую задачу таинственными экосезами в парадных компарти-ментах на маскарадах, пантомимическими пере-глядываниями и шепотками «жадной толпы», буквально стоящей у трона. Фортельно матери Лермонтова (Н. Бондарчук) «эпически» не издает ни звука, малень-

Владислав ЯНКУЛИН

О РАЧИТЕЛЬНОСТИ



Фильм «Государственное отношение» построен на контрастах. Рвется из земных недр огненный фонтан, бьются за народное добро нефтяники, пожарные, военные... На пляже льется из открытого крана вода, льется на глазах у всех. Иногда кто-то подойдет — помоем фрукты, прополощет купальник, напьется и отходит, даже не сделав попытки завернуть кран. И драгоценная влага уходит в песок... Тында. Здесь 106 дымящих котельных вочию иллюстрируют безнравственное расточительство... Висит в воздухе смог, и на улицах — черный снег. А вот в Сургуте снег белый. Два города, весьма сходных по условиям, но в одном городским властям удалось преодолеть ведомственные барьеры и город отапливается из единой системы теплоснабжения, в другом никак не могут добиться того же. В результате — огромные потери дорогого топлива, бессмысленные затраты на оборудование для множества котельных.

Выставка, организованная Госнабпом УССР. Камера останавливается на тракторе, практически исправном, показывает новый титановый вентиль стоимостью полторы тысячи рублей, горы труб, рулоны кабеля, фольги, проволоки, подшипников, различных деталей и изделий из металла. Оказывается, все это — металлолом, просто подобранный по городам и весям республики

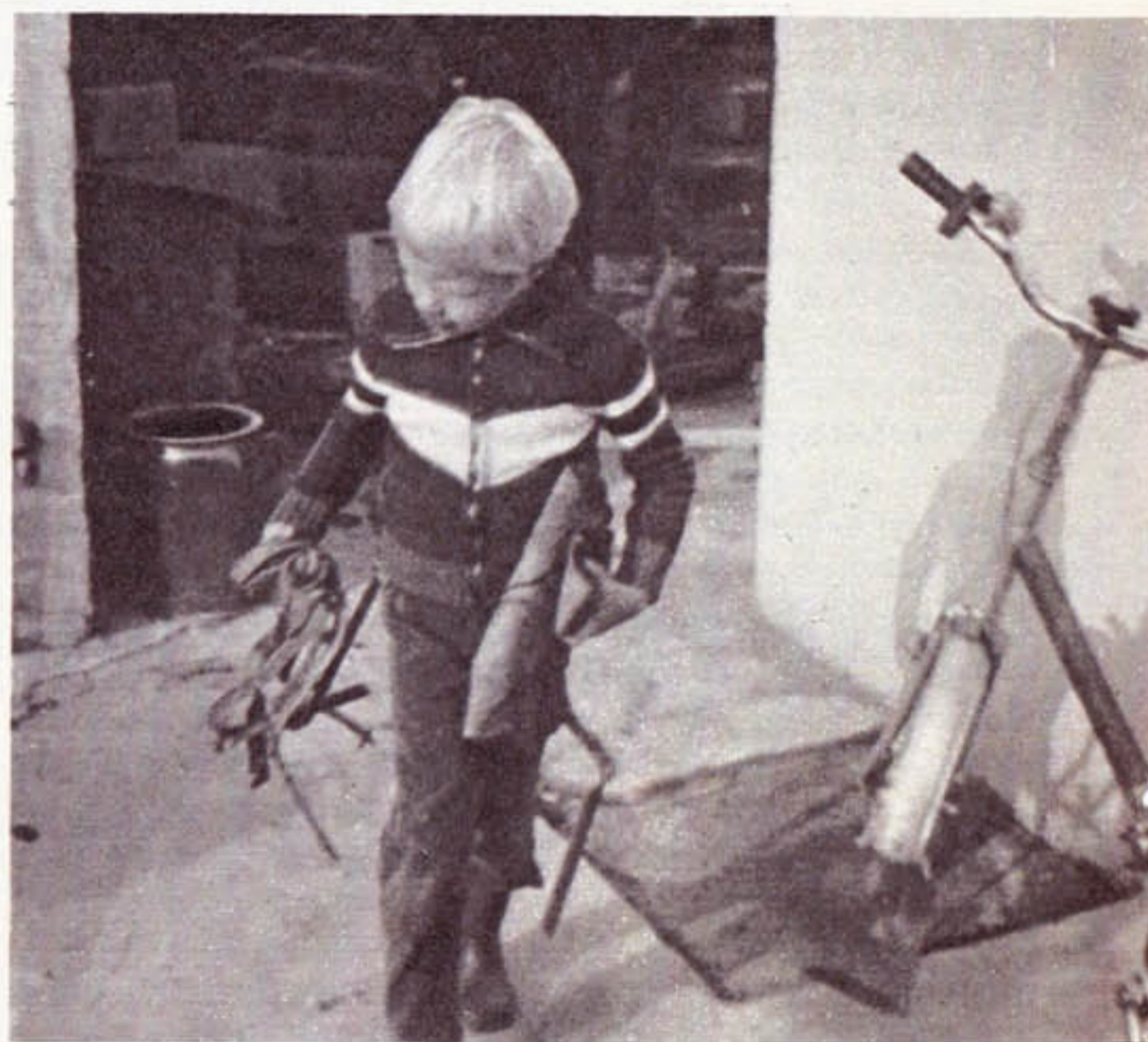
А вот Норильск, льется в отвальные отходы шлаковый расплав, содержащий, между прочим, до 36 процентов железа. Больше, чем в самой богатой железной руде. Но эти «отходы» не используются, потому что Норильский горно-металлургический комбинат принадлежит Министерству цветной металлургии, а не Министерству черной металлургии, которое занимается производством железа и стали.

«Машина, которая не служит в процессе тру-

да, — писал Маркс, — бесполезна. Кроме того она подвергается разрушительному действию естественного обмена веществ. Железо ржавеет, дерево гниет. Пряжа, которая не будет использована для тканья или вязания, представляет собой испорченный хлопок. Живой труд должен охватить эти вещи, воскресить их из мертвых, превратить их из только возможных в действительные и действующие потребительные стоимости». Прозорливость классиков, увы, вечна. Мы понимаем это, глядя на горы ржавеющего металла, некогда бывшего машинами, механизмами, на горы затвердевшего расплава. «Живой труд» обеспечивает все сущее на земле, от него, от человека, зависит все на ней происходящее. И прежде чем превзойти природу (рукотворные моря и искусственный каучук — тому подтверждение), человек должен превзойти себя: лень, разгильдяйство, бездумное отношение к ресурсам Земли.

Кинематографисты переносят нас в Германскую Демократическую Республику, где бережливость воспитывается с детства. И главным образом, реальностью существующих экономических мер: каждый сданный килограмм металлолома хорошо оплачивается. И неудивительно, что из металлолома в ГДР выплавляют 75 процентов стали. Производство тонны стали из лома обходится в 20 раз дешевле стали, получаемой из руды. Конечно, сбор металлолома должен быть дифференцирован. Нельзя, говорит один из интервьюируемых специалистов, смешивать в одну кучу сливочное масло и строительный песок — смесь не годится ни в пищу, ни для стройки. Поэтому, когда есть понимание и заинтересованность, люди собирают и сдают даже металлические пробки от бутылок — ведь это алюминий!

Этот фильм сделан задолго до XXVIII съезда КПСС,



Кадр из фильма

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОТНОШЕНИЕ

«КИЕВНАУЧФИЛЬМ»

Сценаристы Ю. Щербак, А. Серебренников
Дикторский текст А. Ременникова
Режиссер А. Серебренников
Оператор В. Преображенский

но очень созвучен принятым на нем решениям. Одними призывами к экономии, к рачительному ведению дел не помочь, надо в корне менять сложившиеся экономические механизмы. Авторы на многочисленных примерах

МАДАМ ТЮССО

кий Мишенька (Ваня Бурляев) преувеличенно серьезно внимает Дмитрию Столыпину, которого он называет дедом. «Эпически» качает кружевным чепцом бабушка (И. Макарова), чепец скопирован с известного ее молодого портрета, как и ее платье екатерининских времен — в 1814 году... Иконография старательно «использована» в фильме. Употребляю кавычки, ибо иконография не принесла пользы, она сделалась тут тяжелой и искусственной декорацией.

Впрочем, разбирать картину «Лермонтов» нет никакой возможности — это тот самый случай, когда продукт, по-моему, не выдерживает критики. Эпичность на экране возможна тогда лишь, когда она не претендует на всеохватность, а показывает органическую связь событий истории и конкретного быта, деталей, мелочей. Показывает их взаимообусловленность, их своеобразную равность. Эпичность несовместима с манерностью, с вычурностью. Эпический герой живет своей обычной жизнью перед зрителем, он не высказывается цитатами из своих стихов, писем и воспоминаний. Подлинную историю сердца, историю великой жизни творца можно рассказывать и на малом. Федерико Гарсиа Лорка, близкий Лермонтову даже портретно, говорил об этом так: «Человеческая фантазия придумала великанов, чтобы приписать им создание гигантских пещер... Действительность показала, что эти гигантские пещеры созданы каплей воды... Насколько прекраснее инстинкт водяной капельки, чем руки великана».

Но вернусь непосредственно к картине «Лермонтов». Ее неудача кажется мне связанной с давним — более двадцати лет прошло — фильмом С. Ростокского «Герой нашего времени», где юный тогда актер сыграл таманского Слепого. Экранизация была напыщенной, фальшивой. Однако критика, правда, «кисло-сладкая», судила «по лучшему, по хорошему», внушая мысль о допустимости вольного обращения с классикой. Ставь в титрах «по мотивам» и делай с литературным памятником что хочешь. Однако памятники охраняются советским законом, не стоит забывать. А жизнь замечательного человека сама по себе разве не памятник?

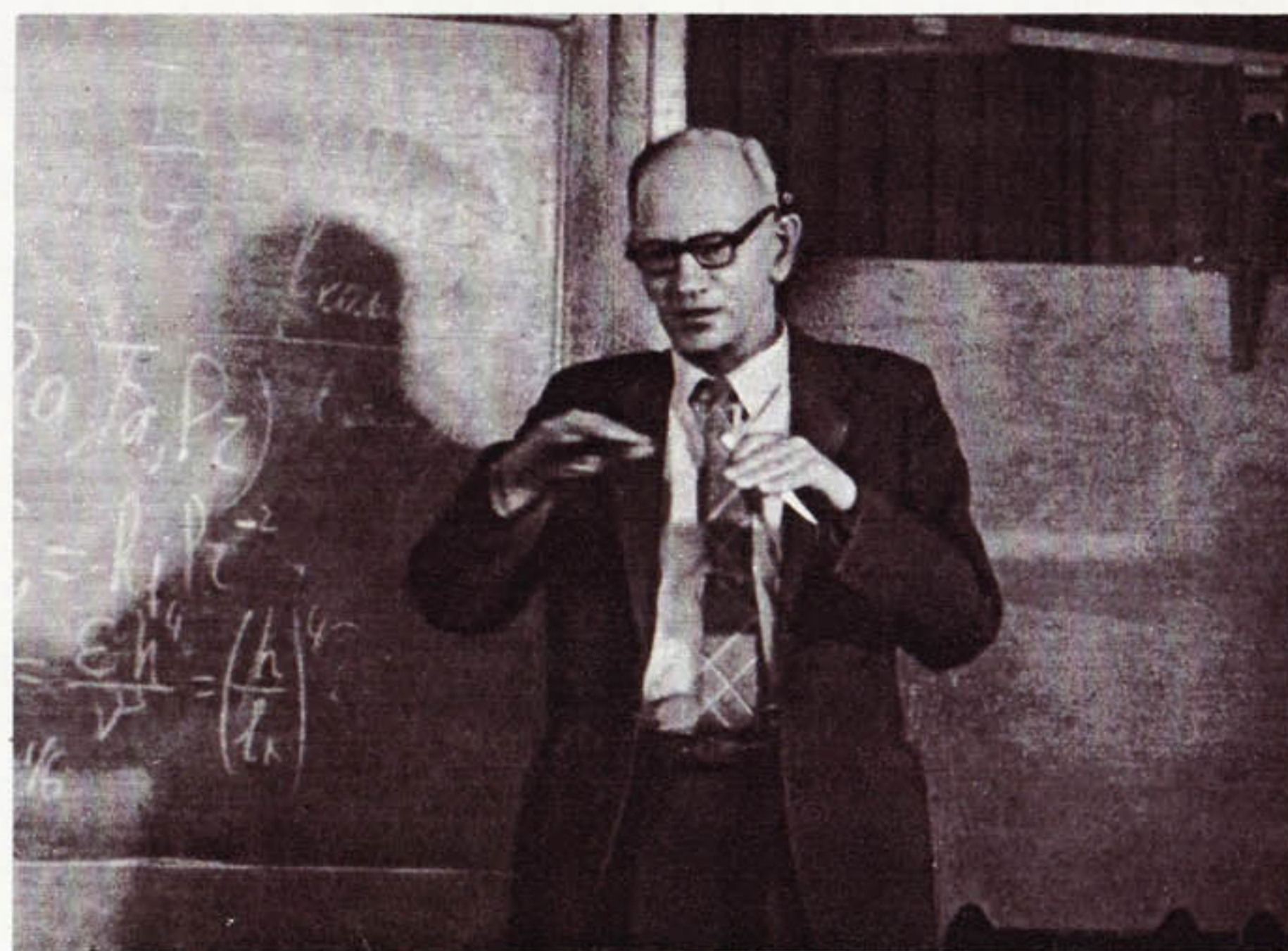
показывают, как бесхозяйственность стала для некоторых образом мышления. В целом по стране только за счет утечек воды теряется 2,5 миллиарда рублей! И парадокс в том, что чем больше потерь, тем больше расход воды, тем выше (!) плановые показатели работы водохозяйственных служб. То же и в энергетике: чем больше сожгут топлива, тем выше получаемые премии. Это антигосударственное отношение, оказывается, было закреплено хозяйственным механизмом!

Создатели фильма — оптимисты. Демонстрируя негативные стороны экономики по-деловому и очень эмоционально (публицистически заостренный текст прекрасно читает народный артист СССР Михаил Ульянов), авторы тут же показывают, какие есть вполне конструктивные решения. Сколько, к примеру, было сказано слов о потерях драгоценного тепла на тепловых электростанциях, а вот директор Разданской ТЭЦ в Армении Сантурян построил 18 гектаров теплиц, подвел к ним теплотрассу и теперь круглый год снабжает население овощами. Профессор Туркин добился установки энергосберегающего оборудования в одном из кварталов Челябинска и показал, что только в этом микрорайоне получена экономия в три тысячи тонн условного топлива в год. Экономисты подсчитали, что 30 процентов расхода топлива на транспорте зависит от человеческого фактора: техника вождения, уход за автомобилем. В Венгрии водителям вместо обычных талонов на бензин стали выдавать деньги в соответствии с расчетным пробегом. Сэкономил на топливе, оставшиеся деньги — премия. Допустил перерасход — плати из своего кармана. А вот и результат опыта: на пять процентов снизилось потребление бензина. Невозможно, да и не нужно пересказывать все, что удалось показать авторам этого полнометражного фильма. Его нужно смотреть. Сам фильм — яркий факт государственного отношения к нашей жизни. Недаром сценаристы ленты за эту работу были награждены республиканской премией имени Довженко. И заслуженно. Рассказ кинопублицистов актуален по сути, по накалу страсти, по остроте видения.

Мнение критики

новые фильмы.

ЗАВТРА СОЛНЕЧНО, БЕЗ ОСАДКОВ



Академик А. М. Обухов.
Кадр из фильма.

Сведения о земной погоде непрерывно собираются тысячами метеостанций планеты, за ней следят из космоса десятки спутников. Метеорологи пользуются для своих расчетов быстродействующими ЭВМ. И все-таки прогноз простирается не далее чем на день-два да и то оказывается вероятностным. А ошибки в предсказании погоды могут дорого стоить — это неожиданные ураганы и наводнения, погибшие самолеты, затонувшие корабли...

Поэтому ученые непрерывно ищут способы, которые позволили бы сделать прогнозы более надежными. Об одном из таких исследований и рассказывает новый научно-популярный фильм «Загадки атмосферных вихрей» (сценарист В. Бильчинский, режиссер А. Буримский, оператор Э. Ольшевская, «Центрнаучфильм»).

...На экране — академик А. М. Обухов, директор Института физики атмосферы АН СССР. За его спиной — доска, исписанная формулами. А докладчик говорит... о капусте, о том, что земная атмосфера похожа на кочан, каждый лист которого — слой воздуха, обладающий своими свойствами и участвующий в формировании погоды на Земле. Ясно, как сложно предсказать поведение такого многослойного «кочана».

Использование ярких и простых образов для объяснения сути сложных явлений — вовсе не профанация науки. Например, Эйнштейн объяснял суть теории гравитации, описывая ощущения человека в падающем лифте. Очень распространен в науке и так называемый метод моделирования, когда сложное явление заменяется его упрощенной, но адекватной моделью, поведение которой можно изучить экспериментально и описывать математически.

А что можно использовать в качестве модели земной атмосферы? Под руководством академика А. М. Обухова создали такую модель — вращающийся сосуд с водой, где с помощью пластмассовых шариков выявляются направление и скорость движения струй. На первый взгляд — детская забава, а в действительности — неожиданный и остроумный эксперимент, который тщательно воспроизводится на экране. Но разве сопоставимо происходящее в стеклянном пузыре с явлениями вселенского масштаба? — задают вопрос авторы.

Оказывается, сопоставимо. Энергия солнца неравномерно нагревает атмосферу Земли; огромные массы воздуха приходят в движение, и там, где соприкасаются встречные потоки теплого и холодного воздуха, закручиваются спирали-циклоны. Путь их трудно предсказать. Да, погоду на Земле формируют главным образом воздушные вихри, образующие области пониженного и повышенного давления — циклоны и антициклоны. Но, оказывается, подобный вихрь образуется и во вращающемся сферическом сосуде, наполненном водой.

Ученые провели интересный эксперимент. Оказалось, если высоту сосуда увеличить ровно вдвое, то при его вращении в воде возникают уже два вихря, крутящиеся навстречу друг другу, а если втрое, то вихрей становится уже три...

Значит, рождение атмосферных вихрей не какой-то случайный каприз природы, а общее явление, присущее жидкостям и газам и поддающееся математическому описанию. А там, где есть теория, возможен и научный прогноз.

Что же происходит в реальной воздушной оболочке Земли? Больше всего похож на одну из экспериментальных моделей, созданных А. М. Обуховым и его коллегами, район Антарктики. Эксперименты в лаборатории предсказали, что летом, когда в атмосферу Антарктики поступает много тепла, тут должно возникать всего один-два циклона. А зимой, когда поступление энергии солнца минимально, таких вихрей (выглядит это парадоксально!) должно образовываться больше: максимум семь! Сверили прогноз с данными многолетних синоптических наблюдений на ледовом континенте — полное совпадение!

Лабораторные установки, такие крошечные по сравнению с громадой земной атмосферы, поразительно точно рассказали о том, как она поведет себя в различных условиях. Кстати, именно поведение жидкости в одной из моделей и дало А. М. Обухову повод сравнить атмосферу с капустой: картина распределения движущихся струй по вертикали оказалась удивительно похожей на волнистый рисунок листьев разрезанного кочана...

Академик А. М. Обухов уверен, что наука скоро научится не только предсказывать погоду, но и управлять ею. И надеется, что, когда это произойдет, человек сумеет распорядиться такой властью достаточно разумно, мудро.

Так с помощью авторов талантливо сделанного фильма мы убеждаемся в удивительном единстве природы, что и позволяет науке судить о сложнейших явлениях на основании довольно простых моделей.

На XIV международном фестивале научного фильма в Белграде лента «Загадки атмосферных вихрей» была отмечена Гран-при — Золотой статуэткой.

В. БАТРАКОВ

«НА ЗЛАТОМ КРЫЛЬЦЕ СИДЕЛИ...»



▲ Кащей Бессмертный (В. Сергачев)

Небо над Обнинском усеяли разноцветные воздушные змеи самых разных форм — расписные матрешки, хвостатые звезды, красочные драконы, крутящиеся солнца... Всего не пересказать — такую красоту можно увидеть только в кино. И не в простом, а сказочном. Например, в будущей кинокартине Б. Рыцарева «На златом крыльце сидели». Помните, как там дальше, в этой детской считалке? «Царь, царевич, король, королевич...» И царь (М. Пуговкин), и не один, а целых три

Аленка (Е. Денисова)





▲ Король (Л. Куравлев)



▼ Водяной царь (З. Гердт)▲

◀ Царица (Т. Конюхова) и Царь Федот (М. Пуговкин)

царевича (С. Николаев, А. Новиков, Г. Фролов).

А если опуститься в подводное царство (в павильоне на Киностудии имени М. Горького), можно услышать жаркий спор двух самодержцев. Никак не может убедить земной король (Л. Куравлев) подводного коллегу, что скучно ему, не к чему приложить свои умелые руки: «Кто ж так строга-ет-то?! Эх, глаза б мои не смотрели на такую работу!» И никак не поймет водяной царь (З. Гердт), что можно скучать от безделья. Даже зазывные танцы русалок не веселят короля. А

◀ Первый министр — он же последний (С. Корнев), Королева (Л. Федосеева-Шукшина), Принцесса (Е. Денисова) перед портретом короля

▼ Иван-царевич (Г. Фролов)



как они изящно покачиваются в такт волнам на чешуйчатых хвостах, одетые в сети по последнему всплеску моды.

А в земном королевстве тем временем много воды утекло, и все больше через крышу. Вот что значит дом без мужской руки — тут проводка перетерлась и парадная люстра не зажигается, там забор покосился. Одним словом, ремонт нужен, да делать некому! Решила тогда королева-мать (Л. Федосеева-Шукшина) найти принцессе (школьница Лена Денисова) такого жениха, чтоб как пропавший король был — на все руки мастер. И королевство починить, и надоедливому Кащея (В. Сергачев) спровадить, и Горыныча победить.

Только будет очень жаль, если его победят — такой замечательный механический Горыныч, единственный на студии. Заслуга в его создании принадлежит молодому художнику-постановщику С. Бочарову. Горыныч умеет и крыльями устрашающе размахивать, и огнем дышать, и громовым голосом рычать. Иногда кажется: вот-вот взмахнет крыльями и сам взлетит, без помощи студийного крана.

Сказки любят все: и взрослые, и дети. И снимаются в них с удоволь-

ствием и те, и другие. Зиновий Гердт сказал, что он больше любит сниматься в фильмах для детей. Может, поэтому его водяной царь совсем не страшное лохматое чудовище, обросшее тиной и ракушками, а добрый и понимающий. И пленнику, земному королю, задает самую-самую простую загадку...

Сценарий написали А. Хмелик и Б. Рыцарев. Операторы фильма М. Гойхберг, С. Журбицкий. Композитор Е. Ботяров.

К. ЗОТОВА



Джинн (В. Епископосян)

Фото Г. Никитенко

Выстрелы раздаются в картинах самой разной тематики.

Уже на титрах фильма «Пароль знали двое» мы видим бандитское нападение на поезд: стрельба, горящие вагоны — зачин обещает, что и дальше будет «напряженно». Еще одно нападение — в ленте «Капкан для шакалов»: в горном ущелье налету подвергается басмаческий караван, сын пытается ограбить собственного отца, курбаши Гоиббека. А вот идет дуэль на пистолетах в коридоре мчащегося поезда. Правда, дуэль эта в картине «Поезд вне расписания» шуточная. Однако свою храбрость «ковбоям» предстоит вскоре проверить всерьез, в крайне опасной ситуации...

В каждом из этих фильмов немало острых моментов, «ружья», заготовленные авторами, стреляют то и дело. Но каждый раз по ходу ленты невольно возникает ощущение, что за этой «пальбой» исчезает герой — упрощается его человеческая сущность, затуманиваются мотивы поступков. Хотя формально мотивы всегда есть, и часто весьма весомые: долг перед Родиной, стремление восстановить справедливость, защита своих товарищей. Однако когда эти заданные мотивировки входят в соприкосновение с созданной на экране реальностью, становится очевидна ходульность и откровенная условность (читай: нежизненность) сюжетных ходов.

В фильме «Пароль знали двое» (автор сценария М. Канюка, режиссер Н. Литус, Киностудия имени А. П. Довженко) действие происходит вскоре после гражданской войны. Один из обосновавшихся во Франции белоэмигрантов, граф Кабардин, вдруг спохватывается, что дочь-то его, Ирина, осталась в Советской России. И предлагает миллион тем, кто доставит ее к нему. Деньги очень нужны контрреволю-

ционером для организации вылазок против молодой Страны Советов, поэтому они посылают за Кабардиной ни больше ни меньше как бывшего начальника деникинской контрразведки Лаврова. То, что ехать в Киев ему никаких резонансов нет — многие знают его в лицо, а сбежал он в свое время от справедливого возмездия, — не останавливает ни хозяев Лаврова, ни авторов фильма. Наоборот, последним здесь видится интересный сюжетный ход: а что, если этого «матерого волка» чекисты перевербуют?!

В среде контрреволюционной эмиграции действуют несколько наших агентов. Главный из них — комиссар Славинский, он же Мишель Лембарский. Находясь в Тулоне, он постоянно обменивается с Киевским губчека шифровками, из которых зритель узнает о развитии событий.

Чекисты осведомлены, что Кабардину хотят выкрасть, но арестовать Лаврова не намерены: ведь он тертый калач, рассуждают они, все равно не заговорит (логика!). Зато они решают сделать Ирину Кабардину своей связной, заведомо исключая саму мысль, что графиня может подвести. Короче, экранные чекисты начинают всячески подыгрывать врагам: обеспечивают им побег из тюрьмы, беспрепятственный переход через границу и т. д. Все идет как по маслу, а если Ирина вдруг нарушает правила конспирации, рядом с ней тут же оказывается «наш человек» и ловко находит выход из трудного положения... На все это накладывается история

любви Ирины и Славинского, изображенная в духе надрывного романа (она носит цветы на его могилу в Киеве, а он выполняет секретные задания в Тулоне). Устами графа Кабардина («Взаимная ненависть раскалывает нас на группы, мелкие, жадные, завистливые...») авторы кое-как расставляют политические акценты. Здесь трудно обнаружить осмысление исторического материала, невозможно всерьез говорить о характерах героев. Идет самоценная игра в «жанр». Игра, ставшая уже привычной.

Совместить занимательную интригу с психологическим обоснованием действия не удалось, на наш взгляд, и создателям таджикского детектива «Капкан для шакалов» (сценарий В. Акимова, постановка М. Махмудова). Сюжетную основу фильма составляет расследование органами милиции убийства пожилой жительницы одного из горных селений. Подозрения падают на ее племянника, парня без определенных занятий, который к тому же незадолго перед тем с теткой поссорился. Параллельно авторы вводят вторую историю, происшедшую в начале 20-х годов, когда в Средней Азии шла борьба с басмачами, — историю сокровищ Гоиббека. Из современных интерьеров мы то и дело попадаем на горные тропы, по которым двое приспешников коварного курбаши ведут к потайной пещере его наследника Али, чтобы замуровать его там по приказу отца.

Детектив переплетается с легендой. А поводом для этого «переплетения» становятся две серебряные пластины, где начертан план, как добраться до спрятанного клада.

Нам не дают объяснений, почему те два проводника находят друг друга лишь в наши дни. Но это почти неважно. Создатели ленты верно рассчитали, что о подобных мелочах большинство зрителей не задумается, если на экране развернутся захватывающие дух приключения, насыщенные эффектными трюками. Что-то, а трюки в «Капкане для шакалов» действительно изобретательны. Чего стоят лишь моменты, когда автомобиль перепрыгивает через поезд или человек выскакивает из машины, падающей с обрыва!

Но трюки трюками, однако для полноты художественного впечатления к ним в дополнение не помешали бы человеческие характеры, судьбы, подлинная страсти. Их-то и нет. Идет своеобразное жонглирование острыми ситуациями, в которых есть где развернуться каскадерам. Удивительные тут происходят вещи. Человек убегает из-под стражи, угоняет милицмейскую машину, калечит нескольких милиционеров, а страж порядка, узнав, что тот совершил все это, чтобы самому разыскать преступника и снять по-

ПОГОНИ, ПЕРЕСТРЕЛКИ И... СКУКА

В коллаже использованы кадры из фильмов: «Поезд вне расписания», «Пароль знали двое», «Капкан для шакалов».



ФИЛЬМ ВОССТАНОВЛЕН...



Режиссер восстановления фильмов Г.Шепотинник

Фото Ю. Федорова

В титрах старых фильмов часто читаем: «Режиссер восстановления Г. Шепотинник». Хотелось бы узнать об этой профессии.

Семья КОРЖОВЫХ, Улан-Удэ

Группу восстановления фильмов на Киностудии имени М. Горького в конце 60-х годов возглавил режиссер Георгий Шепотинник. Но его самого идея сохранения золотого фонда отечественного и зарубежного кинематографа «грела» уже много лет.

Это было в эвакуации, в Алма-Ате. Студент ГИКа Г. Шепотинник работал в звукоцехе студии. Однажды его руководитель С. М. Эйзенштейн грустно сказал: «Китайцы изобрели папирус, который сохраняется тысячелетия. А мой «Броненосец» через двадцать лет погибнет. Не знаете ли способа, как избежать разрушения фильмов?»

Вопрос был в то время, конечно, риторический. Даже сейчас, в «тепличных» условиях Госфильмофонда, в хранилищах которого поддерживаются стабильные атмосферные условия, невозможно совсем остановить процесс старения лент. И пока инженеры ищут способы создания «вечной» пленки, Г. Шепотиннику и его коллегам приходится восстанавливать картины, чтобы вернуть их зрителю.

Все началось с «Рваных башмаков» — первого звукового детского фильма.

— Его буквально пришлось лепить из кусочков, — вспоминает Георгий Маркович. — Качество было ужасающее. Когда мы впервые посмотрели материал, у нас просто руки опустились.

И все же кропотливая, поистине ювелирная работа коллектива увенчалась успехом. Восстановленную картину увидели миллионы зрителей. Но это чувство беспомощности, по признанию режиссера, сначала овладевает им каждый раз, когда приходится браться за новую работу, — многочисленными и порой неожиданными оказываются дефекты.

И в первую очередь страдает звук. Да еще современная воспроизводящая аппаратура настолько чувствительна, что при демонстрации картины зал заполняют шипение и хрип, порой совершенно «забивая» голоса актеров. И тогда приходится создавать новую фонограмму или ее фрагменты. Тем более, что в прежние времена не существовало процесса перезаписи, позволяющей накладывать звуки один на другой, и, скажем, музыка «включалась» лишь тогда, когда герой заканчивал реплику.

Счастье, когда в восстановлении фильма могут принять участие актеры, которые в нем снимались. Большой радостью была для режиссера давняя уже работа с Н. Алисовой, А. Кторовым, Б. Тениным и другими актерами над «Бесприданницей»

Я. Протазанова. Благодаря им удалось не только возродить образы знаменитого фильма, но и углубить их с высот более зрелого актерского мастерства.

За прошедшие годы Г. Шепотинник и его товарищи восстановили около 60 картин, среди них «Георгий Саакадзе» М. Чиаурели, «Учитель» и «Тихий Дон» С. Герасимова, «Сельская учительница», «Детство Горького», «В людях», «Мои университеты» М. Донского. И каждая преподносила какой-либо «сюрприз». Иногда из фонограммы выпадали отдельные реплики, а привлечь к работе исполнителя роли по разным причинам оказывалось невозможным. Тогда на помощь приходили другие артисты. Их задачей было возродить испорченные эпизоды, но сделать это так, чтобы зрители не смогли заметить «швов».

— В этом смысле уникальной способностью к перевоплощению обладает Григорий Абрикосов. Он не только имитирует тембр и интонацию актера, игравшего в картине — это делают на эстраде многие, — но полностью вживается в образ. А в результате даже я через некоторое время не могу отличить его реплики от оригинальных, — признается Георгий Маркович.

Бывает и по-другому. Случается, что голоса исполнителей надо сохранить во что бы то ни стало. А как это сделать, если они записаны на фоне музыкального сопровождения, безнадежно испорченного? Решение было найдено неожиданно. Оркестр, воспроизводящий новую редакцию музыки, записывался... под фонограмму. Приходилось играть в точном соответствии с ритмом и тональностью предыдущей записи. А сделать это, согласитесь, совсем не просто.

Недавно Георгий Маркович закончил очередную работу: восстановил «Потомка Чингисхана» В. Пудовкина. И вначале опять столкнулся с новыми вопросами. Дело в том, что этот немой фильм озвучили в 1949 году, причем был нарушен авторский монтаж. А ведь именно благодаря монтажным открытиям картина приобрела в свое время мировую известность. Как же быть? На какой вариант ориентироваться? Наконец, решили вернуться к первоначальному, немому. Хотя, разумеется, с современных позиций. Было найдено интересное музыкальное решение. Но, как говорится, лучше один раз увидеть... Скоро зрители сами смогут оценить обновленную ленту.

А. ВОРОНОВ

ние и, падая, дернул рычаг, снимающий тепловоз с тормоза). В поезде, который должны были отправить на ремонт, оказалось четверо случайных пассажиров: двое парней с девушками. Сначала компания и не подозревает о нависшей над ними беде. Потом один из ребят, учащийся железнодорожного ПТУ Алеша Нечаев, замечает неладное и понимает, что предотвратить катастрофу может только он. Алеша — увы! — не всегда был внимателен на занятиях. Ему предлагается как бы контрольная работа. Теперь ему придется сильно мобилизоваться, дабы доказать знание материала.

Авторы стараются сделать задание сложным и «подбрасывают» своему герою все новые и новые препятствия: стоп-кран не работает, автосцепки растянута (это значит, что вагон нельзя отцепить на ходу), к тому же тепловоз отделен от вагона грузовой платформой, по которой на большой скорости пройти почти невозможно (но Алеша и Влад по ней, конечно, пройдут), потом им еще по крыше вагона надо будет пробираться — здесь не обойдется без соскальзываний, висения на слабеющих руках (но они проберутся). Судя по всему, эти парни могут справиться с несущимся составом без посторонней помощи. Тогда авторы вновь усложняют задание: тепловоз загорается... И тут Влад, олицетворяющий легкомысленное, поверхностное отношение к жизни, конечно, струсит, ну, а Алеша, будучи потомственным железнодорожником, пройдет-таки трудный путь до конца и почти одновременно с пожарными, спустившимися с вертолета, доберется до пылающей кабины машиниста.

Все случившееся можно было бы признать весьма героичным и даже романтическим — подвиг Алеша совершает на глазах любимой девушки. И все же искреннее восхищение не охватывает нашу душу: доблесть и благородство тут откровенно спланированы с самого начала, Алеша Нечаев выглядит не живым, реальным парнем, а ходячей иллюстрацией тезиса о значении человеческого фактора.

Попытки молодого актера В. Шувелькова сделать характер Алеша более живым упираются в схему, в заданность. Герой не решает задачу, а «подгоняет ее к ответу». Будучи изначально нацелен на проявление себя в экстремальной ситуации, он малоинтересен в «обычной жизни». Как, впрочем, и другие персонажи. Авторам словно бы нечего рассказать о них. Они решительно не знают, чем занять четверку героев до того, как те поймут реальное положение дел. Молодых людей заставляют говорить какие-то банальности, среди которых проскальзывает претензия на философичность, играть в глупые игры. Испытываешь прямо-таки облегчение, когда эта «разминка» кончается и героев наконец-то «загружают» приключениями...

Названные в этой статье ленты пополнили собой ряд фильмов-однодневок. К сожалению, такие однодневки отнюдь не одиноки. Приключенческий жанр поставляет их в последнее время с удручающей регулярностью. Героя, который мог бы стать нашим другом на долгие годы, мы здесь что-то не встречаем. Ведь он не из тех, кто побеждает мимоходом, играючи. Он должен быть из жизни, а не «из кино».

П. ЧЕРНЯЕВ



дозрения с себя, его всего-навсего пожурил и, похлопав ободряюще по плечу, посоветовал: «Надо было действовать сообща...» Какой вывод могут сделать из этого зрители, особенно юные, которым фильм прежде всего и адресован? Здесь об этом, кажется, никто и не задумывался.

Зато в одесской ленте «Поезд вне расписания» (сценарий А. Леонтьева, А. Царенко при участии А. Гришина, режиссер А. Гришин) задача дидактическая выходит на первое место. Этот фильм пытается учить, наставлять, подавать пример молодым.

Ситуация, выбранная здесь для проявления лучших качеств современного молодого человека, такова. С железнодорожной станции неожиданно уходит состав без управления (машинист потерял созна-

Чеканный профиль. Решительный взгляд. Атлетическая фигура. Уверен в движениях и словах, сдержан. Таким мы привыкли видеть на экране Александра Пороховщикова. А может быть, уже и не даем себе труда увидеть его другим? Впрочем, нередко точно так же поступают и режиссеры, не обременяющие себя поисками исполнителя на роль человека с сильным и твердым характером. Иногда это благородный герой. Иногда — затаившийся враг. Но решительность и твердость незыблемы. Лишь немногие из постановщиков находят иной угол зрения на возможности актера.

Показательный пример — фильм-дебют Б. Токарева «Ангел мой», лента пронзительно лиричная. Здесь А. Пороховщиков играл мужчину, оставившего семью. Но не любовные перипетии положены в основу сюжета. Авторов и актера волнует тема ответственности человека перед жизнью, перед близкими людьми. Поначалу герой Пороховщикова, как обычно, замкнут, не склонен проявлять эмоции, обнаруживать мысли и ощущения. Но встречи с любимой младшей дочерью, тоскующей по распавшейся семье, по отцу, по прежней гармонии, выводят его из этого состояния. Исподволь, ненавязчиво актер проявлял собственное отношение к словам и поступкам своего героя, делал зримым процесс раскрытия его духовного мира. Пороховщиков был особенно интересен в минуты тревожного, сосредоточенного осознания сложности связей с окружающим миром, к которому приходил герой фильма, когда в его душе рушилось, переворачивалось все, что прежде казалось правильным и незыблемым.

Умение Александра Пороховщикова «держать паузу», напряженную и драматичную, одним из первых заметил и оценил Н. Михалков. Встретившись с актером в работе над короткометражной лентой «Спокойный день в конце войны», режиссер поручил ему в картине «Свой среди чужих, чужой среди своих» роль одного из четырех друзей, центральных персонажей фильма, людей из поколения красных бойцов. В созданной Н. Михалковым яркой, динамичной композиции образ Кунгурова, воплощенный Пороховщиковым, оттенял яркую удаль Забелина (С. Шакуров), романтическую взволнованность Егора Шилова (Ю. Богатырев), уверенное старшинство Сарычева (А. Солоницын).

Не менее остро, чем товарищи, воспринимает Кунгуров мнимую измену Егора Шилова. Однако по складу характера он относится к тем, кто стремится как можно глубже спрятать свою боль. Отсюда и подчеркнутая невозмутимость Кунгурова, его тихий, ровный голос, скупость жестов. Но чувствуется за такой сдержанностью и концентрация чувств, и сила переживаний человека, чей характер и воля формировались в пламени сражений.

Вспоминая сыгранных А. Пороховщиковым командира бронепоезда из картины «Огненное детство» или следователя из «Ералашного рейса», видишь, что ярко выраженная типажность иной раз оказывала артисту дурную услугу. И все же заметно, что в любом случае он стремится к максимальной достоверности в предлагаемых драматургией обстоятельствах.

В приключенческом фильме «Ищи ветра...» актер честно сражался с однозначностью, которой пронизан и сценарий, и характер его героя, белогвардейского капитана. В жестокости, ставшей для капитана нормой, исполнитель нащупал корни этого извращенного взгляда на жизнь. Человеком руководила жажда мести. Он мстил за то, что с революцией кончилось его удобное существование, за то, что действительность вынуждает его считаться с «чернью». В то же время его гнетет тщетность усилий в борьбе с большевиками, предощущение близкого конца — он становится еще более циничным и беспощадным... Будем откровенны: усилия актера создать выразительный многомерный образ не спасли да и не могли спасти ту слабую ленту. Забыты перипетии сюжета, но невольно вспоминается, как сквозь поток тривиальных событий, неумеренных погонь и выстрелов актер стремился пробиться к зрителям с мыслью о неизбежной деградации личности, отдавшей себя служению неправому делу.

Среди наиболее зрелых работ А. Пороховщикова, таких, как Павел Пестель («Звезда плени-

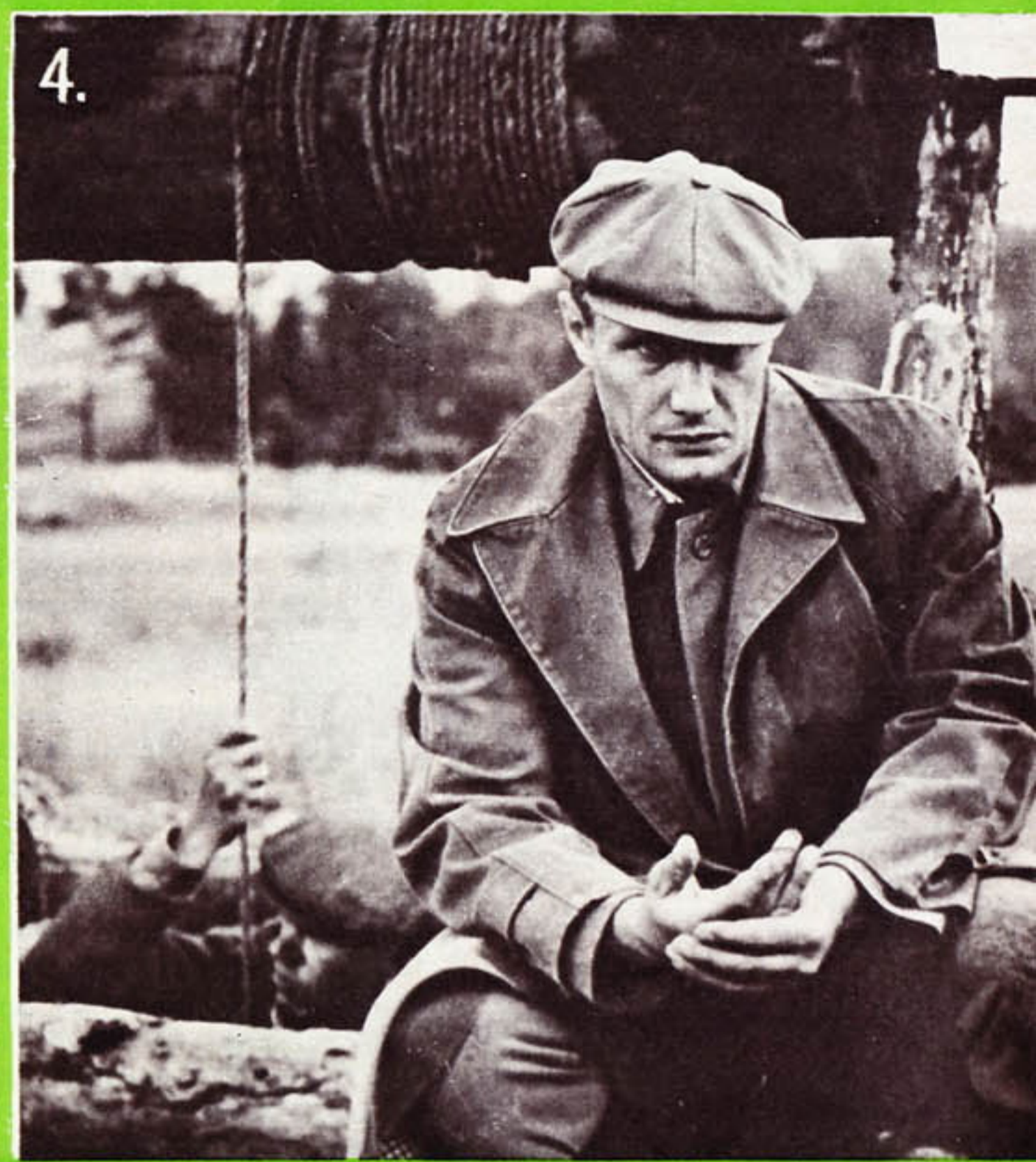


1.

ЛЕГКО ЛИ



3.



4.

тельного счастья») или Савинков («Крах операции «Террор»), нельзя не отметить роль Линдинга, которую актер играет в фильме С. Соловьева «Избранные».

Трагическая изломанность Линдинга, крупного нацистского чиновника, — следствие его стремления как-то совместить себя с уродливым миром гитлеровской Германии. Его тайный конфликт с самим собой, с собственной совестью придает образу особую остроту. Этот человек растоптал свое прошлое, светлые идеалы юности, память о добром времени студенчества ради своего нынешнего образа жизни. Но воспоминания болезненно свидетельствуют о нравствен-

ном падении. Линдинг понимает, что стал одним из винтиков в чудовищном механизме, и потому ненавидит тех, кто сохранил хотя бы в малой степени свою индивидуальность, кто не осквернил себя участием в преступлениях нацистов. Потому-то и ненавидит он своего бывшего друга и однокашника барона Б. К., главного героя «Избранных». «Я не верю тебе, понимаешь? — вырывается у Линдинга в объяснении с Б. К. — Ну не верю я, что так складно век прожить можно. Одиноко. Благородно. Чистенько. Белых рук так и не замарав...» В этом страстном желании представить другого себе подобным чувствуется последняя попытка Линдинга самоутвердиться,



2.

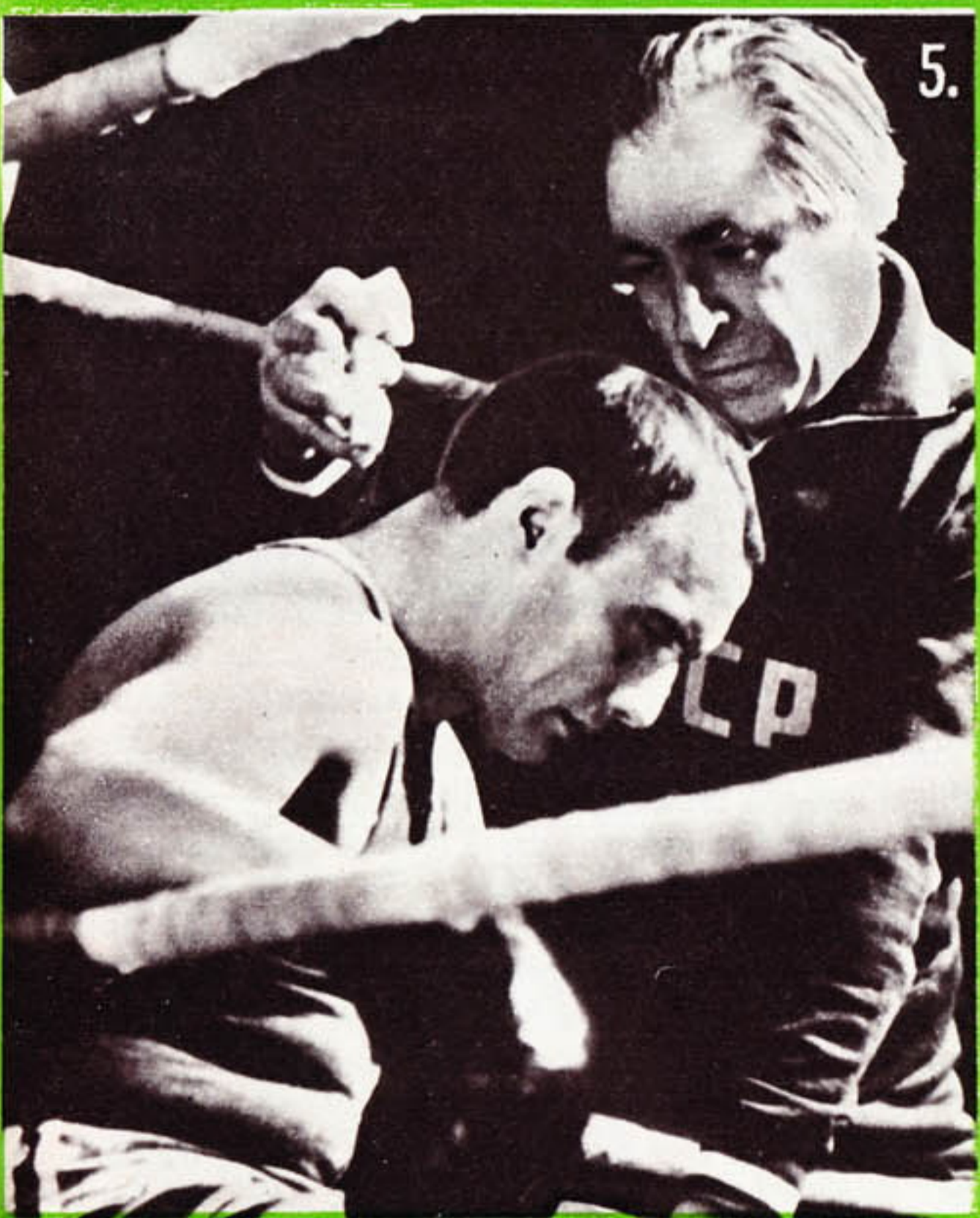
1. Пестель («Звезда пленительного счастья»)
2. Капитан («Ищи ветра...»)
3. Савинков («Крах операции «Террор»)
4. Торокин («Человек, которому везло»)
5. Исаев («Ринг»)
6. Кунгуров («Свой среди чужих, чужой среди своих»)

жизни». В роли Белогубова в «Доходном месте», поставленном Марком Захаровым на сцене Театра сатиры. В первых работах в Театре на Таганке... Отмечали драматическое начало в творческой индивидуальности актера, его устремленность к сложным образам, судьбам, связанным с болезненными точками жизни современного общества. Говорили о самостоятельности и независимости его героев.

С этим театральным багажом (плюс несколько эпизодов в кино) он и подошел к главной роли в фильме «Ринг», от которой, по сути, и ведет отсчет своей экранной биографии.

Для начинающего режиссера В. Новака многое зависело от точного выбора исполнителя роли Петра Исаева. Окрашенная неяркими детективными тонами, лента постепенно меняла интонацию. Сюжетные хитросплетения уходили на второй план, и логика расследования уступала место анализу нравственных коллизий. Центр тяжести падал на Исаева, фигуру достаточно неординарную, если сравнить ее с шаблонами, которые утвердились в обрисовке образов слугителей закона во многих других картинах.

«ДЕРЖАТЬ ПАУЗУ?»



5.



6.

доказать, что каждый человек по сути своей склонен к низости, жестокости, предательству. Тема нравственной ответственности и морально-философский подтекст фильма «Избранные» усилены и подкреплены фигурой Линдинга, его неизбежной духовной гибелью, предшествовавшей гибели физической. Подкреплены мастерством исполнителя.

...Уже в первой своей большой кинороли Пороховщиков, пришедший в актерскую профессию после учебы в Челябинском медицинском институте, запомнился не только благодаря своим выразительным внешним данным и уже заметному профессионализму. В герое фильма

«Ринг» следователе Петре Исаеве, сыгранном А. Пороховщиковым, чувствовался серьезный жизненный опыт, четкое нравственное кредо. Это шло не только от сценария, но и от личности актера. Кинодебют Пороховщикова состоялся, когда ему было уже под тридцать, но не в возрасте дело. Биография артиста — трудовая, трудная — формировала его характер. Он не сразу поступил в театральное училище имени Б. Щукина. Не был обласкан, делая первые профессиональные шаги. Не удостоился немедленных предложений крупных режиссеров.

Впрочем, критики его замечали. В дипломном спектакле по пьесе Л. Андреева «Дни нашей

Пороховщиков рассказывал нам о человеке, чье существо проникнуто стремлением к справедливости. Но цельность Исаева не была синонимом абсолютной гармонии. Герой трудно постигал сложности новой профессии (в прошлом он боксер с мировым именем, чемпион Олимпийских игр, ушедший с ринга непобежденным). Стремление Исаева не отступить ни на йоту от правды, его нежелание идти на легкие «дружеские» контакты порой оборачивались резкостью, нетерпимостью по отношению к окружающим. Однако Петр и сам страдал от того, что люди не всегда правильно понимают его, не всегда угадывают истинный смысл его поступков... Характер Исаева в общем не менялся на протяжении фильма. Он был человеком сложившимся, сформировавшимся, до конца определившим свою позицию и похожим в этом на самого актера, исповедующего в своем творчестве душевную устойчивость, надежность, цельность характера. Его стиль, сочетающий внешний лаконизм и постоянное внутреннее напряжение, отчетливо проявляется в фильмах «Бриллианты для диктатуры пролетариата», «Человек, которому везло», «Семейный круг», «Наследница по прямой» и многих других. А вот в недавнем телефильме «Пока не выпал снег» артист впервые сыграл комедийную роль.

Интересно, что на сцене Московского театра имени А. Пушкина Пороховщиков занят в основном в острохарактерных ролях. Он успешно сыграл Вожака в «Оптимистической трагедии». В кино им закончены две очередные работы — в ленте «Первоцвет» и телефильме «На крутизне» (обе на Киностудии имени А. П. Довженко). А вскоре нам предстоит познакомиться с Александром Пороховщиковым в новом качестве: в объединении «Дебют» на «Мосфильме» он в качестве режиссера приступает к постановке картины «9 мая» по сценарию В. Мережко. На все роли собирается пригласить непрофессиональных исполнителей, чтобы тем самым приблизить рассказываемую историю к действительности, к документу, к правде, ради которой он и идет в режиссуру.

Э. ЛЫНДИНА

УРОКИ ПУДОВКИНА

Чтоб написать о старом фильме, как бы ни казалось, что ты его хорошо помнишь, нужно его снова посмотреть. А если это экранизация, то и перечитать литературное произведение, которое послужило основой фильма.

Так после большого перерыва я снова прикоснулся к двум хрестоматийным уже произведениям: к фильму Пудовкина «Мать» и к роману Горького, который лег в основу фильма.

Искусство слова и искусства пластики рассказали об одном и том же, рассказали конгениально.

Фильм «Мать» сыграл в судьбе Пудовкина такую же роль, какую до этого в судьбе Горького сыграл роман «Мать».

Горький писал, что до романа он не был революционером, что в процессе работы над «Матерью» становился им. Исключительно важное признание для постижения идеи обратной связи: художник — жизнь. Не это ли имел в виду Достоевский, заметив: писатель, работа над романом, сам себя перевоспитывает. Теперь яснее становится нам мысль Эйзенштейна о том, что революция сделала его художником. Столкнувшись с вопросами, которые внезапно ставит перед ним жизнь, художник ищет ответа на них вместе со своим героем, для него поиски формы есть поиски смысла жизни.

Постигая перелом, который происходит в сознании своей героини, вдовы темного, озлобленного рабочего и матери сына-революционера, Горький открывает в литературе новый психологический тип. Это явление Горький связывает, как это он сам сказал, с «мировым процессом», драму своей героини он видел как усиление «мировой трагедии».

Глубокую художническую интуицию проявил Пудовкин, пересказывая роман языком экрана. «Тема заимствована у Горького» — так сказано во вступительном титре картины. Проницательные критики, писавшие о «Матери» (в прежние годы, например, В. Шкловский и Н. Иезуитов, в наше время — Н. Зоркая), не принимали эти слова буквально. И действительно, разве дело только в теме. «Мы входили в роман, — впоследствии напишет Пудовкин, — чтобы жить в нем, дышать его воздухом, гнать по своим жилам кровь, пропитанную его атмосферой». Далекое не все события и образы романа сохранены, да это было и невозможно в пространстве произведения немого экрана. Пудовкин ставил перед собой иную, более существенную задачу: сохранить горьковскую дистанцию по отношению к изображаемому событиям. Свой роман о пятом годе Горький писал за десятилетие до Октября, Пудовкин ставил фильм почти десятилетие после Октября, но и его герои не знают то, что знает режиссер, они не вырваны из контекста времени, они не знают, что участвуют в «генеральной репетиции». Об этом никогда не писалось, но то, что мы пережили в послевоенном кино, да и то, что сегодня переживаем, заставляет об этом думать. В 1956 году, то есть 30 лет после Пудовкина, Марк Донской снова экранизирует роман Горького. Никто в успехе не сомневался. Кино, располагая теперь такими сильными средствами, как слово и цвет, и когда музыка могла теперь не просто сопровождать действие, но слышаться изнутри картины, казалось бы, именно теперь кино стало способным исчерпать содержание романа. И этого ждали именно от Донского, прославившегося в тридцатые годы постановкой горьковской трилогии, а потом, в сороковые, закрепившего свою репутацию постановкой «Радуги», оказавшей столь сильное влияние на зачинателей итальянского неореализма. Год, когда ставил Донской «Мать», был переломным, начиналось новое, современное кино, но и иллюстративное мышление еще держало в цепких лапах искусство, и вот в картине выдающегося режиссера, где играли — подчеркнем — выдающиеся актеры, герои не живут страстями, а оказываются всего лишь носителями готовых идей.

Сопоставляя две экранизации, мы противопоставляем здесь не художников, а разные моменты истории — благоприятные и неблагоприятные для развития кино. Разве и Пудовкин сам не ставит в этот неблагоприятный

период фильм «Жуковский», относящийся к серии так называемых биографических фильмов, — какие поразительно неповторимые прототипы бескорыстно давала искусству отечественная история, но, увы, на экране личность нивелировалась, фильмы срабатывались по единой драматической концепции, отвечающей канонам времени.

Опыт создания советской киноклассики, в данном случае мы говорим о шедевре Пудовкина, имеет непреходящее значение. «Мать», созданная ограниченными средствами немого кино, доставляет нам и сегодня эстетическое наслаждение, и это говорит о том, что прогресс искусства и технический прогресс могут не совпадать. Сама ограниченность средств немого кино была источником органичности. Не было слова — значит, надо было заставить звучать изображение. А разве не музыкален в картине пейзаж? Например, ледоход с его нарастающим ритмом. Мы не только видим эти устремленные весенним потоком глыбы льда, мы слышим, как они ломаются друг о друга, а параллельно идет демонстрация, она тоже ширится, обрастая все новыми и новыми разъяренными людьми. Как жаль, что в наше время при озвучивании картины композитор Т. Хренников заставил с экрана звучать уже реальные голоса людей, поющих «Вихри враждебные». Здесь нужен другой метод озвучивания, чтобы не уничтожить художественную материю немого кино, умевшей говорить без слов. Звучащие слова ослабили мощь эпизода. У Пудовкина же ярость знаменитого эпизода достигалась приемом параллельного монтажа: поток реки и поток человеческий должен соединить бежавший из тюрьмы Павел Власов. Прыгая со льдины на льдину, он добирается до противоположного берега, чтобы войти в другой поток и оказаться во главе его со знаменем.

Революция естественна, как этот поток. Противоестественна в картине монументальная фигура жандарма, он стоит на возвышении и к тому же снят снизу этот страшный блюститель порядка, рассматривается он подробно — его начищенные сапоги, медали на выпяченной груди, эти подробности ироничны, они разоблачают ложную значительность власти.

Героиня же экспонируется согнутой над тазом с бельем; унижена она и когда после схватки с разбушевавшимся мужем собирает на полу колесики разбитых часов.

Сколько раз в учебниках по истории кино воспроизведены эти пронзительные моменты из фильма Пудовкина: городской, снятый снизу, мать — сверху, ледоход, капли, падающие из крана! Потом эпигоны Пудовкина, недостаточно вникнув в смысл таких построений, повторяли их, но впечатления никакого не оставляли. Почему? Можно показать человека снизу, потому что, скажем, он стоит на балконе, а мы на него смотрим с земли, или, наоборот, сверху, потому что он стоит внизу, а мы, допустим, смотрим на него с балкона. Камера здесь фиксирует уже готовые состояния, ракурсы возникают по техническим причинам, камера находится за пределами события. У оператора Анатолия Головни, работавшего с Пудовкиным, тот или иной ракурс возникает лишь как момент в развитии зрительского восприятия. Схватив объект извне, камера тут же может оказаться уже внутри действия. Когда же аппарат введен в пространство кадра, а предметы показаны с точки зрения действующих лиц, точки зрения будут так же многообразны, как и взгляды актеров. Перемены точек зрения совпадают с переменами зрительной взаимосвязи между действующими лицами.

Здесь таится секрет, почему мы смотрим «Мать» с захватывающим интересом.

Мне могут возразить: разве дело не в содержании?

Конечно, в содержании, конечно, в игре актеров. Но вспомним, как играли актеры в картинах мастеров с навыками русского дореволюционного кино. Например, у Ю. Желябужского — и в «Поликушке», и в «Коллежском регистраторе» (я умышленно беру хоро-



Кадры из фильма. Н. Баталов (Павел Власов, в центре)



В. Барановская (Ниловна)

шие картины, чтоб обнажить принцип) игру великого Москвина камера снимает с почтительной дистанции, по существу, как снимают нынче фильм-спектакль. У Пудовкина играют актеры МХАТа Н. Баталов, В. Барановская и взятые из реальной жизни типажные исполнители, они уравниваются со средой, все элементы картины оказываются в одной эстетической системе, что и определяет новую целостность фильма.

Открытия основоположников советского кино были целенаправленны, они были подчинены именно идее, именно содержанию. Революция была для них не просто темой, они совершили революцию в самой природе кино, изменив принципы изображения человека.

Если идеи истинны, каким бы расстоянием или временем ни были разделены люди, высказавшие их, идеи эти пересекутся когда-нибудь в нашем сознании.

Маркс, конспектируя «Эстетику» философа Куно Фишера, подчеркивает важную для него мысль: «Подлинная тема для трагедии — это революция». Неважно, знал эти слова Горький или не знал, но, обратившись к теме революции, он, как художник, улавливает глубинную связь судьбы его героини с идеей «мировой трагедии». И если мы говорим о гениальной интуиции Пудовкина именно как художника, то имеем в виду прежде всего то, как он понял идею нового для своего времени романа.

Для воплощения такого замысла Пудовкин, достой-



В. И. Пудовкин

ный ученик школы Кулешова, создает стабильный коллектив сотрудников.

С оператором Анатолием Головной Пудовкин еще до этого поставил «Шахматную горячку» и «Механику головного мозга», да и впоследствии все пудовкинские фильмы снимал Головная. Замечательный практик, Головная был еще и педагогом, а также теоретиком, лучшая среди его книг, думается, «Свет в искусстве оператора». Было бы интересно сопоставить, как ставил свет Головная, в отличие от того, как делали это, в свою очередь, каждый по-своему Тисса, Москвин, Демущкий. Техническое освещение связано с трактовкой психологии человека, его поведения в определенной среде. Изображением среды Головная превращал место действия в типические обстоятельства независимо от того, что он снимал — натуру или декорацию, массовую сцену или отдельного человека. Каждое лицо, которое появляется в картине, мы надолго запоминаем, оператор доводит до предела характеристику лица, оказавшегося в кадре.

Лиц таких — рабочих, полицейских, черносотенцев, судебных чиновников — в картине множество, нашел их для съемки помощник режиссера Михаил Иванович Доллер. Он знал роман Горького наизусть, если есть люди с исключительной музыкальной памятью, Доллер обладал такого рода памятью зрительной. Типажей для картины он выуживал всюду: на улице, в театре, в трамвае, — да не только типажей, он привел к Пудовкину и актрису Веру Барановскую, исполнившую главную роль в картине. Преданность искусству Доллера была самоотверженной. Уже забыт случай, происшедший во время съемок ледохода. Лыдины были рыхлые, бежать по ним, перепрыгивая через полыньи, было опасно, и Н. Баталов, игравший роль Павла, не решился на это. Срочно вызвали каскадера, но и он, увидев поток льдин, отказался. Уходила натура, срывалась главная, может быть, сцена фильма, и тогда Доллер, надев на себя костюм заключенного, спустился к реке и побежал, прыгая с льдины на льдину. Именно он и снят в знаменитой сцене картины «Мать». В следующих картинах Доллер стал сорежиссером Пудовкина, хотя по нынешним понятиям он, актер театра и кино, тонко чувствующий драматургию, должен был наверняка потребовать самостоятельной постановки, а потом, завладев местом у камеры, почему бы и сценарий самому себе не написать. В группе Пудовкина каждый делал то, что должен был делать, и не делал того, чего не умел.

Сам Пудовкин о себе говорил: «Я — чистый режиссер».

Этим он отличал себя от Эйзенштейна и Довженко, которые были и драматургами.

Сценарий для фильма «Мать» написал драматург Натан Зархи.

Творческая спаянность Пудовкина и Зархи была удивительной и не имела до этого прецедента, только впоследствии такое взаимодействие мы видим на примере Райзмана и Габриловича, а затем Абдрашитова и Миндадзе.

Самобытное творчество Зархи немало способствовало признанию кинодраматургии как рода литературы, от имени кинематографистов он выступил на Первом Всесоюзном съезде писателей, руководителем Горьким.

Как часто поверхностно понимается утверждение, что сценарий — это литература. Читаешь — приятно. А ставить нечего. Беллетристический обман. В прошлом опытный театральный драматург, Зархи не приспособивал сценическое действие к экрану, свой теоретический труд (который он, к сожалению, не успел закончить) он назвал не традиционно «Кинодраматургия», а «Кинематургия», то есть сделал акцент на «кинема», «движение». Действие через движение. Сценарий Зархи был насквозь кинематографическим по своей пластике и действию. Перелагая роман в киносценарий, он стремится придать повествованию динамизм, для чего вводит мотив невольного предательства матерью сына. Женщина, потеряв мужа, хочет спасти сына и, чтоб заслужить прощение для него, показывает во время обыска место, где спрятано оружие. Так современное действие драматург обогащает принципом классической драмы, основанной на трагической вине, которую герой искупает ценой жизни. Принцип перетрактован применительно к социальному роману Горького, и хотя, повторяю, мотива предательства в романе не было, он помогает выявить глубинное ощущение горьковской темы.

Через образ матери в фильме выражен общечеловеческий смысл трагизма первой русской революции, потерпевшей поражение.

Терял ли что-нибудь от своего достоинства Пудовкин как режиссер, когда сам постоянно подчеркивал вклад в свою постановку Головни, Доллера и Зархи? Я думаю, наоборот. Если руководитель выглядит значительным лишь в окружении посредственностей, то вряд ли он чего-нибудь стоит.

Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко всегда были в центре лиц удивительно способных, да и сами они немало способствовали раскрытию таланта, такое окружение лишь оттеняло их гениальность.

Это качество Пудовкина можно было почувствовать сразу, при первом же прикосновении к нему. Я лично познакомился с ним на квартире Нины Фердинандовны Агаджановой-Шутко. Она преподавала на сценарной кафедре ГИКа, где я учился в аспирантуре и был ассистентом в мастерской Валентина Константиновича Туркина. И вот вся кафедра во главе с Туркиным приглашена к Нине Фердинандовне на день рождения. Это было в ноябре 1949 года. Позже пришел Пудовкин. Нина Фердинандовна была автором сценария «Потемкина» Эйзенштейна, Пудовкину писала сценарий для фильма «Дезертир», пробовала она себя и в режиссуре — по сценарию О. Брика поставила с Кулешовым фильм «Два-Бульди-Два». Нине Фердинандовне в тот день исполнилось шестьдесят лет. Конечно, молодежи кафедры ее возраст казался более чем преклонным, да и ее героическая биография (шутка ли — член большевистской партии с 1907 года, подпольщица) не вязалась с ее застенчивой непрактичностью, в ее небольшой комнате коммунальной квартиры было уютно, ее глаза сохранили голубизну, и, когда ее о чем-нибудь спрашивали, она, прежде чем сказать, обязательно улыбнется. Все в нее были тайно влюблены, Пудовкин же сказал об этом вслух. Он был импульсивен, то он шутил, то серьезные вещи рассказывал, а потом, когда появилась музыка, пригласил на вальс именинницу. Классик танцевал, было это так все просто и потому радостно.

Именно в этот вечер я решился встретиться с Пудовкиным для разговора, в котором давно нуждался.

Я тогда писал работу о Натане Зархи, кто лучше, чем Пудовкин, знал его, но были две причины, почему я остерегался говорить с Пудовкиным о Зархи. Мне казалось, что не совсем тактично расспрашивать у режиссера о работе его драматурга, я уже поработал до этого на киностудии и видел, как непросто складываются отношения сценаристов и режиссеров. Другая причина была существеннее. В 1935 году Натан Зархи погиб при катастрофе автомобиля, которым управлял Пудовкин, это случилось на дороге из Москвы в Абрамцево, они возвращались из Госкино, где утверждался их сценарий «Победа». В той катастрофе Пудовкин и сам уцелел случайно, но трагическое чувство невольной вины потрясло его настолько, что он на некоторое время перестал владеть собой, и его жена, Анна Николаевна, даже показывала его знаменитому в то время психиатру Виктору Лазаревичу Минору.

Врач успокоил ее, он сказал: человек, который так может сострадать, нормален.

Конечно, там, на дне рождения, я ни о чем не спрашивал у Пудовкина, а только попросил назначить мне аудиенцию.

И вот на Пироговке, где тогда жил Пудовкин, состоялся наш разговор.

Я в деталях помню этот разговор и, может быть, по другому случаю воспроизведу его в существенных подробностях. Сейчас же отмечу то, что важно для сюжета данной статьи.

Пудовкин сказал, что после Натана (именно так, по имени, он назвал Зархи) кончилось его восхождение вверх. Аналогичные высказывания, как я уже потом узнал, более пристально читая Пудовкина, были и в печати, значит, он сказал тогда об этом не по настроению, а был убежден в этом.

Сокровенные высказывания Пудовкина о своих сотрудниках иногда порождают аберрацию в оценке не только его творчества, но и природы кинорежиссуры в целом.

Кинорежиссер не дирижер, который объединяет оркестрантов в ансамбль. Киноведение, возникнув сравнительно недавно, пользовалось готовыми терминами, добавляя к ним приставку «кино». Так из «драмы» возникла «кинодрама», а из «режиссера» — «кинорежиссер». Действие, которое фиксируется на пленку, а потом монтируется из кусков изображения этого действия, столь зависит от первоначального замысла, предвидения того, как куски будут соединены между собой, что режиссерская работа становится самобытной, оригинальной, авторской по существу и независимо от того, пишет режиссер сценарий или нет. Работа кинорежиссера равна работе поэта и композитора. Это важно уяснить и для того, чтобы люди не обманывались, думая, что, выучив правила съемки, могут стать кинорежиссерами, и для того, чтобы мы по достоинству понимали определение Пудовкина «чистый режиссер».

У истинного кинорежиссера есть свой голос, свой стиль.

По изображению одного и того же пейзажа мы сразу можем различить, например, Довженко и Пудовкина.

У Довженко длительность пейзажа приобретает подчеркнута метафорическое значение, он лирик, он изображает событие нередко подчеркнута замедленно, как оно запомнилось в его поэтическом сознании.

У Пудовкина, в частности в «Матери», зритель не сосредоточивает своего внимания на клубящемся над прудом тумане или на лошади, пасущейся на свежем от росы лугу, только сумма этих кадров должна дать единое впечатление утра, пробуждающейся природы, весны, что контрастирует с только что показанным замкнутым пространством тюрьмы.

В «Матери» единство не однообразно, оно строится по принципу «единства противоположностей». Если в сценах суда чопорная строгость линий, казенная монументальность, тупая симметричность, то в кабаке, где черносотенцы готовятся к провокации, мы видим натюрморт — селедка в жестко освещенной тарелке, опрокинутые стаканы, в стиль в этом случае возведена социальная и живописная бесформенность.

Фильм мудр. Он не иллюстрирует историю, он показывает, как история творится. Она сама, своими жестокими противоречиями рождает людей, которые ее исправляют.

Таковы в картине молодой рабочий Власов и его мать Ниловна.

Они взяты из конкретного исторического времени, из той самой рабочей слободки, которая так жизненно показана на экране. Время ощущается реальным, потому что мотивы поступков их психологически достоверны.

И опять-таки поучительно для сегодняшнего дня, как различно формирует Пудовкин характеры своих героев.

Павел, каким его играет Н. Баталов, абсолютно достоверен, хотя он положителен изначально, он не обременен ни сомнениями, ни противоречиями. Прочность его человеческой природы нас восхищает. Наверное, о таких людях сказал поэт Осип Мандельштам: «Молодые рабочие — позвоночник человечества».

Другое дело мать: ее цельное сознание возникает в результате трагического слома. Она центр картины.

То, на чем формировалась новая литература, формировалось и кино. Сквозь судьбу простой рабочей женщины основоположники нашей культуры разглядели еще в истоках гигантские исторические процессы, которые сегодня охватывают весь мир.

С. ФРЕЙЛИХ,
доктор искусствоведения, профессор

ЗДЕСЬ, В ЦЕНТРЕ ЕВРОПЫ



«Сербские народные музыканты»



«Корни знакомства»



«Беспокойство»

Если ехать из Берлина на юго-восток ГДР, а потом все круче, все больше на юг, в какое-то мгновение, на каком-то километре надписи на дорожных указателях вдруг станут двуязычными. Под привычными немецкими названиями — Люббен, Вайсвассер, Коттбус, Баутцен, Бург, Шпревалд, Зенфтенберг — появятся слова Любин, Бела Вода, Хочебуж, Будишин, Блота, Коморов... Города, деревни, села, около трехсот общин, расположенных в округах Коттбус и Дрезден. Верхние и Нижние Лужице, земля лужицких сербов, как называют себя они сами, сорбов, как называют их немцы нынче, вендов, как звали их прежде, самой западной славянской народности, оторвавшейся почти тысячу лет назад от общеславянского целого, пережившей столетия национального одиночества, не растеряв ни языка своего, ни обычаев, ни культуры.

Стойкость стотысячного народа была тем более поразительна, что всего полвека назад фашизм поставил его на грань национального исчезновения: из обихода было исключено даже само название народа.

Возрождение, а точнее сказать, второе рождение этой культуры началось сразу же после победы над нацизмом, когда был принят закон «О гарантиях прав сербского населения», когда стали возникать сербские театры и оркестры, хоры и издательства, журналы и газеты, когда появились и первые кинолю-

бители. Однако их простодушные, наивные ленты отнюдь не предвещали еще появления собственной лужицкой кинематографии, да и откуда ей было взяться здесь, в центре Европы, в последней четверти двадцатого столетия, когда на кинематографической карте континента не осталось, кажется, ни одного белого пятна. И тем не менее кинематография такая появилась.

А началось это в 1972 году, когда историк кино и сценарист Альфред Крауцц организовал «Рабочий кружок сербских кинематографистов», объединивший и кинолюбителей, и студентов Высшей киношколы в Бабельсберге, где учились в ту пору первые режиссеры из Лужиц Конрад Херрман и Тони Брук. В 1980 году «Рабочий кружок» был преобразован в «Сербскую Филмовую Скупину», равноправную часть Дрезденской киностудии короткометражных фильмов, выпускающую две-три документальные ленты в год (к настоящему времени лужицкие кинематографисты сняли более полутора десятков лент, показанных в конце прошлого года на Днях сербского фильма в городе Коттбусе), складывающиеся в своеобразную летопись, а лучше сказать, энциклопедию народной культуры на экране. Это ленты, обращающиеся к событиям и личностям недавней истории народа не столько ради их реконструкции, возвращения в живую память зрителя, сколько для того, чтобы определить их место в нынешней жизни сербов, в перспективах их будущего в рамках немецкоязычной культуры ГДР. Появление этой проблематики говорит о зрелости лужицкого кинематографа, с необыкновенной быстротой завершившего этап самопознания, документации, начинающего ощущать себя не обособленно, но как равноправную, пусть и малую, часть искусства ГДР в целом. И не только ГДР, но и культуры социалистического содружества. Подтверждением чему — отчетливое и все увеличивающееся стремление сербского кино рассматривать себя в зеркале культуры общеславянской.

Происходит это главным образом в форме совместных постановок с кинематографами социалистических стран: «Направление — Баутцен» (с Польшей), «Корни знакомства» (с кинематографистами Словакии), «Остались не только картины» (с кинематографистами Чехии). Сейчас готовятся к постановке фильмы с нашим «Центрнаучфильмом» — о выдающемся российском филологе Измаиле Срезневском, авторе первой истории лужицкой литературы, опубликованной почти полтора столетия назад, с кинематографистами Словении, снова Польши, снова Словакии... Все они не только расширяют представление о широте интересов деятелей сербской культуры, работавших в разные годы в Москве и Киеве, Праге и Братиславе, Любляне и Варшаве, но рассматривают лужицкую культуру в общеславянском контексте.

Недавно на экраны ГДР вышли два первых игровых фильма сербских кинематографистов — «Беспокойство» режиссера Т. Брука и «Рубляк, или Рассказ об измеренном мире» Конрада Херрмана — вполне удавшиеся попытки гармонического соединения привычного уже этнографического документализма с проблематикой современной сербской художественной прозы, в значительной степени опирающейся на фольклор, на древнюю славянскую мифологию, сохранившиеся здесь в виде, если можно сказать так, законсервированном, не испытавшем посторонних влияний и наслоений.

Этот поворот к игровому кино открывает перед сербскими кинематографистами не только новый уровень размышлений о прошлом и настоящем своего народа, но и необходимость куда более тесной, чем до сих пор, интеграции с художественным кинопроизводством республики. И не случайно, наверно, что «Рубляк» был снят в копродукции с киностудией ДЕФА, а готовящийся фильм Херрмана по одному из произведений крупнейшего лужицкого писателя Юрия Брезана и вовсе будет поставлен в Бабельсберге, а не Баутцене.

Впрочем, прогнозировать будущее сербского кино достаточно трудно, ибо всего за шесть лет оно прошло впечатляющий путь от фильмов любительских до зрелого игрового кинематографа, и динамизм его, его творческие возможности, вероятно, далеко не исчерпаны. Ибо, возникнув тут, в самом центре Европы, в последней четверти двадцатого века, оно оказалось явлением глубоко оригинальным, жизнеспособным и органичным. И в этом его сила, его будущее.

Мирон ЧЕРНЕНКО

Джульетта Мазина вряд ли нуждается в особом представлении. Имя одной из самых крупных киноактрис современности давно знакомо советским любителям кино. И вот Мазина в Москве, она гость Союза кинематографистов СССР, дает охотно и неторопливо интервью нашим газетам и журналам, выступает по Центральному телевидению в программе «Время» и в «Кинопанораме». Мазина в Советском Союзе не в первый раз: в свое время она увезла с Московского международного фестиваля премию за «Ночи Кабирии», потом в 1963 году была с мужем Федерико Феллини на другом фестивале, когда был удостоен Главного приза его фильм «Восемь с половиной». И как прежде, так и теперь, ее интерес к нашей культуре, нашему кино глубок и искренен, ее выступления проникнуты неизменно самыми добрыми чувствами к стране и советским людям.

В Центральном Доме кинематографистов состоялась московская премьера нового фильма Феллини «Джинджер и Фред», в которой главные роли впервые вместе исполняет дуэт двух любимых актеров режиссера — Джульетта Мазина и Марчелло Мастоияни. Эта премьера открыла короткую ретроспективу фильмов Мазины — в Москве и Ленинграде были показаны четыре лучшие ее ленты прошлых лет: незабываемая «Дорога», «Ночи Кабирии», «Джульетта и духи», созданные Феллини, и «ФортуNELLA» — этот фильм 1958 года ранее не был знаком нашим зрителям, он поставлен неаполитанским драматургом, режиссером и актером Эдуардо Де Филиппо по сценарию, написанному Феллини специально для Мазины. А в заключительный вечер была показана одна из новых работ актрисы — фильм-сказка «Госпожа Метелица» («Перинбаба»), поставленный по известной сказке братьев Гримм чехословацким режиссером Юраем Якубиско, тоже приехавшим в эти дни в Москву. Союз кинематографистов выпустил к ретроспективе специальный буклет, посвященный фильмам Мазины.

«Я не оставляла кино, скорее это оно оставило меня».

Так отвечала Джульетта Мазина журналистам в связи с выходом на экран нового фильма «Джинджер и Фред» с ее участием, поставленного мужем актрисы режиссером Федерико Феллини. Имя Джульетты Мазины теперь вновь у всех на устах, как 30, как 20 лет тому назад, когда «Дорога», «Ночи Кабирии», «Джульетта и духи» принесли ей мировую славу и признание. Да, прославили Мазину именно эти три фильма, созданные могучим талантом Феллини, именно в них она подарила нам немеркнущие образы, трогательные и гуманные, которые стали не только классикой кино, но символами беззащитной доброты, искренности, человечности. Мы вовсе не хотим сказать, что Мазина всем обязана Феллини, тут дело гораздо сложнее: недаром сам Феллини не раз повторял, что он всем обязан Джульетте. Механизм взаимопонимания, взаимозависимости, взаимодополняемости этих двух больших художников, понимающих на съемочной площадке друг друга без слов и направляющих один другого, очень тонок: более сорока лет супружеской жизни и совместной работы чего-то да стоят!

После «Джульетты и духов», поставленного в 1964 году, Феллини перестал снимать ее в своих фильмах. В этой картине, сценарий которой был написан специально для Мазины, она играла женщину, пытающуюся обрести себя как самостоятельную личность. Прощальный бенедикс Мазины, на долгие годы расстающейся с «кино Феллини». Это вовсе не означает, что Мазина оставляла кино вообще — она хотя и сравнительно редко,

СЛЕЗЫ И УЛЫБКА ДЖУЛЬЕТТЫ МАЗИНЫ



но продолжала сниматься. Редко также и потому, что сама часто отказывалась, подобно другой великой итальянской киноактрисе Анне Маньяни, от фильмов и ролей, которые ей не imponировали, не соответствовали ее строгим представлениям о задачах искусства (Мазина отклонила предложения даже таких режиссеров, как Антониони и Берланга, хотя впоследствии иногда и сама об этом жалела). Если она снималась, то в достойных фильмах разных — итальянских и зарубежных — режиссеров, демонстрируя мастерство, высочайший профессионализм. Назовем хотя бы участие в таких, как «Безумная из Шайо» (по пьесе Жана Жироду) вместе с Кэтрин Хепберн и другими видными актерами (фильм был начат американским режиссером Дж. Хьюстоном, а закончен в 1969 году англичанином Брайаном Форбсом), как фильм чехословацкого режиссера Ю. Якубиско (по сказке братьев Гримм «Госпожа Метелица», 1985). Назовем и две значительные работы на итальянском телевидении: в сериалах «Элеонора» (1975) и «Камилла» (1978) — с последним советские телезрители знакомы.

Но эти и другие актерские удачи не были откровениями актрисы, теми взрывами таланта и вдохновения, когда душа актрисы открывается потрясенному зрителю. Такое случалось только в фильмах Феллини.

Не будем гадать, почему Феллини так долго не снимал Мазину — в его картинах, наверное, просто не находилось места для тех образов, тех персонажей, тех характеров, которые, по его мнению, она могла создать. Но Мазине эти двадцать два года перерыва работы с Федерико, надо думать, дались нелегко.

Но вот Феллини и Мазина вновь вместе

на съемочной площадке. И мало того, партнером Мазины выступил Марчелло Мастоаянни, ставший «вторым я» режиссера, воплотивший его героев в «Сладкой жизни», «8 1/2», «Городе женщин» — тех картинах, где Мазина не снималась. И вот теперь впервые в жизни они все трое вместе на съемочной площадке — Феллини, Мазина и Мастоаянни. Но если Мастоаянни послушный воск в руках режиссера, Джульетта, скорее, «соавтор», творческое содружество с ней рождается порой не так-то легко.

О фильме «Джинджер и Фред» уже написали немало — это грустная и трогательная история двух пожилых итальянских чечеточников, некогда так прозванных в честь американских королей танца Джинджер Роджерс и Фреда Астера. Но ностальгия по уходящей эстраде прошлых лет, добрая ирония, сочувствие к героям в этом фильме не раз сменяются гневной сатирой на мир нынешнего «шоу-бизнеса», горечью и болью за судьбы тех, чье человеческое достоинство погранбоссами всемогущего частного телевидения, играющего в жизни нынешней Италии столь огромную роль...

Хочется сосредоточить внимание на том, что кажется самым интересным: именно на «взаимодействии» талантов актрисы и режиссера, на тех «мелочах»,

из которых рождается чудо: образы, созданные Джульеттой в фильмах Федерико. Лучше всего об этом, наверное, может рассказать сама актриса. Предоставим ей слово, приведя в отрывках интервью с Мино Гуэррини, составителем сборника, посвященного истории создания фильма «Джинджер и Фред».

— Как родился этот фильм?

— Сначала существовал лишь проект четырех эпизодов для телевидения, ставить которые должны были Антониони, Лидзани, Маньи и Дзеффирелли, предполагалось, что я сыграю в них четырех современных женщин. Потом Федерико сказал: «А почему бы и мне не поставить один эпизод?» Это и была история бывшей балерины Джинджер. Затем этот замысел прошел через руки многих продюсеров, пока наконец не попал к Гримальди, которого, однако, заинтересовала только история Джинджер, и он решил поставить по ней самостоятельный фильм. Таким образом, в некотором смысле можно сказать, что это «Джинджер и Фред» выбрали Федерико и меня и благодаря им мы вновь работаем вместе.

— Какие возникали проблемы?

— Всегдашние трудности, когда я снимаюсь у Федерико. С другими режиссерами мне легче найти общий язык. С ним же, может быть, потому, что я знаю, что он меня не слушает (впрочем, как и всех остальных), я испытываю большую, почти не объяснимую робость. Я знаю, что с Федерико не следует разговаривать, что бесполезно просить разъяснений, знаю, что персонаж, которого ты воплощаешь, он будет лепить на съемочной площадке, поэтому в начале съемок я беру перо и бумагу и пишу ему все, что считаю нужным сказать. Таким образом я стараюсь кратко резюмировать то, что не умею высказать в разговоре. И я ему говорю то, что думаю о Джинджер, каким мне представляется этот персонаж, как я ощущаю отдельные сцены, какими представляю себе ее туалеты. Он внимательно читает мои записочки, кладет их в карман, но ничего со мной не обсуждает. Смотря уже снятый фильм, я замечаю, что не все из того, что я писала, пропало впустую. А кроме того, иногда я прибегаю к некоторым трюкам. Например, шляпка, которую носит Джинджер и которую Федерико полагает, что заставил меня надеть, на самом деле моя, купленная когда-то в Париже. Я потихоньку извлекла ее из своего гардероба при соучастии Данило Донати (художника по костюмам. — Г. Б.)... Работая со мной, Федерико считает само собой разумеющимся, что я все поняла, что мне все известно о моем персонаже, хотя сам не сказал мне ни слова. Я же, как уже говорила, снимаюсь у него, мучаюсь от какого-то комплекса, и поэтому всякий раз, отправляясь на съемочную площадку к Федерико, даю себе слово быть послушной, молчать, быть такой, как Мастоаянни, который является только тогда, когда его зовут, никогда не спрашивает, что он должен делать и почему, никогда не играет ни одну сцену по-своему... Вот Мастоаянни — самый подходящий актер для Федерико, недаром он всегда ставит его в пример, считает образцом поведения.

— Правда, что тебя в «Джинджер и Фред» больше всего взволновала сцена танца?

— Еще бы! Именно потому, что в этой сцене я себя чувствовала вырвавшейся из-под контроля Федерико. Все было в моих руках, я могла танцевать так, как хотела я. Потом при монтаже он ее обкорнал так, как хотел он: вырезал общие планы, на которых я видна танцующей во весь рост, и можно оценить, чего

нам с Мастоаянни стоили месяцы подготовки, и вместо того сосредоточил все внимание на наших крупных планах. Настолько, что я даже подозреваю: Федерико научил нас прекрасно танцевать именно для того, чтобы показать на экране, что нам, в нашем возрасте, это не под силу. В общем, мы были гораздо лучше подготовлены и вообще показали себя куда лучше, чем можно судить по тому, что осталось на экране. Федерико хотел, чтобы мы еле переводили дух, но у меня одышки не было, и мне пришлось притворяться...

...Конечно, сниматься в вязаном колпаке на голове мне не доставило большого удовольствия. Но это еще ничто по сравнению с унижительными мучениями, называем их так, которые мне пришлось переносить в других фильмах Федерико. В «Ночах Кабирии» он заставил меня надеть короткие носочки, которые делали меня еще ниже ростом, чем я есть, туфли совсем без каблука и вдобавок намотал мне на бедра кусок материи, чтобы испортить фигуру. И мало того — еще выдумал накидку из куриных перьев. Я протестовала, была готова расплакаться. Но делать было нечего. И, как всегда, потом я поняла, что он был прав. В «Джинджер и Фред» Федерико пошел еще дальше. Он смотрел на меня с укоризненным видом и бормотал: «У тебя вытянутое лицо». «Федерико, что поделаешь, идут годы, все мы стареем, у меня уже не круглое личико, как когда-то». А он: «Неправда. Это ты сама хочешь, чтобы у тебя было вытянутое лицо». Потому что он знает, что мне нравятся актрисы, у которых, как у Кэтрин Хепберн и Марлен Дитрих, впалые щеки. Как будто я лишь силой одного желания могу стать на них похожа. Во всяком случае, вытянутое у меня лицо или нет, я надеюсь, что в роли Джинджер я не разочаровала Федерико.

— Федерико, Федерико, все время Федерико... Ты говоришь больше о нем, чем о себе.

— Потому что на съемочной площадке он меня парализует. Не он, а одно его присутствие. Не знаю, каждый раз словно сдаешь выпускной экзамен в гимназии... Когда в каком-нибудь фильме мне надо плакать, у меня всегда это здорово получается. Так вот, впервые в жизни, в «Джинджер и Фред», в сцене, где мы с Марчелло стоим на полуметровой эстраде, у меня на глазах не выступили слезы. От злости! Я говорю об этом, чтобы показать, насколько Федерико сковывает меня на съемочной площадке. Но я подозреваю, что, вероятно, он иногда делает это специально для того, чтобы разозлить меня.

— Да не может быть!

— Нет, именно так! Потому что он старается притормозить меня: в самом деле, он говорит, что я в своей игре пережимаю. И он пытается сдержать меня, сковать. Я думала сделать ту сцену очень трогательной, чтобы у меня из глаз ручьем лились огромные слезы, а почувствовала себя в ней такой напряженной, такой нервной, словно заблокированной, что в нужный момент сумела с трудом выжать лишь одну-единственную скупую слезинку. И я не спорю, возможно, так получилось более впечатляюще. Но я была очень раздосадована. Вот черт побери! Однако Федерико не был бы Федерико, если бы было по-другому. Даже если он потом мне говорит: «Ты молодец, в самом деле молодец!» А я гляжу на него и спрашиваю себя: он действительно так считает?

Г. БОГЕМСКИЙ

Фото к материалу см. на стр. 24

ГНЕВНАЯ КАМЕРА

С каждым днем все ожесточенней борьба многомиллионного народа Юга Африки за свободу и равенство. Все выше вздымается пламя гнева против варварского режима угнетения и апартеида. Хроника этой драматической борьбы ярко запечатлена в фильме «Наковальня и молот» режиссера Барри Файнберга, который был показан во время недавнего Международного кинофестиваля в Ташкенте, а затем демонстрировался по Центральному телевидению.

О том, как снималась лента, о трудной и опасной деятельности кинематографистов Африканского национального конгресса (АНК) Южной Африки нам рассказывали гости Ташкента режиссер Золиле Нкозе и оператор Зеф Макхетла. Киногруппа АНК возникла в 1981 году. Их пока всего несколько человек, зачинателей и энтузиастов киноискусства будущей свободной Южной Африки, самоотверженный труд которых вливается в общую борьбу патриотических сил. Задачи? Главная — противопоставить потоку фальши, исходящему из Претории, ряда западных столиц, экранную правду. Изошренными методами расисты и их пособники ведут массированную обработку общественного мнения как внутри страны, так и в других странах Африки, в Европе и Америке. Пытаются выдать положение темнокожего большинства за беспроblemную идиллию. Снимают, например, документальный фильм о положении шахтеров. Рабочих обряжают в белые костюмы, суют в руки теннисные ракетки: вот, мол, социальный

портрет трудящихся, любуйтесь... Но никакой кинокосметикой не затушевать истину. Те ужасающие условия, в которых живут и работают южноафриканские горняки, — минимум прав и заработков, полная чаша невзгод и унижений. Скажем, за век, прошедший с начала золотодобычи, в катастрофах, постоянно происходящих на приисках, погибло более 50 тысяч человек.

В этих условиях крайне важно рассказывать об истинном положении дел, открывать людям глаза, запечатлеть хронику борьбы патриотов Юга Африки с ненавистным режимом. Фильм Б. Файнберга снят на бурлящих улицах и площадях южноафриканских городов. Полицейские, хладнокровно и жестоко расправляющиеся с безоружными демонстрантами. Сжатые кулаки патриотов, скандирующих: «Мы сокрушим апартеид!» Увидим мы и нестигаемых лидеров освободительной борьбы, которых не сломили запугивания и тюрьмы. Выступают Альфред Нзо, генеральный секретарь АНК, и Хелен Джозеф из Федерации южноафриканских женщин. К многотысячному митингу обращается Зизи Мандела, дочь Нельсона Манделы, имя которого стало знаменем борьбы с апартеидом. С трудом преодолевая волнение, она сдавленным голосом читает письмо отца, томящегося в расистском застенке. Его шантажировали, ему угрожали, его пытались купить. «Я люблю жизнь не меньше всех вас, — звучат слова, — но не могу торговать правом на жизнь».

Так совпало, что в дни кинопросмотра в Ташкенте мир облетело тревожное известие об агрессии ЮАР против ряда «прифронтовых» государств. И, естественно, в числе выступивших на митинге солидарности с народами Африки, прошедшем во время пребывания фестивальных гостей в Бухаре, был и южноафриканец Зеф Макхетла, с волнением и болью говоривший о варварстве расистов, о необходимости укрепления единого фронта антиимпериалистической солидарности.

Киногруппа АНК базируется в Лусаке, столице Замбии. Ее продукция — в основном короткие документальные ленты. Они тиражируются на видеокассеты, отправляются в разные страны. В том числе, разумеется, и на родину Нкозе и Макхетлы. Отправляются нелегально, вопреки рогаткам официальной юаровской цензуры. Есть для этого определенные способы (о них мои собеседники просили не писать по понятным причинам). Киноправда, просачивающаяся в ЮАР, помогает патриотам активизировать общественное сознание, привлекать в ряды АНК новых борцов.

— Фильм «Наковальня и молот», — говорит Золиле Нкозе, — убеждает в неотвратимости конечной победы восставшего народа. Люди в полный голос требуют искоренения преступной системы апартеида. А расисты, проводящие, по сути, политику государственного терроризма, беспардонно лгут, обвиняя в терроризме АНК, другие национально-освободительные движения Африки. В то же время очевидно, что в нападении на «прифронтовые» государства был использован бандитский опыт американских бомбардировок Ливии.

— Решение многочисленных творческих и технических трудностей, — отмечает З. Макхетла, — было бы немислимо без бескорыстной поддержки мировой прогрессивной общественности, солидарной с нашей борьбой. Активно помогают кинематографисты ГДР, Болгарии, других стран социализма. Очень ценим помощь советских друзей.

— Нужно плотнее сомкнуть антиимпериалистический фронт, — заключает З. Нкозе, — чтобы расисты задохнулись в вакууме позора и отчуждения. Нужны эффективные политические, экономические и культурные санкции против ЮАР. Нужна действенная солидарность! Ее мы особенно сильно ощутили на советской земле. И благодарны за поддержку всем друзьям, она вдохновляет нас и укрепляет надежды на победу.

О. СУЛЬКИН



СВЕТ ЕЁ РОЛЕЙ

На 59-м году оборвалась жизнь Евы Руткаи, актрисы, чье имя нежно и благодарно произносят вот уже три с лишним десятилетия не только в Венгрии, но и в нашей стране, где помнят и любят фильмы, в которых она играла. Что помнят, что любят, лишний раз подтвердили письма, пришедшие в редакцию «Советского экрана» в ответ на опубликованный в № 8 за этот год материал о творчестве замечательной актрисы.

«Она реже, чем другие актеры, — писала газета «Непсабадшаг», — получала роли, где ей приходилось умирать. Ее беды превращались в сияние солнца, и мир улыбался». Ева Руткаи больше не выйдет на сцену, не встанет перед кинокамерой. Но свет сыгранных ею ролей, он с нами навсегда — благодаря кино. С нами, — процитируем еще раз «Непсабадшаг», — ее «легкая эlegantность, мудрость, изящная чувствительность, высокая требовательность к себе и поэтичность».

А. ТРОШИН

Гости IX МКФ в Ташкенте — кинематографисты Африканского национального конгресса Южной Африки Золиле Нкозе и Зеф Макхетла



**советский
ЭКРАН** № 23
декабрь 1986

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

МОСКВА. ИЗДАТЕЛЬСТВО ЦК КПСС «ПРАВДА»

Главный редактор Д. К. ОРЛОВ

Редакционная коллегия:

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

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

Над номером также работали Б. Пинский, Ю. Равинов

ПИШИТЕ ПО АДРЕСУ: 125319, Москва, А-319,
ул. Часовая, 5-б. Телефон редакции 152-88-21.
Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция
не высылает.
Рукописи, рисунки и фотоснимки не возвращаются
и не рецензируются.

№ 23 (719) — 1986 г. Сдано в набор 17.10.86.
Подписано к печати 27.10.86. А 05424.
Формат 70×108¹/₈. Глубокая печать. Усл. печ. л. 4,20.
Уч.-изд. л. 6,50. Усл. кр.-отт. 14,70.
Тираж 1 700 000 экз. Изд. № 2950. Заказ № 3921.
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции
типография имени В. И. Ленина
издательства ЦК КПСС «Правда».
125865. ГСП, Москва, А-137, ул. «Правды», 24

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

СКОРО

ПРОСТИ

«Родня», «Полеты во сне и наяву»... Сценариям Виктора Мережко, по которым сняты эти фильмы, присуще внимание к острым нравственным конфликтам, возникающим в будничном, казалось бы, течении жизни. Такова и картина «Прости», рассказывающая о драме молодой семьи. Любопытно, что сценарист впервые выступает здесь и как исполнитель одной из основных ролей.

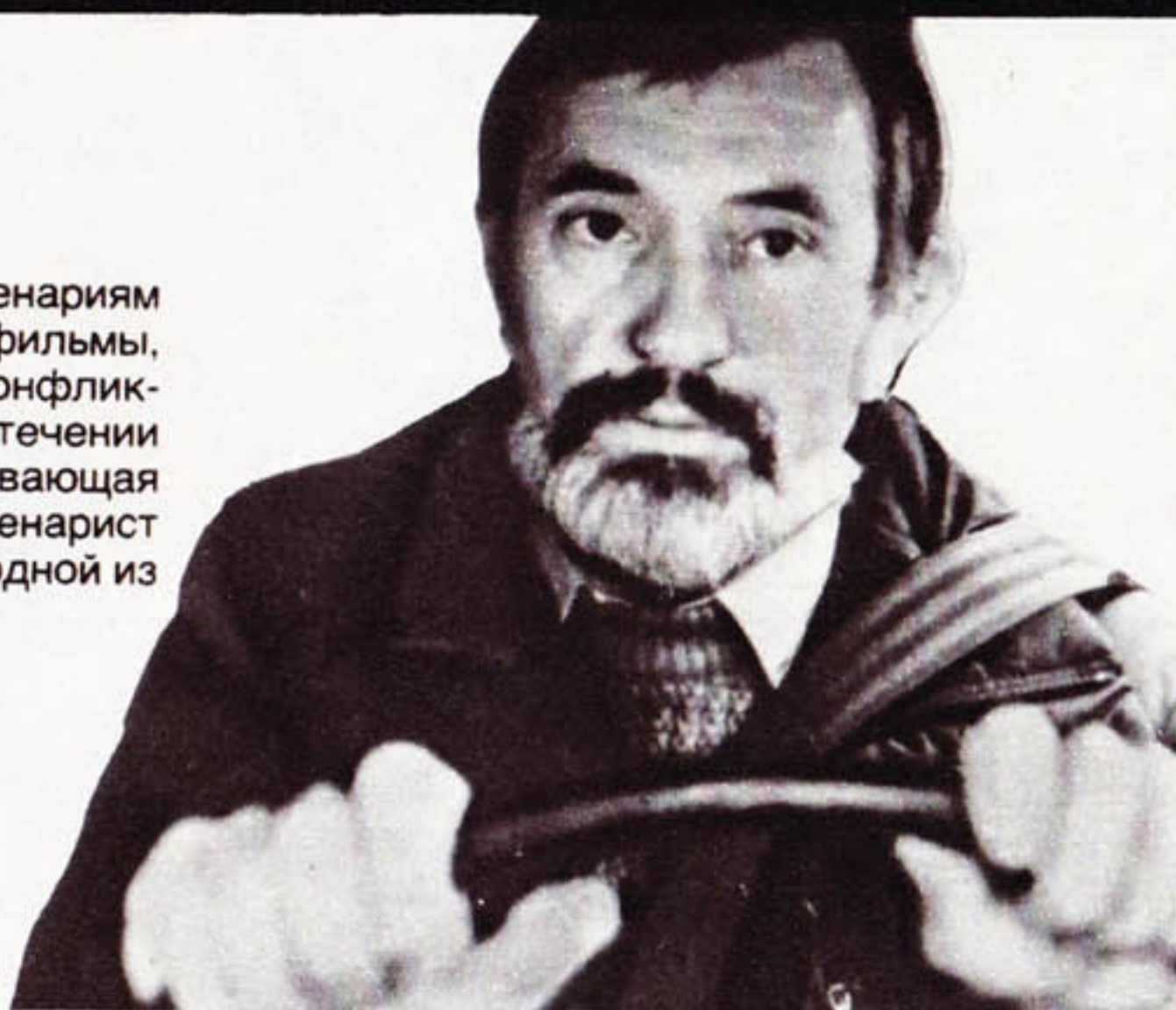
«ЛЕНФИЛЬМ»

Автор сценария Виктор Мережко
Режиссер-постановщик Эрнест Ясан
Оператор-постановщик Иван Багаев
Художник-постановщик
Станислав Романовский
Композитор Вадим Биберган
Звукооператор Галина Голубева

В главной роли — Наталья Андрейченко

Роли исполняют:

Кирилл — Игорь Костолевский
Владимир Юрьевич — Виктор Мережко
Наташа — Александра Яковлева
Елизавета Андреевна — Алиса Фрейндлих



Сергей — Владимир Меньшов
Александр Семенович — Алексей Жарков
Ольга — Татьяна Михайлова
Тата — Маша Мережко
Андрей — Александр Кузнецов
Свирская — Ольга Волкова
и другие.

ДОСЬЕ ЧЕЛОВЕКА В «МЕРСЕДЕСЕ»

ЦЕНТРАЛЬНАЯ КИНОСТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

Дипломатический представитель одной из западных стран, он же профессиональный разведчик Ингмар Росс, работает в посольстве в Москве. По мере знакомства с жизнью советских людей Росс приходит к пониманию того, что сам он и его хозяева творят неправомерное, направленное в конечном счете против всего человечества.

Фильм сделан в жанре психологического детектива.

Авторы сценария В. Кассис, Л. Колосов, Г. Николаенко
Режиссер-постановщик Георгий Николаенко
Оператор-постановщик Анатолий Гришко
Художник-постановщик Семен Веледницкий
Музыка к фильму и текст песни Георгия Юрьева
Звукооператор В. Кипа

В главных ролях:

Ингмар Росс —
Регимантас Адомайтис
Светлана —
Людмила Чурсина
Григорьев —
Алексей Баталов
Корин —
Валерий Рыжаков
Сандра —
Валентина
Николаенко
Колгерт —
Алексей Сафонов

Роли исполняют:

Отец Светланы —
Николай Крючков
Михаил Васильевич —
Юрий Гусев
Сын Григорьева —
Павел Андреев
Сабина —
Надежда Смирнова
Пауль —
Виктор Незнамов
и другие.



РАЗМАХ КРЫЛЬЕВ

По мотивам повести Ю. Ярового
«Особый случай»
ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

Автор сценария Борис Рахманин
Режиссер-постановщик
Геннадий Глаголев
Оператор-постановщик
Валерий Севастьянов
Художники-постановщики
Владимир Шенкевич, Олег Иванов
Композиторы Ивар Вигнер,
Александр Грива
Автор и исполнитель песен
Вадим Егоров
Звукооператор В. Богдановский

Роли исполняют:

Селезнев — Евгений Карельских
Васильков — Владимир Заманский
Сударев — Сергей Сазонтьев
Киселев — Вячеслав Баранов
Невьянцев — Виталий Дорошенко
Таня — Виктория Корсун
Павлов — Михаил Жигалов
Козырев — Виктор Пименов
Заместитель министра — Игорь Комаров
Испытатель — Георгий Юматов
и другие.



Обычный авиарейс... Ну разве что «воздушные ямы» кое-кому могли бы показаться на этот раз особенно «глубокими». Удобно устроившись в креслах, пассажиры не догадывались, что экипаж самолета, диспетчеры ближайших аэропортов, сотрудники министерства, конструкторского бюро и центра управления полетом напряженно ищут единственно верный выход из крайне сложной и опасной ситуации, в которой оказался самолет во время полета.

Я ЖДУ ТЕБЯ ДАВНО

Производство студии художественных фильмов «БОЯНА», Болгария

Как помочь людям, на склоне лет оставшимся одинокими? Тут, без сомнения, нужен человек с добрым и чутким сердцем, отзывчивым на чужое страдание, на чужие заботы. Такова героиня фильма, патронажная сестра Николова. Ей удается наладить теплые, душевные отношения со своими престарелыми пациентами. В свою очередь, каждый из них живо откликается на сострадание и поддержку, находя в Николовой то, чего им так не доставало в собственных детях, — уважение и любовь.

Автор сценария Лиляна Михайлова
Режиссер Анна Петкова
Оператор Стефан Трифонов
Художник Цветана Янкова
Композитор Кирил Дончев

Роли исполняют:
Цветана Манева,
Георгий Георгиев-Гец,
Асен Миланов,
Фильм дублирован
на Киностудии
имени М. Горького.
Режиссер дубляжа
Л. Шахалина.



ТАМ, ГДЕ НАС НЕТ

«МОСФИЛЬМ»

Наташа, балерина ленинградского театра оперы и балета, знакомится в Таллине с Энном Лайдом — руководителем популярного молодежного ансамбля. История творческого становления молодых талантливых артистов, полюбивших друг друга, составляет сюжет музыкального фильма.

Автор сценария
Владимир Валучкий
Постановка
Леонида Квинихидзе
Оператор-постановщик
Вадим Алисов
Художник-постановщик
Леонид Свинцицкий
Композитор
Максим Дунаевский
Песни на стихи
Наума Олева
Хореографическая
композиция

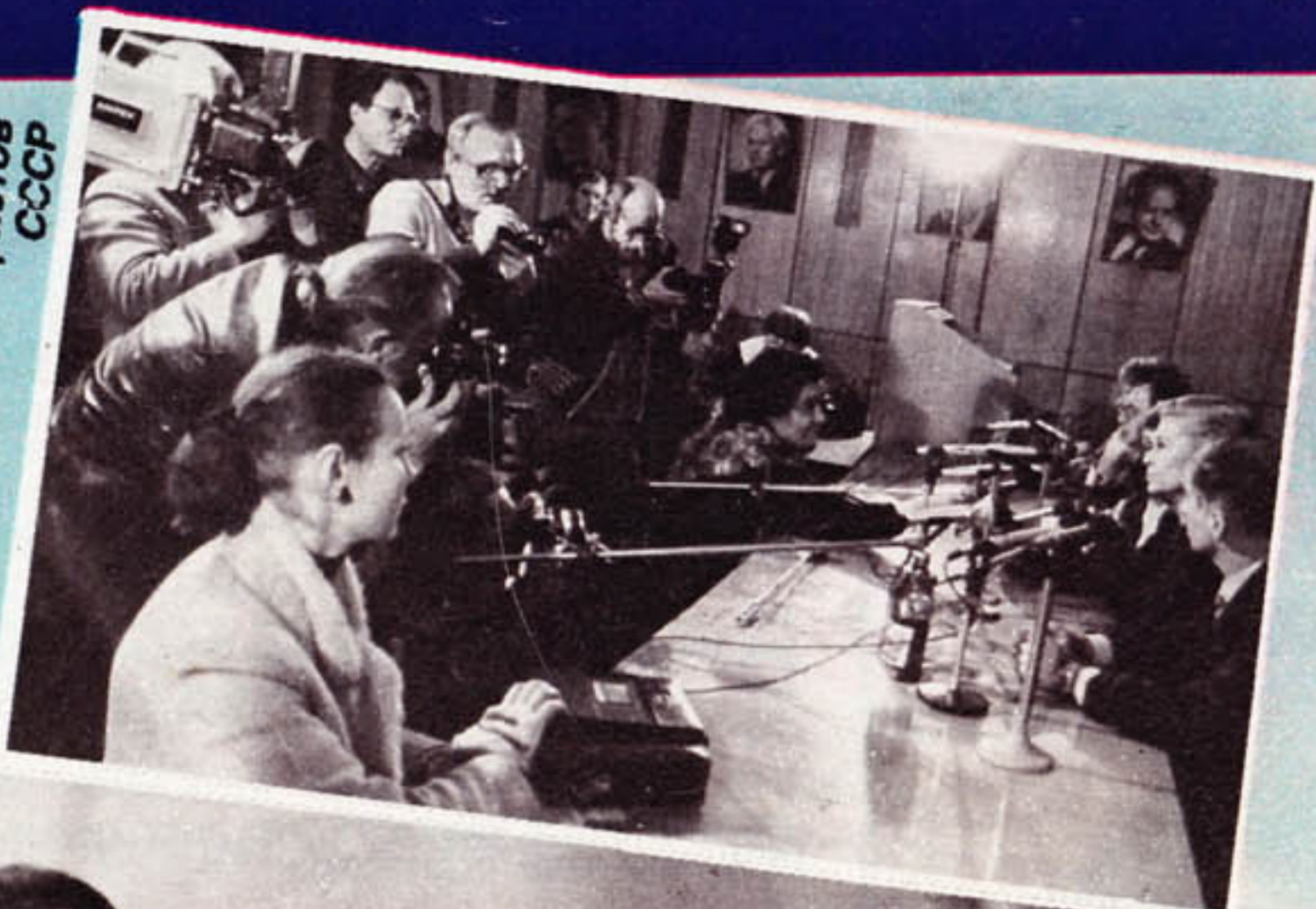
«Ромео — Юлия — Парис»
в постановке Веры Боккадоро
Звукооператор
Олег Зильберштейн

В главных ролях:
Наталия —
Евгения Захарова
Энн — Гуннар Грапс
Олег Олегович —
Святослав Кузнецов
Александр Михайлович —
Владимир Заманский
Софья Михайловна —
Людмила Максакова



В репертуаре также советские художественные фильмы «Танцы на крыше» (Киностудия имени М. Горького), «Объятия мечты» («Узбекфильм»), «55 градусов ниже нуля» (Свердловская киностудия) и зарубежные «Под огнем» (США), «Эдит и Марсель» (Франция).

На пресс-конференции
Джульетты Мазини
в Союзе
кинематографистов
СССР



Материал
о Джульетте Мазини
см. на стр. 20—21



На встрече
в Центральном
Доме
кинематографистов

Беседа
с Эльдаром
Рязановым



Цветы итальянской гостье.
Центральный Дом художника
Фото И. Гневашева

