

11  
1987  
июнь  
ISSN 0132-0742

# советский экран



Аркадий АРКАНОВ

# МОРЯ НАШЕГО ДЕТСТВА

Размышления, навеянные после просмотра фильмов «Цирк нашего детства», «Футбол нашего детства», «Кино нашего детства» (сценарист А. Марьямов, режиссер А. Габрилович, оператор И. Мордмиллович. Творческое объединение «Экран»).

**М**оря нашего детства необъятны, как необъятны понятия Человек, Человечество... Вот только глубина, на которой возникает комплекс удивительных ощущений, ассоциаций, мучительно-сладостных, почти галлюцинаторных, всего того, что мы называем ностальгией, у каждого поколения своя. Любому феномену, разумеется, можно найти свое объяснение, но оно все равно останется неполным, сколь бы научным ни было, потому что каждый человек имеет, как говорят физиологи, свой «порог раздражения». Непередаваемый конно-опиличный аромат цирка, трибуны московского стадиона «Динамо», где я впервые услышал непонятное тогда, но очень красивое слово «Торпедо», кинофильм «Весна» со своим «и тает лед, и сердце таёт», огромный Черкасов в роли Аркадия Михайловича (а ведь я тоже Аркадий Михайлович!) до сих пор и, я уверен, до конца жизни вызывают и будут вызывать у меня ослабляющее головокружение, когда ноги становятся ватными и в позвоночнике что-то внезапно холдеет, как когда-то — в высшей точке амплитуды самодельных качелей между двумя деревьями за метро «Сокол», там, где Всехсвятское... Но это не более чем формула, в которую каждый может подставить свои конкретные обозначения, и тогда вместо цирка возникнет Центральный детский театр и сказка «Город мастеров», вместо «Торпедо» — «Спартак», а вместо Всехсвятского — Сокольники...

И мама (именно мама, потому что папы для многих из нас были редким явлением) выговаривает

тебе, а иногда и просто отхлещет ремнем за то, что ты, гоняя за домом консервную банку или тряпочный мяч, разбил только вчера купленную пару Ботинок. И ты видишь, что она плачет. А плачет, потому что ей жалко тебя, потому что пойдешь ты завтра в школу, подвязав подметку бинтом или веревкой, и еще плачет потому, что не представляет, где взять деньги на новые ботинки... А тебе в этот момент далеко до мамы, потому что Вадим Синявский уже «втащил» тебя в свой репродуктор, сообщая сногшибательные подробности идущего сейчас матча на стадионе «Динамо»... Или ты стоишь, опустив голову, и сам чуть не плачешь, и готов понести любое наказание, только не сейчас, а потом, потому что сейчас во дворе уже собрались твои дружки, такие же оболтусы, как и ты, и ждут они одного тебя, чтобы, как и договорились, ехать в кино «Центральный» на картину «Подводная лодка Т-9»... И мама отпускает тебя, потому что это одна из немногих радостей твоего трудного детства, потому что завтра в половине шестого утра именно ты встанешь в очередь за хлебом и отоваришь хлебные карточки — две детские и одну служащую...

А вечером, когда ты моешь посуду в кухне «коммуналки», соседка из третьей комнаты сообщает вполголоса соседке из седьмой, что знаменитого Карадаша арестовали за то, что он в цирке выехал на тачке верхом на мешке с картошкой и когда шпрехшталмейстер спросил, почему он выехал на картошке. Карадаш ответил: «А сейчас вся Москва на картошке выезжает!» И соседка из седьмой



Восторженный рев трибун.  
Выходят чудо-богатыри.  
Белые футболки.  
Сборная СССР! — Впереди —  
легендарный капитан  
Всеволод Бобров. С цветами.  
В этих  
крепких парнях была  
молодость нашей страны...

...Мы дружно хохотали  
над проделками клоуна  
Карадаша и его кудлатой  
Кляксы.

...Переживали за исход  
футбольных атак вместе  
с Вадимом Синявским.

...С удовольствием пели  
песни из любимых фильмов.  
«И тает лед, и сердце таёт!..»  
Кто не помнит «Весну»!  
Любовь Орлова!  
Николай Черкасов!  
Кумиры нашего детства...



Евгения  
Глущенко —  
за исполнение  
роли Зинули  
в фильме  
«Зина-Зинуля»

Фото  
Николая Гнилюка

## КОНКУРС «СЭ»-86»

На наших обложках — лауреаты конкурса,  
занявшие вторые места

## В НОМЕРЕ:

не остается в долгу перед соседкой из третьей и говорит, что Рашида Бейбутова один полковник застал со своей женой и застрелил обоих... А на следующий день в концерте по заявкам радиослушателей ты слышишь, как Рашид



нет. Ты материалист и понимаешь, что река времени движется и нельзя в ней выкупаться дважды... Кажется, что-то на эту тему мы учили в школе... В сто пятьдесят первой мужской средней школе... «Анна унд Марта баден»... «Вир фарен нах Анапа»... А потом «протыривались» на «Девушку моей мечты», усваивая немецкий диалог с помощью субтитров... «Три мушкетера»... «Вар-вар-вар-вар-вары, еду я в Париж. Вар-вар-вар-вар-вары, вперед шагай, Малыш» (так звали лошадь д'Артаньяна)... «Джордж из Динки-джаза» с нехитрой, но незабываемой мелодией, на которую мы сочиняли свои слова... Но какие это были слова! Вспомнить страшно!..

А какие легенды сообщали мы друг другу на переменках о Севе Боброве! Только потом понимаешь, что Всеволод Михайлович Бобров, этот великий «Бобер», был старше нас всего на какие-то десять лет. Но когда вам двенадцать, а комуто двадцать два, то это целая эпоха. А когда вам пятьдесят, а комуто шестьдесят, то это такая мелочь, о которой и говорить-то неохота. Так почему же старая фотография, старая песенка, старый номер телефона, как щербинка на



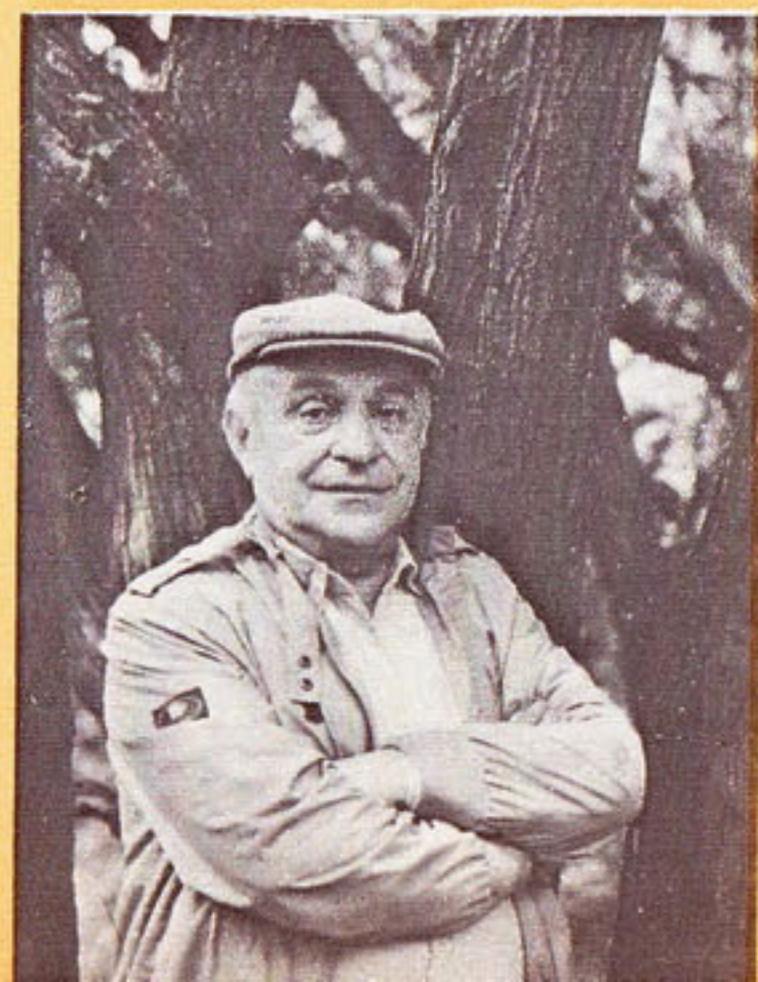
Бейбутов поет «Мальчик веселый из Карабаха»...

Через сорок лет ты случайно услышишь эту сладкую песенку, и память раскрутит перед тобой сразу и беспорядочно и ту твою «коммуналку», и двух соседок, и «От Советского информбюро». И Розу Багланову, и Вадима Синявского, и что-то типа «быстрый, как лев, горячий, как лава, мчится по краю Спартак Джеджелава», и, конечно, «Муля, не нервируй меня!»... И это и есть ностальгия... И вовсе не в том дело, что хочется вернуть себе те далекие времена.

старой пластинке с собачкой и граммофоном, возвращают тебя и возвращают на исходную позицию коротких штанишек на бретельках, школьных булочек с сахарным песком на фанерных подносах, «kadrikov» из кинофильмов, которые собирались нами и иногда выменивались на такие материальные ценности, что если бы мама вдруг узнала... Впрочем, она в течение многих лет так и оставалась в неведении, и только потом на своем пятидесятилетии (если она, конечно, была жива) ты вдруг говорил: «А помнишь, как од-

В следующем номере журнала мы обсудим итоги читательского конкурса «СЭ»-86» по зарубежному кинорепертуару, расскажем о его новых лауреатах французских актерах Фанни Ардан и Филиппе Нуаре.

Ролан БЫКОВ — за исполнение роли Локоткова в фильме «Проверка на дорогах»  
Фото  
Игоря Гневашева



**4** В экранах работах актрисы Людмилы Поляковой есть поиск, есть своя тема.



**6**

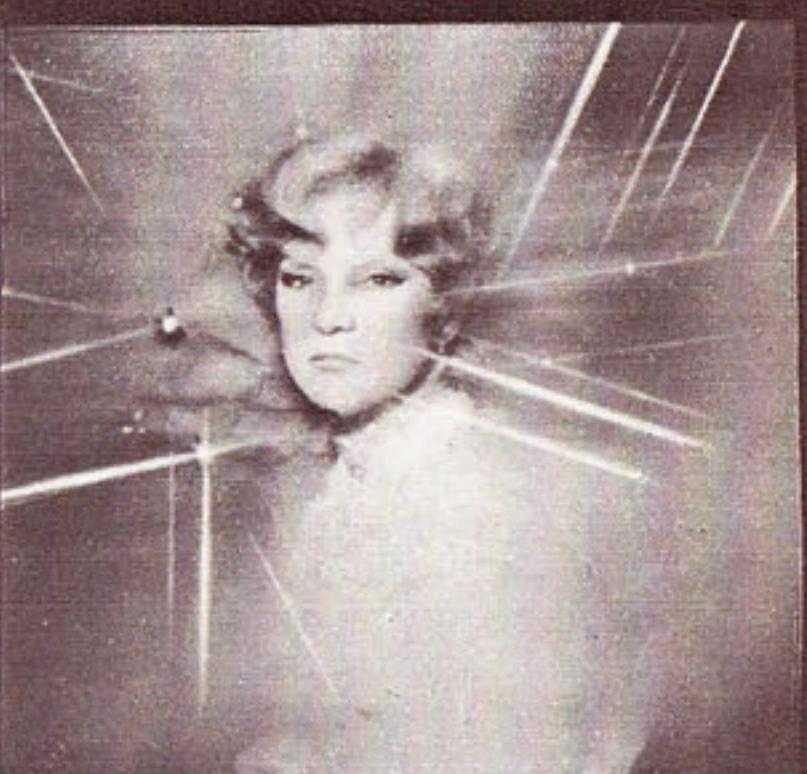
«Надо принять условия игры, которые предлагает художник». Мнение критика о фильме Федерико Феллини «И корабль плывет».

**8** Изломанные судьбы юных. Плоды безотцовщины... Тему, затронутую фильмом «Игры для детей школьного возраста», продолжает социолог.



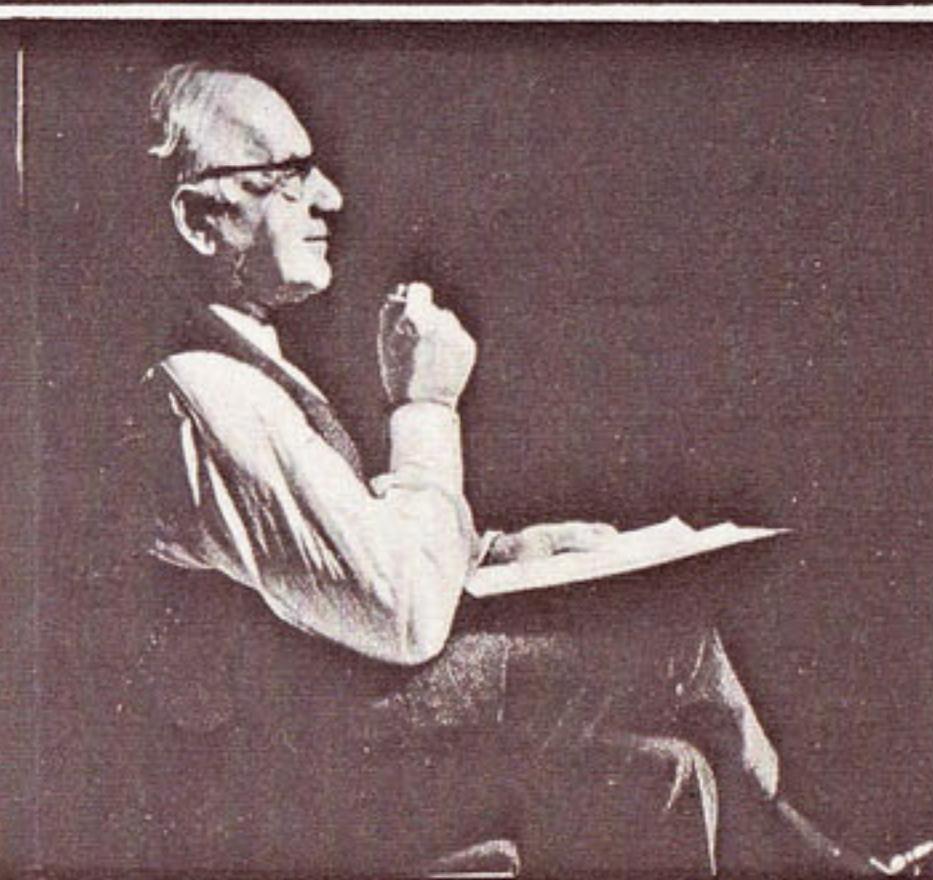
**12**

На вернисаже Игоря Гневашева.



**22**

«Смехом и слезами помогать добру и правде» — таково было творческое кредо Игоря Ильинского.



нажды из дома пропала фарфоровая собачка — та, что от бабушки осталась?» И ты каешься в содеянном, усиливая эффект полученным в свое время за фарфоровую собачку эквивалентом — два «кадрика» из «Тарзана»...

Так почему все это? Не знаю... Может быть, потому, что мы были уверены в правильности своего существования и было между нами какое-то наивное братство и молчаливый заговор взаимопонимания, и убежденность в том, что все это сохранится навсегда, и быстро, с которой залечивались раны, и удивительно медленно ползущее время, когда мы только и делали, что подгоняли его. И два часа до начала матча на «Динамо» — это год. И неделя до похода в цирк — это вечность. А месяц до летних каникул — это просто «никогда»... И клятвы в вечной дружбе на выпускном вечере, и уверенность в том, что ежегодно мы будем собираться всем классом, и посещение наших учителей. Но время как-то незаметно начинает ускоряться, и мы его уже никуда не подгоняем, а наоборот... И его уже не хватает на традиционную встречу, и уже не успевашь ты на похороны своей бывшей учительницы литературы, и не выходят больше на футбольное поле твои кумиры, и умирают о чем скромно сообщает «Вечерка», великие клоуны, и напоминают о своем былом триумфе старые фильмы с экрана «Иллюзиона», и исчезают из твоего дома («как сквозь землю провалился!») отдельные «предметы», но появляются кассеты с записями группы «Аквариум», или вдруг ты с удивлением узнаешь, что твой сыночек — «металлист», но за команду «Металлист» он не болеет, да и футбол твой «в гробу видел»... И не зажечь тебе блеск в его глазах рассказами о том, как «не от мира сего» Пеле непостижимым финтом усадил на лужниковский газон самого Валерия Воронина (нет уже среди нас Воронина), вышел один на один с Кавазашвили и забил ему свой гол, а после матча назвал Воронина одним из самых выдающихся спортсменов, сказав, что любой на месте Воронина, оказавшись на земле, непременно «заплел» бы ему (Пеле) ноги, а Воронин не сделал этого, потому что имел человеческую и спортивную честь... Да разве Костя Бесков, Сева Бобров, Саша Пономарев, Эдик Стрельцов позволили бы судье засчитать гол, забитый кем-нибудь из них рукой?! Да никогда и ни ради чего! Иначе бы рухнули наши идеалы, рассыпались бы наши кумиры (а они ценили тех, кто считал их кумирами), и пересохло бы это море нашего детства! А Марадона, кудесник Марадона смог! И если суждено ему лет через сорок всплыть вдруг в памяти сегодняшнего мальчишки, то, пожалуй, в образе талантливого плута...

Нет, в нашем детстве наши герои ни на поле, ни в манеже, ни на экране не предавали нас и не продавали. Дети не прощают ни малейшего вида предательства... Это потом можно продолжать поддерживать отношения с человеком, оскорбившим тебя, унизвившим, подставившим, но тогда особенно мучительны ныряния на десятки лет в глубину настоящей нравственности и чистоты, что так бережно охраняют моря нашего детства...

В пятьдесят лет трудно уже, а может быть, и невозможно сотворить себе нового кумира. Ты подсознательно отвергаешь возникающие спонтанно и предлагаемые тебе кандидатуры, за исключением разве лишь собственной. Но это твое личное дело, а дети твои создадут себе свой кумир и в крайнем случае поинтересуются твоим мнением

на этот счет и не согласятся с ним. У них сегодня свои клоуны, свои «тарзаны» и свои «подвиги разведчика»... Я не уверен, что у них много своих футболистов. Но что делать? Сегодня больший выбор, а великие футболисты рождаются раз в сто лет... Так что хотим мы этого или не хотим, но мы сегодня своим существованием, своими словами, делами, пением, сочинительством, ударами по мячу, прыжками с шестом, шутками и прибаутками сами создаем базу для завтрашней ностальгии. Этот процесс вечен и в своей вечности от нас не зависит. Ностальгия возникает у тех, кто доживает до будущего. Мы должны сделать все, чтобы наши дети дожили до своего будущего. А это сегодня зависит от нас...

...В сложных переходах телекомбината Останкино я встретил грустного Алексея Габриловича, режиссера своеобразной и очень хорошей кинотрилогии, вызвавшей эти воспоминания. Он сказал мне: «Давай подумаем о чем-нибудь еще из нашего детства, а?» Я помню этот разговор. О чем-нибудь? Да о чем угодно! Обо всем! Песни нашего детства... Моды нашего детства... Отцы нашего детства... Моря нашего детства... Я желаю тебе. Леша (Алексей Евгеньевич), новых, чистых и щемящих лент... Только поторопись — нас из нашего детства становится все меньше...

И в заключение немного ностальгического оптимизма... 1947 год. Лето. Пионерский лагерь «Руза» (там, где сейчас Дом творчества композиторов). Вечер. Несколько рядов деревянных лавок. На небольшой эстрадке экран. За спинами зеленая кинобудка, из которой бьет одинокий слепящий луч. Комары. В середине предпоследнего ряда сидит четырнадцатилетний подросток. На экране «Весна». «Журчат ручьи, поют скворцы...» Наискось от четырнадцатилетнего подростка сидит второрядница Т., которая ему мучительно нравится, и кажется ему, что он ее любит. Рядом с Т. сидит помощник вожатого шестнадцатилетний О., к которому подросток мучительно ревнует Т. И хоть вида не показывает, но стрелят в них одиночными взглядами. Когда механик перезаряжает части, слышен предночной шум Москвы-реки, и становится резче запах сухой летней хвои. «По бульвару чинно шел прохожий...» Выстрел глазами — сидят. «По лицу мужчины было видно...» Выстрел глазами — сидят. «И тает лед, и сердце тает...» Выстрел глазами — два пустых места, «И вся эта весна ни к чему...» И так муторно стало четырнадцатилетнему, что хуже не придумать... С тех пор я или «журчат ручьи» услышу, или вечером кино под открытым небом смотрю, сразу ощущаю запах сухой летней хвои, слышу предночной шум Москвы-реки и вижу два пустых места на деревянной лавке справа от себя... И самое поразительное заключается в том, что мне опять становится муторно... Разве это не здорово?!

## КРУПНЫМ ПЛАНОМ



Людмила Полякова

Фото Н. Гнисюка

# ДАР ДУХОВНОСТИ



**Л**юдмилу Полякову не отнесешь к числу актеров с легкой судьбой. Но в кино ей сразу повезло в том отношении, что она встретилась с единомышленниками. В 1967 году на съемках фильма «Ангел» по рассказу Ю. Олеши, который по причинам отнюдь не творческим в свое время не вышел на экраны, она познакомилась с Л. Шепитько и Э. Климовым. А. Смирновым и Н. Губенко... Эта встреча во многом предопределила ее дальнейший творческий путь. В «Ангеле» она достоверно и драматично сыграла деревенскую бабу, и вот когда Л. Шепитько выбирала актеров на свой фильм «Восхождение», роль Демчихи она поручила Поляковой. Эта роль стала как бы точкой отсчета в актерской судьбе, тем уровнем, ниже которого работать она уже не могла себе позво-



лить. Здесь актриса, может быть, впервые для себя открыла, как трудно, иногда до боли мучительно приближаться в искусстве к высотам реализма. Жестокая правда войны, обнаженная режиссерской мыслью, требовала от исполнительницы предельной достоверности на экране.

Простая деревенская женщина, мать троих детей. Демчиха помимо своей воли оказывалась вовлеченней в трагическую историю. Настороженно встретив партизан Сотникова и Рыбака, оказавшихся в ее хате, она все же спрятала их от врагов — не могла иначе. И вот уже полицаи увозят ее вместе с партизанами, связанную, в телеге, бесполезны ее причитания об оставленных детях. Вместо сострадания — кляп в рот, вместо прощения — петля. До последнего мгновения Демчиха надеется, что жестокий приговор будет отменен, но не пытается, подобно Рыбаку, спастись ценой предательства. Лишь в самом финале, у виселицы, полубезумная, бросается она в ноги к плачам, ползет, протягивая руки, и напрасно умоляет ради детей пощадить ее. Долгим взглядом Демчиха — Полякова передает все, что в последний миг поднялось в душе ее, и после глухого «Простите» Сотникова светлеет ее взор. Камера скользит по лицам обреченных, в немом диалоге глаз — целая гамма чувств. Демчиха плачет, слезы

**Груша**  
«Конец бабьего лета»

**Демчиха** («Восхождение»)

**Ангелина**  
«Встретимся в метро»

**Митина** («Очная ставка»)

потоком текут по лицу, а глаза широко открыты навстречу смерти... Крупные планы, сложный рисунок роли, особенности съемочного процесса, когда актрисе требовалось в течение нескольких дней сохранять найденное психологическое состояние — со всем этим Полякова справилась блестяще.

В фильме «Прощание» по В. Распутину, начатом Л. Шепитько и поставленном после ее гибели Э. Климовым, Людмила Полякова сыграла Веру Носареву, живущую в деревне Матёре вместе с древними старухами. В ленте, где многое символично, образ Веры и, пожалуй, даже имя ее были призваны соединить лучшее, что существует на родной земле и порой бездумно нами утрачивается, с будущим, которое без памяти о прошлом погибнет. Сочувствие, сопричастность, сострадание, сопереживание — все эти качества складывались в образе Веры Носаревой в единое понятие совести, к которой взывал фильм. Духовность — определяющее качество русского искусства, русской души, и в этом состоит подлинное обаяние героинь Людмилы Поляковой.

Но это же качество таланта Поляковой делает ее уязвимой, ибо та степень правдивости, с которой она появляется на сцене или на экране, способна разрушить произведение, основанное на заведомой полуправде. Может быть, именно поэтому так трудно складывается судьба Поляковой, может быть, в этом главная причина того, что Полякову больше любят приглашать на эпизоды, чем на главные роли. Однако и на сравнительно небольшом отрезке экранного времени ей удавалось создавать запоминающиеся образы. Пример тому — Клавдия Герасимовна, председатель действующего в тылу врага колхоза («Фронт без флангов»); Галина из киноновеллы «Не верь, что меня больше нет», которая через много лет после войны узнает подробности гибели своего отца; баба с ребенком («Борис Годунов»), жена Распутина, важно восседающая за одним столом с придворными прихлебателями («Агония»).

Недавно вышел фильм «Очная ставка». Л. Полякова сыграла здесь капитана милиции — следователя Митину. Постепенно, шаг за шагом распутывая ниточку происшествия, входит эта женщина в чужую жизнь, обнажает тайники семейной драмы, терпеливо и тактично выясняет отношения бывших супругов. Актрисе удалось сделать «служебную» роль одной из важных в картине. Однако это не спасло фильм в целом. Жаль, когда талант работает вхолостую. Духовность и мастерство режиссеры подчас стремятся использовать как приправу к блюду, чтобы придать вкус слишком пресной пище. Малейшие натяжки сюжета отдают нестерпимой фальшью при сопоставлении с той мерой искренности, которая ха-

рактерна для Людмилы Поляковой. Так случилось с ее Грушей из фильма «Конец бабьего лета», с Ангелиной («Встретимся в метро»), с перевозчицей («Через все годы»).

Иное происходит, когда дар актрисы и драматургический материал достойны друг друга. В телеспектакле «Молодая хозяйка Нискавуори» Полякова сыграла главную роль. Ее Ловийса не красавица, не белоручка, она все время занята делом. И работа не тяготит ее. Вся она светится любовью к мужу, чувства переполняют ее, и Ловийсе хочется, чтобы все вокруг тоже обрели счастье. Она стремится устроить чужие судьбы. Тем страшнее оказалось для Ловийсы удар, когда она случайно узнала, что ее любовь не взаимна. Полякова сыграла прозрение своей героини, и в одно мгновение на лице Ловийсы отразились недоумение, непонимание, нестерпимая боль и отчаяние. Актриса сумела сделать очевидной трагедию Ловийсы, резкое перерождение беззаботно любящей молодой женщины в мрачную хозяйку Нискавуори, властно берущую в свои руки бразды правления в доме.

Телевидение крупным планом представило талант Поляковой в разных ракурсах. Зритель видел ее и в амплуа социальной героини («Секретарь парткома», «Время московское»), в характерных ролях («Хозяйка детского дома», «Михаил Ломоносов»). И каждый раз образы были драматичны, неоднозначны. Так, в телефильме «Хозяйка детского дома» Полякова сыграла Рябцеву, женщину, оставившую когда-то в детском доме своего ребенка. И вот ее глаза: в них и жестокое раскаяние, и любовь к выросшему сыну, и фанатичная жажда искупления грехов. Почти без слов передает Полякова состояние своей героини, понимает, но не оправдывает ее поступок, вызывает сочувствие зрителей к искалеченной судьбе Рябцевой и оставляет надежду на нравственное очищение этой заблудшей души.

Экран выявил у Л. Поляковой дар сопричастности к чужой боли, оставил при этом «за кадром» комедийную сторону ее таланта. А ведь на сцене она начинала с комедий, играя с великолепными партнерами Евгением Леоновым и Георгием Бурковым. Актриса не боится ярких красок в обрисовке характеров, она может быть одновременно эксцентричной до гротеска и трогательно беззащитной. На сцене есть возможность экспериментировать, искать, каждый раз играть немного иначе, чем вчера. А в кино, к сожалению, так уживчива тенденция эксплуатировать в актере уже найденное. Но Полякова не пошла по пути наименьшего сопротивления и не позволила себе тиражировать однажды найденный типаж. Она требовательный художник и потому каждый раз заново заставляет себя сдавать экзамен на право называться актрисой.

Е. ШАХМАТОВА

Старички музыканты  
позируют фотографу



РЕПЕНЗИРУЕМ ФИЛЬМЫ

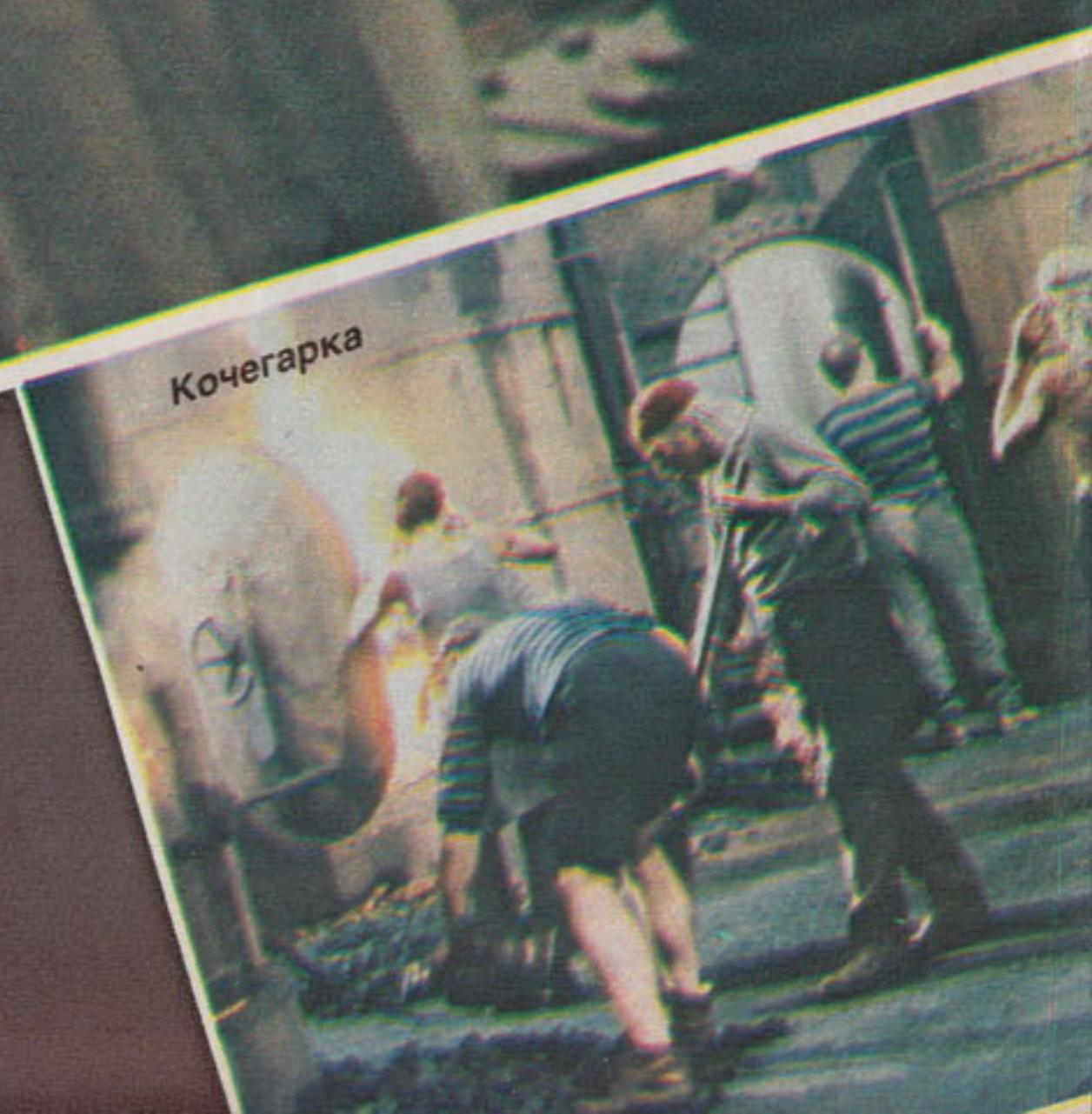
# куда плывет «Гlorия Н.»?

Татьяна БАЧЕЛИС

На палубе.  
В эпизодической  
роли Доротеи —  
Сара Джейн Варлей



Певица Куффари  
(Барбара Джейффорд)



Кочегарка

## И КОРАБЛЬ ПЛЫВЕТ

РАИ — радио  
«ВИДЕС ПРОДУЦЬОНЕ»,  
ИТАЛИЯ — «ГОМОН»,  
ФРАНЦИЯ

Авторы сценария —  
Федерико Феллини,  
Тонино Гуэрра  
Режиссер —  
Федерико Феллини  
Оператор —  
Джузеппе Ротунно  
Художник —  
Данте Феррети  
Музыкальная  
обработка —  
Джанфранко  
Пленицио  
Тексты  
оперных партий  
Андреа  
Дзандзотто

тая бы некоторое усилие, чтобы его понять?»

Прошедшие годы нагромоздили между феллиниевским экраном и нашим восприятием новые преграды. Все эти годы Феллини не стоял на месте, каждый его фильм был шагом вперед, в незнаемое, а некоторые стали и озарениями, и открытиями. Мы оказались теперь в положении студента, пропустившего несколько важнейших лекций, которая — в отличие от пропущенных — не очень-то и сложна.

Картина Феллини «И корабль плывет» иным показалась либо чересчур музыкальной, либо скучной. Между тем она относится к числу сравнительно простых, с моей точки зрения, замечательных фильмов в полне можно «проглотить сразу». С одной только оговоркой: что-бы его оценить и полюбить, надо принять условия игры, которые предполагает художник. И осознать, что фильм, внешне весьма впечатляющий — широкий экран, пышный декор, классический макет, буйство красок, — тем не менее фильм шутливый. Разумеется, вы легко догадаетесь, что отплытие, мрачная метафора, что в конечном счете плавание и гибель парохода «Гloria N.» — мощная и в конечном счете всего человечества. И, казалось бы, в таком случае — шутки в сторону, опасность слишком велика! Но в том-то и суть, что юмор лишь обостряет предчувствие катастрофы, которое постепенно существо в феллиниевских образах. Шекспировский Гамлет в самую напряженную минуту трагедии mismo наподобие скомороха. Задаваясь рокопростым вопросом, куда плывет «Гloria N.», Феллини скоморошествует, подобно Гамлету, и дерзкие шутовские пародии сопровождают движение его встре-

**З**накомство наших зрителей с искусством Федерико Феллини протекало затрудненно, интервалы между появлением его фильмов в прокате были удручающе велики. Счастливое и многообещающее первое свидание состоялось добрых тридцать лет назад, когда «Ночи Кабрии», своевременно купленные и прокинутые впечатление. Но уже гениальная «Дорога» появилась у нас с большим запозданием, под другим названием, дублированная, произвели на зрителя оценить ее не смогли. Затем приключился абсурдный казус с фильмом «8½» — картина, увенчанная высшей наградой не где-нибудь в Канне, Венеции или Сан-Франциско, а у нас, на Московском кинофестивале, по ведомственному недорысили куплены не были и вот выходит на экраны только сейчас, почти четверть века спустя. Ни «Сладкая жизнь», ни

«Джульетта и духи», ни «Клоуны», ни «Сатирикон Феллини», ни «Рим», ни «Казанова Феллини», ни «Город женщин» нашей публике неведомы. «Амаркорд» прошел у нас в урезанном виде. Кроме «Ночей Кабрии», одну только «Репетицию оркестра», кстати сказать, предназначенную для телевидения, не для кино. А ведь речь идет о художнике, которого давно и вполне обоснованно считают одним из крупнейших мастеров искусства XX века, и — это не менее важно — о художнике, чье творчество во многом изменило язык современного кинематографа.

Новаторское искусство почти всегда поначалу сталкивается с неприятием, недоумением и сопротивлением широкой аудитории, ибо ломает привычные стереотипы, изливается в неожиданные формы. Те, кто постарше, хорошо помнят, какое раздражение вызывали сперва творения Шостаковича («Сумбур вместо музыки!»), как Пикассо, прозу Пруста, Джойса, Кафки, Фолкнера. Но симфонию можно пропоновать и печатно, и устно живопись Пикассо, прозу Пруста, Джойса, Кафки, Фолкнера. Но картину можно послушать и дважды, и трижды, картины можно разглядывать, пока не поймешь, трудный роман можно перечитывать до тех пор, пока тебе не станет ясно, что мысли. А кино мы привыкли относить к разряду легких развлечений, и если не поняли фильма «с первого захода», чувствуем себя то ли обманутыми, то ли обиженными. В 1963 году Федерико Феллини с досадой говорил мне об этой установке на развлекательность. Разговор был о «8½»:

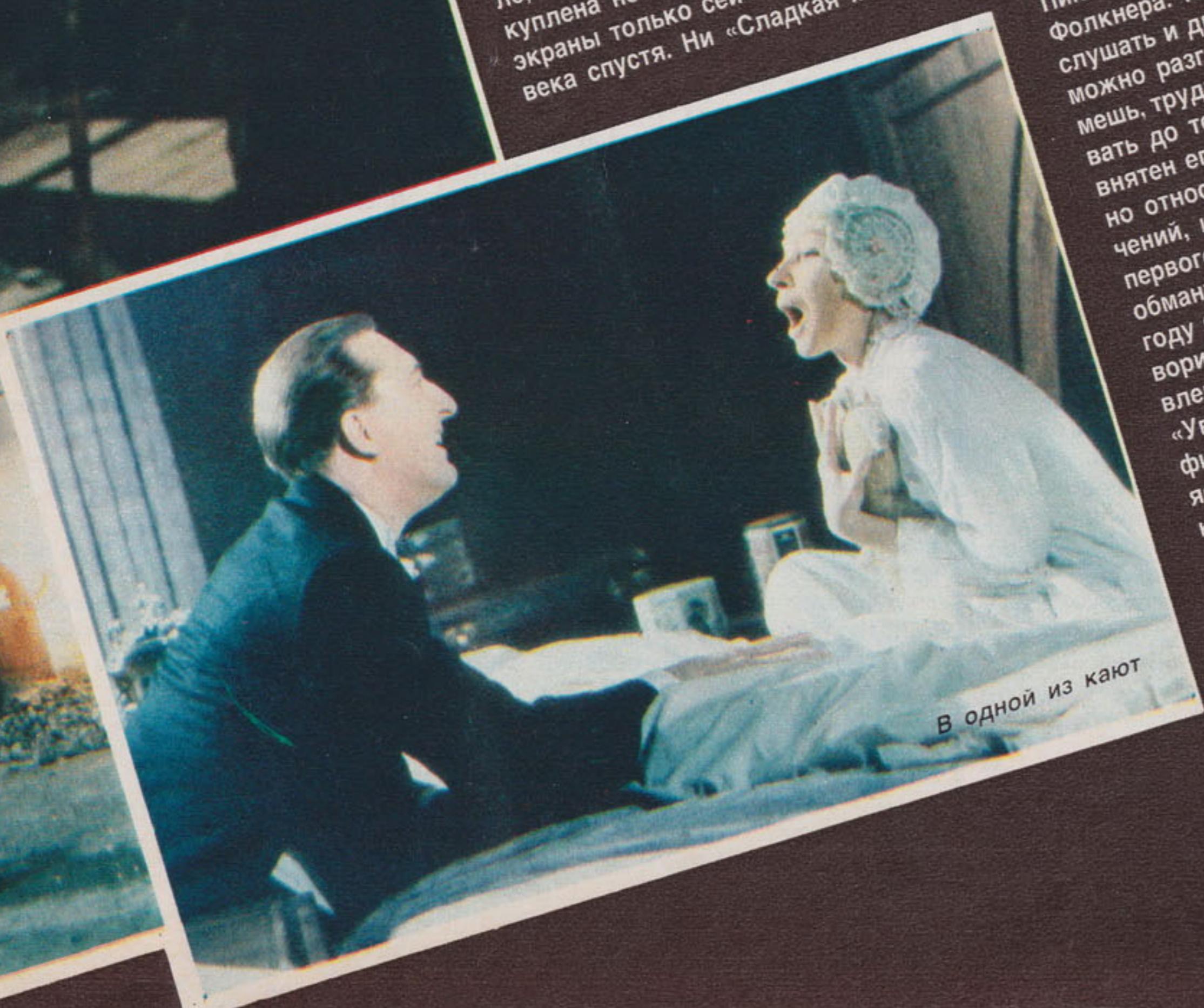
«Уверяю вас, если посмотрите мой фильм дважды, трижды, вам станет ясно буквально все. Там же нет никаких тайн, ничего ирреального. Почему вы не лениитесь снова снять с полки книгу, которая дошла до вас не сразу... Ведь автор фильма, точно так же, как писатель или как живописец, вложил в него всю свою душу, свои муки, боль, страсть. Неужели он не вправе надеяться, что вы приложите хо-

вь

«Великий герцог Гогенцуллер»  
(Фьоренцио Серра)



вь



Действие сдвинуто в прошлое, к моменту начала первой мировой войны, и это дает художнику право иронически вынести на экран готовые, бывшие в употреблении блоки давным-давно забытых красот, умилевших некогда наших бабушек и прабабушек. Все, что было в моде в 1910-е годы: запетные тогда арии и романсы, заигранные тогда фортепьянные пьесы, блиставшие тогда жемчужные колье, покачивавшиеся тогда в прическах примадонн перья «эспри», их соболиные палантины, а заодно и куриные бульоны, рыдающие скрипки, белозубые рояли, руланды теноров, колоратуры сопрано и, конечно, оперы, оперы, оперы, вальсы, вальсы, вальсы — вот антураж, вот реквизит, вот избыточно роскошный фон и взвинченность демонстрирующей нам жизни.

Впрочем, фильм начинается тихо и вкрадчиво, будто старая, тех же 1910-х годов, лента, черно-белая и немая. Суматоха, предшествующая отплытию лайнера от причала неаполитанского порта, запечатлена под мерное стрекотание старинного кинопроектора и под звуки рояля, словно где-то возле экрана притулился невидимый тапер. На первом плане кадра дурачатся оборванные мальчишки. Вот какой-то уличный акробат прошелся на руках. Вот какой-то любопытный прохожий сбоку сунулся в кадр и, кажется, сейчас свалится прямо в зал. Вот чья-то рука выволокла его за пределы кадра... Тут же суетится кинорепортер, накинув на голову одеяло. А возбуждение в кадре все нарастает. Подъезжают фиакры, коляски, автомобили. Носильщики волокут тяжеленные кофры. Дамы, разодетые в пух и прах, фатоватые мужчины, какие-то египтяне в белоснежных бурнусах — все устремляются к пароходному трапу. А на пирсе собираются оркестранты. Капельмейстер взмахнул рукой, грянули трубы, и тотчас же на экран застенчиво присоединился цвет — он как бы возник из музыки. Старое черно-белое кино исчезло, краски становятся все интенсивнее, кадр, который только что был блеклым и плоским, обрел глубину, емкость, яркость, а суматоха отплытия — праздничность.

Однако, как сообщает нам с экрана — интимно и доверительно — журналист Орландо, очень похожий на телевизионного комментатора, мы с вами, оказывается, нежданно-негаданно попали на похороны. Вот и погребальные drogi, вот и кони с траурными плюмажами. Дело в том, что великая певица Эдмейя Тэтута, умирая, завещала развеять ее прах возле крошечного островка Эримо, где она родилась, и все эти дамы и господа, бывшие ее партнеры, дирижеры, поклонники, любовники, ее импресарио и ее соперницы, зафрахтовали «Гlorию Н.», дабы выполнить последнюю волю покойной. Корабль выходит в море, и на борту его все без исключения — и пассажиры, и матросы, и капитан, и официанты ресторана, и повара — все поют.

Озорная фантазия Феллини смещает образы фильма в регистр буффонной оперы, где банальное соседствует с оригинальным, чудовищно безвкусное — с безупречно красивым, возвышенное — с низменным и где музыка не умолкает. Тут и Монтеверди, и Дебюсси, и Сен-Санс, и Доницетти, что угодно для души. Над столиками пароходного

ресторана порхает вальс Штрауса, на кухне торопливая работа идет под па-де-труа из «Щелкунчика». И там же, на кухне, двое оркестрантов, касаясь пальцами хрустальных краев только что вымытых бокалов, виртуозно исполняют «Музыкальный момент». Повара и посудомойки восторженно рукоплещут Шуберту.

Высший взлет этой музыкальной стихии — эпизод в трюме, в пароходной котельной. Дым, жара, пыхтящее огнем и паром корабельное чрево, где полуголые кочегары, обливаясь потом, подбрасывают уголь в топку. Сверху с узенького мостишка, нависшего над этой преисподней, кочегаров разглядывают нарядные пассажиры, в том числе и прославленные солисты. Снизу им кричат: «Спойте нам!» Начинается необычайный концерт. Певцы и певицы (чьи разинутые глотки, толстые языки, напряженные горлани показаны сверхкрупными планами) соревнуются между собой и берут недостижимо высокие ноты, дабы поразить тех, которые там, возле огнедышащих топок, слушают их как зачарованные. Каждый солист берет на полтона выше... Эпизод причудливо фантастичен, одновременно и восхитителен, и смешон.

Но сквозь забавный коллаж кинематографа и оперы, комедии и лирики вскоре подает свой голос трагедия. Поначалу распознать ее голос нельзя, ибо тема войны, о близости которой не догадывается никто, сперва явлена в шаржированно-шарообразной фигуре «великого герцога Гогенцуллера», надменного толстяка в небесно-голубом мундире, с женским невинным, безмятежно глупым лицом. Но реплики герцога и сопровождающих его министров звучат отрывисто, резко, то визгливо, то хрюппо, всякий раз будто ударами бича рассекая пленительное бельканто остальных персонажей. Военизированный фарс становится зловеще страшным, когда нарядную и праздничную «Гlorию Н.» в упор расстреливают орудия чудовищного, громоздкого и угрюмого броненосца. Нет, Феллини вовсе не хочет, чтобы броненосец показался нам настоящим, «взаправдашим»: это откровенно муляжное, бутафорское сооружение. Однако в грохоте его пальбы гибнет весь экзальтированный мирок, команда и пассажиры парохода. Вода врывается в его салоны. Белые рояли, кресла, столы плывут по коридорам, люди набиваются в шлюпки, шлюпки опрокидываются, тонут...

В этот момент Феллини прерывает действие и показывает нам, как он снимает свой фильм. «Чинечита», студия № 5, сам Феллини, отстранив оператора, смотрит в объектив, а мы — уже его глазами — видим финальные кадры. Они обесцвечены: вернулось черно-белое кино, перед нами — бескрайнее море, «Гlorия Н.» исчезла без следа.

Впрочем, в конце концов объектив разыскивает в этом просторе единственную уцелевшую шлюпку. В ней — наш верный спутник, журналист-комментатор Орландо, а с ним... С ним — носорожиха, комичная и страшная, как комичен и страшен весь феллиниевский фильм, который напоминает нам о том, что участие «Гlorии Н.» грозит всему человечеству.

## ФИЛЬМ, О КОТОРОМ СПОРЯТ

### В. ПЕРЕВЕДЕНЦЕВ

### ЗАМЕТКИ СОЦИОЛОГА



нас есть много хороших фильмов, после просмотра которых выходишь из зала потрясенным. Но после этого фильма я заболела, не знаю, как это объяснить, не могу найти себе места, все время думаю о нем, повторяю в памяти эпизоды. Теперь все фильмы, которые я видела раньше, кажутся мне ложными и неискренними. В этой же картине все правда, все до последнего слова имеет смысл» (А. Н., Томск).

«Вчера мы всем классом ходили в кино на просмотр фильма «Игры для детей школьного возраста». Картина произвела на нас огромное впечатление. Мы считаем, что это лучший фильм для юношества в 1986 году» (ученики 9 «А» класса, г. Железнодорожный).

«Фильм понравился своей актуальностью, смелостью постановки. Подобных картин пока что не много видим. Равнодушных в зале не было. Жаль только одного — «родителей», таких, которые показаны в фильме, он не заденет за живое, не потрясет, потому что они его не увидят наверняка. Но сам факт, что фильм появился, уже о многом говорит. Сама реальность, действительность заставляет задуматься каждого, кто воспитывает своих детей и работает с детьми» (Г. Бессонова, библиотекарь, г. Няндома Архангельской обл.).

Здесь приведена лишь малая часть пришедших писем в редакцию после просмотра фильма «Игры для детей школьного возраста».

Думаю, что это очень нужный нашему времени, очень важный для нашего общества в переломную пору его развития фильм. Почему?

Осложнилась семейная жизнь, ослабли семейные связи, участились разводы, главные жертвы которых — дети, обострились проблемы воспитания, слишком много глубоких душевных травм и изломанных судеб, непосредственными виновниками которых оказываются родители... «Игры для детей школьного возраста» затрагивают одну из самых болевых точек нашей социальной действительности, освещают один из самых темных ее углов. Сироты при живых родителях, живущие в детских домах. Насколько мне известно, их становится все больше. Полноценно заменить родителей любой детский дом, увы, не может.

Но дело не только в актуальности, злободневности, громадной важности темы. Не менее важен высокий художественный уровень фильма, эмоциональное воздействие на зрителя.

В центре фильма — девочка-подросток Мари. Начинается он с того, что Мари убежала из детского дома и пришла в дом отца. Отец разговаривает с ней очень неприязненно и сурово и заставляет ее немедленно возвратиться в детский дом. Присутствующая при этом женщина — новая жена или любовница отца — поражена (как и зрители) тоном разговора, явно сочувствует девочке, робко пытается за нее вступиться... Отец выгоняет Мари.

Создатели фильма (автор сценария М. Шептунова, режиссеры Л. Лайус, А. Их) явно не ставили перед собой задачи показать причины попадания детей в детдом, их, так сказать, «предысторию». И думаю, что правильно сделали. Это могло бы послужить сюжетами других, не менее важных и нужных фильмов. Здесь же просто констатировано, что одни, как Мари, попали в детский дом после смерти матерей, у других — матери-пьяницы.

Да и сам детский дом — воспитатели, быть — показан скрупулезно. В центре фильма не отношения между воспитателями и воспитанниками, тем более не героические усилия администрации создать своим подопечным сносную жизнь, что видели мы в некоторых других фильмах, а душевная жизнь подростков в специфических условиях и в самом трудном возрасте, когда и в обычных-то условиях жить нелегко.

Мари — девочка душевно тонкая, интеллигентная, добрая. Ее товарищи по несчастью — люди весьма разные. Многие обитатели детских домов — далеко не ангелы. Думаю, авторы были верны жизненной правде, показав среди них и злую и жестокую Катрин, и людей равнодушных и эмоционально неразвитых (поразительная сцена чтения дневника Мари), и такой обычный среди подростков конформизм (сцена с кашей в столовой), и образование противостоящих группировок, и многое другое. Жизненность атмосферы детского дома подтверждают, в частности, в большом коллективном письме бывшие воспитанники детского дома в селе Ковалевка Полтавской области, которые пишут: «Этот фильм произвел на нас большое впечатление. В нем правдиво показана жизнь воспитанников детского дома». И эти бывшие воспитанники очень правильно, на мой взгляд, поняли социальную ценность фильма, хотя и выражают свое понимание, может быть, недостаточно гладко. Скажем их подлинными, неотредактированными словами:

«Вопрос воспитания подрастающего поколения — это первая задача нашего социалистического общества. Эту картину нельзя смотреть равнодушно, и хочется, чтобы ее увидели многие и многие педагоги, и сами родители не оставались в стороне от таких семей, где всю тяжесть на себе несут дети.

Хотим, чтобы почтые снимали подобные фильмы...» Они «будут являться примером для молодых семей и помогут понять молодым родителям, что для ребенка самое дорогое — быть рядом с мамой и папой».

Родительская семья — естественная и наилучшая среда социализации детей, то есть усвоения правил, норм, навыков жизни в обществе. Воспитанники даже самых лучших детских домов, выходя в «большую жизнь», испытывают немалые и разнообразные трудности. Им нужно бывать

# ЖЕСТОКИЕ "ИГРЫ"



адаптироваться к обычной, хорошо знакомой «семейным» детям социальной действительности.

Создатели фильма нашли очень верный, на мой взгляд, путь эмоционального воздействия на зрителей, допустив разного рода эксцессы, которые в живой жизни встречаются, разумеется, значительно реже, чем в фильме. Ведь фильм, говоря словами В. Маяковского, «не отображающее зеркало, а увеличивающее стекло». Судя по письмам в редакцию, подавляющее большинство зрителей это прекрасно понимает. И лишь очень редкие корреспонденты журнала полагают, что не нужно, например, показывать жестокость, ибо это само порождает жестокость, что «к садизму, как к наркотику, привыкают», что показывать нужно только «добрых» героев. Я же думаю, что главное — в отношении к показываемому, которое в этом-то конкретном случае совершенно невозможно истолковать неверно. Разве сцена чтения дневника Мари или сцена на ночном вокзале, когда на нее нападают хулиганы, могут у нормального человека вызвать какие-либо позитивные чувства к хулиганам или садистке Катрин? Убежден, что это сцены большого воспитательного значения.

Любой фильм воздействует прежде всего на наши чувства. И только в том случае, если он производит сильное впечатление, мы начинаем разбираться — почему и отчего? Докапываться до причин этого воздействия, «проверять алгеброй гармонию». Фильм «Игры для детей школьного возраста» такую проверку блестательно выдерживает. Важнейшая социальная тема нашла достойное художественное выражение, найден «стиль, отвечающий теме».

Я начал с важности социальной проблемы, которой посвящена лента. А закончить хочу тем, что в социально-демографической области есть много не менее важных тем, которые или вообще не нашли отражения в киноискусстве, или, во всяком случае, не нашли отражения, достойного остроты самих проблем.

Как бы ни были важны детские дома и все, что с ними связано, с социальной точки зрения куда важнее проблема безотцовщины, воспитания детей в неполных семьях, в которых нет мужа и отца, проблема недостатка в воспитании мужского начала.

В стране, судя по государственной статистике, ежегодно совершается около миллиона разводов, которых на деле больше. Число ежегодных разводов составляет уже более трети от числа браков, совершаемых в том же году. Проблема эта — сугубо молодежная, ибо треть разводов приходится на браки, существовавшие менее года, две трети — на семьи, жившие менее пяти лет. У большинства разводящихся есть дети. В среднем на 100 распадающихся семей приходится около 120 детей. Почти все они остаются с матерями. Далее, ежегодно в стране появляется более полумиллиона матерей-одиночек. Далее, поскольку в зрелых возрастах на одну женскую смерть приходится три мужских, — у нас много вдов. Разведенные, вдовы матери с детьми и матери-одиночки сравнительно редко вступают в законные браки, создают новые юридические семьи. По опубликованным в журнале «Коммунист» (1987, № 2) данным, за десять лет после развода или овдовения вновь выходит замуж только одна женщина из четырех. Многие миллионы детей воспитываются без отцов, а те, кого теперь безмужние матери называют приятелями, никак не могут заменить мужей и отцов в качестве воспитателей. Не может компенсировать недостаток мужского влияния в семье и наша слишком феминизированная школа. Все это ведет к большим недостаткам в воспитании подрастающих поколений. Латвийский писатель Андрей Дрипе, долгое время работавший воспитателем в колонии несовершеннолетних преступников, утверждает (Записки воспитателя, М., 1983), что в такие колонии девочки попадают только из неполных семей, а мальчики из неполных много чаще, чем из полных. Думаю, что надо ввести в наших школах институт воспитателей, а на должности этих воспитателей принимать главным образом достаточно молодых мужчин, чтобы мог с воспитанниками и шайбу погонять, и в настоящий поход сводить, и мини-автомобиль с ними собирать, и «за жизнь поговорить», и достаточно авторитетно разъяснить, что к чему и что почем в этой достаточно сложной жизни.

Понимаю, что для создания занимательного фильма «крайние» ситуации выигрышнее обычных, обыденных, будничных. Тот же детский дом — выигрышнее рядовой неполной семьи. Труднее задача, но важнее результат. Детей бросают немногие родители, а вот устраняются от их воспитания миллионы и миллионы. И многие из них легкомысленно считают, что последствия тут не столь уж и значительны, что мать и сама сможет хорошо воспитать, и чуть ли не в заслугу себе ставят, что алименты платят. Да и матери, со своей стороны, не так уж редко стараются изолировать детей от отца.

Общественное осознание этих процессов очень сильно отстает от самих перемен. Кино лучше и эффективнее всего другого могло бы содействовать этому осознанию, предотвращать множество драм со сложными отношениями между людьми в этой важнейшей сфере нашей жизни.

Кадры из фильма «Игры для детей школьного возраста»



Нато (Ц. Цицишвили)

## “ЧУЖИЕ ДЕТИ”

Я. ВАРШАВСКИЙ

Мы ошеломлены «Покаянием»... Как интересно было бы снова посмотреть сегодня первый самостоятельный фильм Тенгиза Абуладзе «Чужие дети»! (До него, в 1956 году он вместе с Резо Чхеидзе поставил «Лурджа Магданы».) Зритель-ветеран увидел бы, как протягиваются тонкие нити от того, давнишнего фильма к шедевру режиссера, а зритель-новичок подметил бы, как усложняется, достигает зрелости творческая мысль большого художника.

В сценарной основе ленты, которой дебютировал молодой Абуладзе, был газетный очерк Н. Александровой о девушке, взявшей на себя великий труд и ответственность материнства, когда отец двоих детей, похоронив-



Дата (О. Коберидзе)

### В Союзе кинематографистов СССР

■ Московская секция теории и критики Союза кинематографистов СССР после опроса кинокритиков назвала лучшим советским фильмом, вышедшим на экраны в 1986 году, картину кинорежиссера Алексея Германа «Проверка на дорогах» (киностудия «Ленфильм»), лучшим зарубежным — «Бал» кинорежиссера Этторе Скола (совместное производство Франции, Италии и Алжира).

■ В этот день в Белом зале Центрального Дома кинематографистов собрались люди, которые редко встречаются вместе — труд их очень индивидуален, требует уединения и сосредоточенности. Но на этот раз они пришли, чтобы обсудить вопрос, принципиальный для всех: о месте драматургии в реструктуре, которая началась в нашем кинематографе.

Еще до начала общего собрания московские кинодраматурги имели возможность познакомиться с документами, которые подготовил секретариат правления Союза кинематографистов СССР: о реорганизации сценарного дела в условиях новой модели кинематографа, об организации хозрасчетной сценарной студии при кинообъединениях, о создании Всесоюзного объединения «Сценарий», о совершенствовании типового сценарного договора, об авторских правах драматургов. Даже из одного перечня ясно, что вопросы затрагивают будущее советского киноискусства.

Однако прежде чем делать следующий шаг, надо оценить достигнутое, проанализировать причины ошибок. Этому анализу был посвящен доклад кинокритика Л. Донец. Отмечая целый ряд достойных произведений, появившихся в последние годы, она подробно остановилась на негативных тенденциях, еще не изжитых в сценарном деле. К примеру, фильмы на политические темы. Низкий уровень драматургии в них приводит подчас к результатам обратным задуманному. Не видно удач в разработке историко-революционной темы. На «Мосфильме» пока мало удач дает сотрудничество с писателями — далеко не все из них могут быть хорошими драматургами. Слишком часто талантливые сценарии при воплощении их на экране много теряют из-за режиссерского произвола. Было высказано предложение публиковать в альманахе «Киносценарий» критические разборы произведений этого вида литературы.

В содокладе кинодраматург Л. Ераславский коснулся проблем документалистики, сообщил собравшимся о планах создания

сценарной студии неигрового кино.

Были названы имена москвичей, авторов лучших сценариев 1985 года. Первая премия присуждена М. Шептуевой («Игры для детей школьного возраста»), вторая — Э. Володарскому («Мой друг Иван Лапшин»), третья — А. Адамовичу и Э. Климову («Иди и смотри»).

У. ТЕЛЕШКО

■ Когда актер после съемок продолжает с гордостью говорить о своем герое в первом лице, значит, роль ему внутренне близка, сделась родной по духу. Именно так, вернувшись из Киева с киностудии имени



Майя Булгакова

А. П. Довженко, Майя Булгакова рассказывала о крестьянке Меланке, которую недавно сыграла в картине режиссера Юрия Ильенко «В синем небе посею лес». Фильм недаром назван столь поэтично, словами из украинской народной песни: в нем накрепко переплелись драматизм минувшей войны, годы борьбы с гитлеризмом и наши сегодняшние дни. Актриса исполняла роль на украинском языке. Задачу ей облегчало то, что она родилась и выросла на Украине.

В настоящее время Майя Булгакова играет ученого-физика Веру Матвеевну в картине «Иду на грозу» по роману Даниила Гранина, которую снимает на «Мосфильме» Булат Мансуров. Недавно завершила она работу над образом Дарьи Митрофановны в телефильме «Где-то гремит война», поставленном Артуром Войтецким на Киевской киностудии имени А. П. Довженко.

А. КОСТЕНЕЦ

■ Назвать фильм «Жизнь одна...» предложила Тамара Федоровна Макарова. Когда Сергея Аполлинариевича Герасимова, из любви к нему, друзья оберегали от бесконечного потока дел, он говорил: «Жизнь одна...» Или: «А когда еще? Так я ничего не успею...»

В последний съемочный день фильма «Лев Толстой» в павильон киностудии имени М. Горького, в декорацию дома Толстого, вошел со своей камерой оператор Владимир Окунев и попросил у С. А. Герасимова разрешения запечатлеть этот момент, как он выразился, «для истории». Сергей Аполлинариевич смутился. При всей своей доброжелательности и готовности откликаться на просьбы он считал нескромным позировать перед камерой. Но Окунев уговорил. Последний его довод был: «Ну, для меня!» И тогда Герасимов сказал:

— Будьте здоровы, дорогие зрители этой картины. Если кто-нибудь будет смотреть, то я буду очень рад.

В конце ноября 1985 года Окунев снова подошел к Герасимову на студии и опять попросил разрешения его снять...

— Зачем, не надо...

— Ну, для меня!

И тогда Герасимов сказал:

— Ладно, снимай, старина, «уходящий объект»...

Этот разговор состоялся за четыре дня до его ухода из жизни.

А сейчас на киностудии имени М. Горького родился полнометражный художественно-публицистический фильм «Жизнь одна...», режиссерами которого стали ученики Мастера Ренита и Юрий Григорьевы (они же написали и сценарий), а оператором — Владимир Окунев.

В картину вошли эпизоды из жизни С. А. Герасимова, связанные со съемками таких фильмов, как «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель», «Молодая гвардия», «Тихий дон», «Люди и звери», «У озера», «Лев Толстой», с работой во ВГИКе.

Особой темой фильма стал образ Отечества — не только села Сарафаново Челябинской области, где родился Учитель (кстати, в Челябинске в сентябре 1986 года был проведен первый фестиваль молодых кинематографистов, его учеников), а образ Родины, питавший все его творчество и пробуждавший в нем лучшие чувства.

Тема эта не только видится, зримо проступает в фильме; она звучит и в прекрасной музыке, написанной композитором Павлом Чекаловым, автором музыки и к фильмам Шукшина, и к фильму «Лев Толстой».

Создана лирическая киноповесть, близкая по духу творчеству самого Сергея Аполлинариевича Герасимова.

Ю. КОРШАК

Съемки фильма «Лев Толстой» закончены. Снимок на память



ший жену, попал под власть другой страсти и оставил сирот. Не было в фильме назиданий, был язык страстей. Помню, я спросил тогда Тенгиза Евгеньевича, навсегда ли оставил сирот отец, ушедший за любимой женщиной (его играл Отар Коберидзе). Ответ был такой, и он удивил меня: «Не в том дело. Может быть, он ушел, уехал на час, может быть, навсегда — важно, что уехал». Покорился неведомой силе — вот что было существенно для режиссера.

Скромна, можно сказать, элементарна была фабула фильма: дети, мальчик и девочка, неприкаянные бродили по большому городу, в котором родились и выросли. Здесь каждый перекресток знаком бойкому мальчику и веселой девочке, но за каждым углом, как в сказке, их могла подстеречь грозная опасность. Это мог быть обыкновенный трамвай, под который они едва не угодили, или шофер встречной машины, но спасительное Добро тоже не дремало. Оно явилось в образе студентки Наты, вырвавшей мальчишку из рук хама шофера. Предметный мир фильма, его персонажи напоминали произведения могучего в те годы неореализма, режиссеру не раз напоминали об этом, но ничего подражатель-

ного на самом деле в картине не было. Режиссер в споры не пускался, он вообще больше любит выслушать, чем высказаться. Неореализм, как все талантливые кинематографисты, Абуладзе ставил очень высоко, но мыслил другими категориями. Какими?

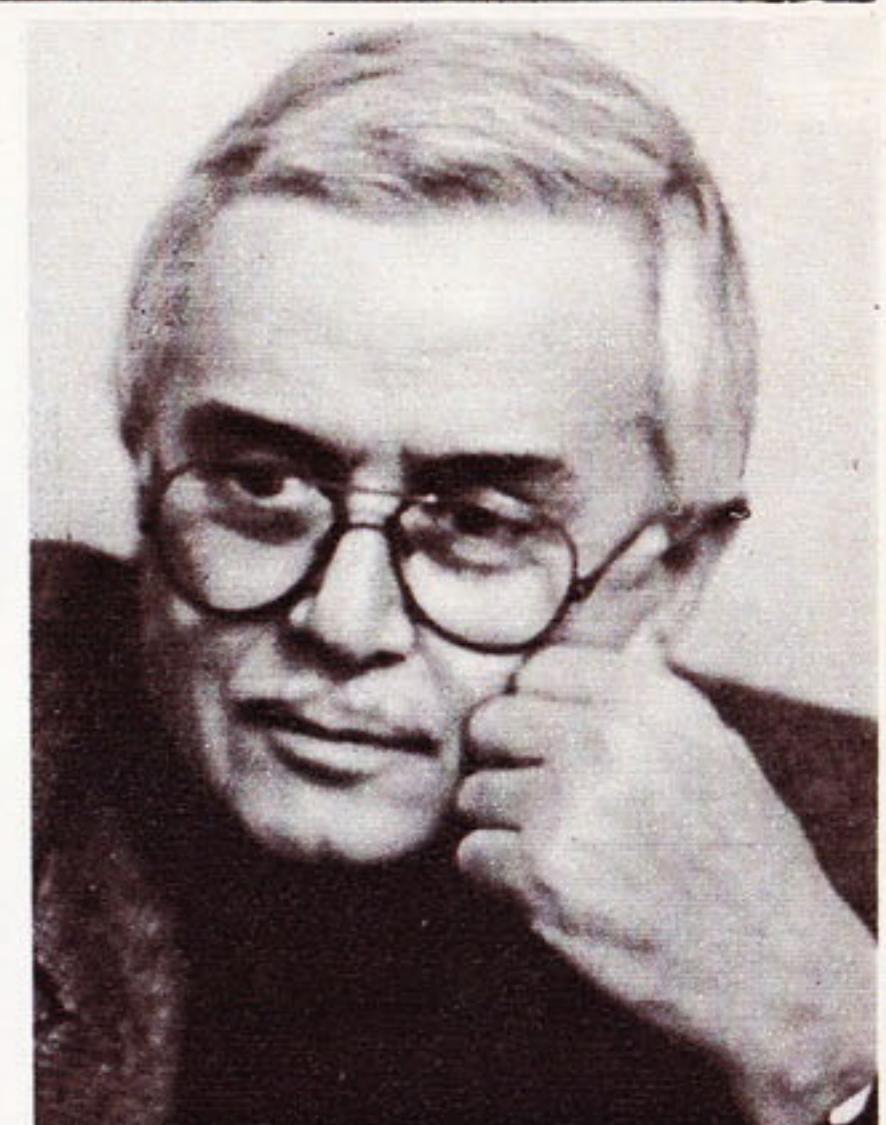
Действие «Покаяния» происходит всегда и везде, где скрестили оружие Добро и Зло; противоборство эгоцентризма и самоотречения Абуладзе нашел и в рядовом газетном очерке тридцать лет назад — увидел, уловил, потому что этот вечный, неисчерпаемый мотив искусства всегда жил и живет в его сознании.

Что означает вообще тяготение к притче, такое явственное в кинематографе в наши дни? Ведь и «Плюмбум» В. Абдрашитова, и еще несколько ярких фильмов задуманы и выполнены в этом древнем жанре. Что в нем оказалось живучим и привлекательным? Высокая степень обобщения. Поплание близким и дальним — вот что такое притча. Узелок на память — на сегодня и навсегда.

В тот год, когда Абуладзе закончил «Чужие дети», в Москву приезжал представитель Каннского фестиваля отбирать для него лучшие фильмы. Увидев картину Абу-

ладзе, он сразу же без колебаний заявил, что ручается за высшую награду. Вернувшись во Францию, он объявил журналистам, что видел в Советском Союзе шедевр, прославляющий добро, а это такой дефицит на каннских фестивалях. Однако картину, ожидавшую там с интересом, тогдашнее руководство Госкино задержало. Не отвечает нашей идеологии — так неофициально объяснялся отказ. Это вызвало крикотолки: если светлый, ясный, сердечный фильм не отвечает идеологии, то что это, спрашивается, за идеология? Престиж советского искусства терпел урон, недруги нашей страны получили, как это не раз бывало, повод для злословия. Свобода от эгоцентризма, способность сострадать, разделить чужую боль — это как раз и должно отвечать духу и целям нашего общества, его идеологии.

Фильмы Абуладзе всегда несут в себе утверждение добра, о ком бы и о чем бы они ни рассказывали. Его персонажи — это совершенно конкретные люди — соседи по улице, давно и хорошо знакомые, — и в то же время олицетворения основ бытия, образы его доброй сущности. Такой сверхзадаче научило Тенгиза Абуладзе родное

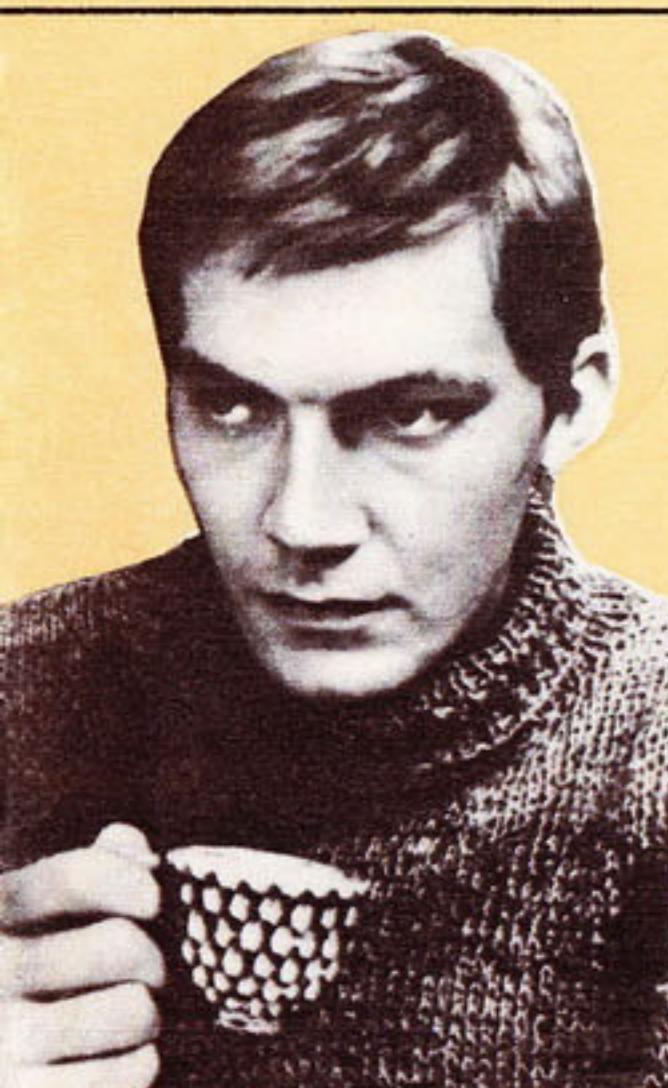


Тенгиз Абуладзе  
Фото Н. Алешина

искусство Грузии с его вековыми заветами и двадцатый суровый век.

Это была ранняя, но вполне зрелая работа талантливого оператора Л. Пааташвили, зрелая потому, что кадр, возникающий в противоборстве света и тени, выражал такой важный для фильма главенствующий образ поэтической притчи.

## КТО? ГДЕ? КОГДА?



Впервые актера Игоря ВОЛКОВА я увидела на телевидении во время отбора материала о работе режиссера А. Прошкина над девятисерийным телефильмом «Михаил Ломоносов» для одного из выпусков «Кинопанорамы». В передаче были включены фрагменты картины с участием Игоря Волкова, исполнителя роли молодого Ломоносова. Конечно, по этим зарисовкам еще нельзя было судить о возможностях актера. Но когда на телэкранах с большим успехом демонстрировался готовый фильм, стало ясно: режиссер не ошибся в выборе.

Это была первая роль молодого актера, окончившего в 1981 году Театральное училище имени М. С. Щепкина. Перед ним стояла сложная и ответственная задача — создать образ выдающегося русского ученого и поэта. Дебют привлек внимание и зрителей, и кинематографистов. Посыпались письма и предложения сниматься. Сейчас актер заканчивает работу в двух телевизионных многосерийных лентах на «Мосфильме»: у режиссера С. Колосова («Радости земные») и у Б. Мансурова («Иду на грозу»).

Действие фильма «Радости земные» — в его основе лежит одноименный роман И. Герасимова — охватывает большой отрезок времени: от послевоенных лет до наших дней. Через жизнь одной семьи прослеживаются основные вехи истории нашей страны почти за сорок лет, сделана попытка осмысления важных процессов социальной и духовной жизни общества. С одной из главных сюжетных линий фильма — темой преемственности поколений — связан образ Марка Лемехова, которого играет Игорь Волков. Партнеры Игоря — известные актеры Л. Касаткина, А. Кузнецов, Л. Лауциевич, А. Джигархян... В телефильме «Иду на грозу» Волков играет главного героя, ученого-физика Сергея Крылова. По словам актера, ему интересно, особенно после исполнения роли Ломоносова, показать многогранную личность современного ученого, человека одержимого, увлеченного идеей, творческим поиском...

К. МЕЛКОНЯН

Игорь Волков в фильме «Радости земные»

«Этот неудобный Турубара» — рабочее название ленты, которую режиссер ЦСДФ Т. Чубакова сняла по сценарию молодого кинодраматурга С. Борова. Герой — начальник участка подземного ремонта эскалаторов опытного завода — спокойно существовать не хочет. Пять лет назад он пережил незаслуженное увольнение. Был «отлучен» от любимого дела. Но не растерял своих принципов. Не утратил способности бороться. Он и сейчас борется. За хорасчет. За то, чтобы люди получали «по труду».

Но ведь вот в чем штука: хорасчет сделает ненужным громоздкий управленческий аппарат завода, лишит кое-кого из руководителей ощущения власти. А потому Турубара неудобен. И в своей борьбе за новые экономические отношения у него немало противников. Нет, не явных, скрытых.

И снимать такую картину не просто. Однажды заводская администрация даже отключила софиты киногруппы от заводской энергосети, в другой раз... Впрочем, эта корреспонденция написана не для того, чтобы рассказать о сложностях съемки. Важнее другое: фильм — повод для размышлений о том, как жить дальше. Не только главному герою — всем нам.

Е. ГУЛЯЕВА

«Операция «Трест», «Мертвый сезон», «Красная палатка», «Гойя», «Солярис», «Никто не хотел умирать»... В этих и многих других фильмах создал яркие образы Донатас БАНИОНIS. Небольшую документальную ленту об актере литовские кинематографисты назвали «Мастер из маленького города». Эта картина была показана на встрече зрителей с Д. Банионисом, народным артистом СССР, лауреатом Государственных премий, ныне художественным руководителем Паневежского драматического театра. Встреча состоялась в Москве, в Центральном Доме работников искусств.

Более сорока лет назад впервые актер вышел на сцену. За минувшие годы накоплен огромный творческий опыт. Разговор в ЦДРИ шел о проблемах перестройки в театре и кинематографе, о новых работах актера на

«Мосфильме», на киностудии ДЕФА в ГДР, о планах на будущее.

Звучали на вечере и стихи о литовском театре, которые прочитал ведущий — Эдуард Марцевич, выступали актриса Вера Васильева и драматург Иосиф Прут, о совместной работе с Донатасом Банионисом рассказали кинорежиссер Ролан Быков и писатель Юлиан Семенов.

Г. АЛЕКСАНДРОВ

Рассказывает Донатас Банионис

Фото Ю. Федорова



**ВЕРНИСАЖ**



# ИГОРЬ НЕВАШЕВ

Эх, масленица!  
(На съемках фильма «Небывальщина»)

«А поворотись-ка, сынку...»  
Художник-оформитель игровых  
кукол П. Гусев и его творение —  
герой фильма «Черно-белое кино»



Разбудись, плечо!  
Рабочий день Андрея Ростоцкого

Снимается сюжет «Ералаша».  
В центре Л. Ярмольник

**В** профессии фотографа есть некое, может быть, ставшее привычным позерство. Всегда на виду, щелкает, как из ружья, торчит перед съемочной камерой, и вообще полная иллюзия, что в этом процессе главный — он.

Игорь Гневашев начисто лишен такой позы. Он, как домовой, рядом, но его не видно, зато всегда видны его улыбка, его добрые глаза. Фотоаппарата как такового в руках его не замечаешь, но по прошествии времени фотографий интересных и замечательных получаешь в немыслимом количестве.

Роман БАЛЯН.  
Кинорежиссер



Автопортрет с дождем

Звезда (Людмила Гурченко)



**Л**енинградская новая волна», «ленфильмовская школа», «новое поколение ленинградских кинематографистов», «стиль „Ленфильма”» — слова эти все чаще встречаются в прессе.

Названия фильмов, имена молодых режиссеров, ставших уже знаменитостями в кинематографическом мире, как говорится, на слуху у многих. Откуда такое «созвездие талантов» в то время, как другие студии похвастаться подобным «урожаем» не в силах? Что это — счастливая случайность? Стечение благоприятных обстоятельств? Или некая закономерность, итог? Что ждут на «Ленфильме» от молодежи? Как связывают здесь планы по кардинальной перестройке кинематографического производства с работой молодых мастеров? С этих вопросов и началась наша беседа с режиссером киностудии «Ленфильм» Игорем Масленниковым. Его имя наверняка хорошо знакомо читателям, ведь в послужном списке постановщика такие популярные ленты, как «Завтра, третьего апреля...», «Гонщики», «Сентиментальный роман», «Ярославна, королева Франции», «Зимняя вишня», телесериал о Шерлоке Холмсе и другие. В течение многих лет Игорь Масленников был председателем бюро секции по работе с молодежью при «Ленфильме» и Ленинградском отделении Союза кинематографистов СССР, возглавлял партийную организацию студии, а ныне руководит одним из творческих объединений.

— По моим наблюдениям, появление новой плеяды кинематографистов, новых имен в искусстве происходит как бы волнобразно. Что называется, то густо, то пусто. Цикличность, волнобразность процесса не кажется мне недостатком или чьим-то



Игорь

МАСЛЕННИКОВ:

## “ПОСМОТРИМ, КТО ПРИШЕЛ”

недосмотром. Это, повторю, процесс, в основе которого множество больших и малых объективных и субъективных причин.

Звучит, может быть, банально, но, согласитесь, это факт: всякая случайность, а в особенности в искусстве, — проявление скрытых закономерностей. Случайности надо готовить. Надо быть готовыми к ним. И мы на студии занимались этой подготовкой тщательно и планомерно. Столкнувшись с проблемой молодежи, вернее, с проблемой почти полного ее отсутствия, «Ленфильм» совместно с Госкино и Союзом кинематографистов организовал спецнабор на Высшие режиссерские курсы. Приемные экзамены и преподавание вели на курсах Иосиф Хейфиц, старейший наш мэтр, опытнейший кинематографист. Поддержку и помощь нашему режиссерскому пополнению на всех стадиях его входления в самостоятельную профессиональную жизнь оказывали И. Авербах, С. Аранович, А. Герман, В. Трегубович. Те, кто в разные годы окончил двухгодичные режиссерские курсы, теперь уже сделали по одной, а то и по две полнометражные картины, прекрасно заявили о себе. Разумеется, тщательной подготовкой и проведением спецнабора на курсы, а затем трудоустройством выпускников студийная работа с молодежью не ограничивается. Есть еще постоянно действующий семинар молодых, есть молодежный клуб при студии и Ленинградском отделении Союза кинематографистов, есть регулярные, ставшие добной традицией встречи в Доме творчества в Репине. И самое главное — есть доброжелательность, внимание, требовательность к молодым. Есть, наконец, искреннее желание делать настоящее кино, работать для искусства.

— Как бы вы определили общие, характерные черты работ своих молодых коллег? Есть ли у них единая эстетическая и этическая платформа? Вправе ли мы говорить о новом поколении —

в широком, обобщенном значении этого слова — ленинградских кинематографистов?

— Я не люблю систематизировать и тем более схематизировать явления искусства. По-моему, занятие это вполне бесполезное. Единых творческих установок, единого взгляда на жизнь у ленинградской молодежи, на мой взгляд, нет. Как нет и одной, излюбленной всеми и всеми дружно исследуемой темы или одного круга тем. Есть очень разные и очень самобытные художники, каждый из которых стремится говорить с экрана по-своему и о своем, а все вместе они создают достаточно впечатляющую панораму духовных и нравственных забот нынешнего дня. Есть Вячеслав Сорокин — на его счету фильмы «Жил-был доктор» и «Плата за проезд», — умеющий выяснить и запечатлеть мимолетные, тайные движения души своих героев, стремящийся показать их на краю сломе судьбы, на жизненном перепутье, когда человек — хочет он того или нет — поставлен перед необходимостью поиска ответа на вопрос: как жить дальше? Есть Сергей Овчаров — режиссер, тяготеющий к фольклорным мотивам, к исследованию основополагающих, корневых истоков русского характера и русского миросозерцания, что, на мой взгляд, прекрасно сумел он продемонстрировать в своих картинах «Небывальщина» и «Левша». Режиссер Дмитрий Светозаров любит кино зрелищное, сюжетное, ему нравится острота интриги (отсюда, кстати, даже и название его работ — «Скорость» и «Прорыв»), необычность ситуаций, помогающих полнее выявить характеры персонажей. В отличие от него Александр Рогожкин, постановщик фильма «Ради нескольких строчек», проявил способности и вкус к тонкой, ненавязчивой режиссерской манере, к точному воссозданию на экране обстановки, духа времени. Как художник философского, интеллектуального склада зарекомен-

довал себя Константин Лопушанский, чья картина «Письма мертвого человека» принесла молодому режиссеру заслуженный успех. На мой взгляд, удачно начался творческий путь Виктора Бутурлина, в фильме «Аплодисменты, аплодисменты...» попытавшегося придать музыкальному жанру столь недостающую ему житейскую правдивость и сюжетную осмысленность. Сложнее обстояли дела у Александра Сокурова — талантливого документалиста, решившего работать на ниве игрового кинематографа. Однако сейчас, после долгих проволочек, его дебютная картина «Скорбное чувство» вышла на экраны. Фильм представляется мне чрезмерно усложненным по форме, но «краска» Сокурова — необходимое и притом самобытное дополнение к общей палитре «молодого кино» «Ленфильма». Казалось бы, решительно ничего общего у нашей студийной молодежи нет. И все же есть нечто, объединяющее этих столь разных кинематографистов. И это нечто — отношение к своему делу, отношение к экранному творчеству как к искусству.

— Разговоров в печати и на разнообразных кинематографических совещаниях о картинах молодых ленфильмовцев много. Однако, за редким исключением, названные вами ленты прошли в прокате довольно скромно, особенноенным успехом в широкой аудитории не пользовались.

— Да, к сожалению, это именно так. Чья тут вина? Думаю, что общая — у каждого своя: прокат, переживающий сегодня период перестройки, оказывался часто нерасторопен и неизобретателен, зрители (в общей своей массе, но далеко не все, конечно) успели отвыкнуть от серьезного, вдумчивого кинематографа, сами же режиссеры порой не задумываются о том, что мы называем «обратной связью» искусства и аудитории. Некоторые не задумываются, иные же намеренно «делают кино», как говорится,

Режиссер Игорь Масленников (в центре) и его молодые коллеги. Стоят — Дмитрий Светозаров, Александр Рогожкин, Константин Лопушанский, Виктор Бутурлин. Сидят — Вячеслав Сорокин, Юрий Мамин, Сергей Снежкин, Александр Муратов.

Фото С. Кацева

заведомо обреченное на внимание лишь высоколобых эстетов. Между тем я часто говорил об этом, повторю еще раз: если ты работаешь в зрелищном искусстве, не задумываясь о том, увидят ли твоё произведение, поймут ли его,— недопустимо, непрофессионально, наконец. Мне кажется, надо постоянно внедрять в сознание молодых мысль о том, что они находятся: прямо скажем, в «тепличных» условиях, избавляющих их от жесткой конкуренции за право на «место под солнцем» и, более того, от прямой ответственности за кассовый провал своих картин. Необходимо не только экономически и «производственно», но главным образом морально готовить молодых, да и самим готовиться к хозрасчету и в дальнейшем к самофинансированию и самоокупаемости кинопроизводства. А ведь без учета зрительского фактора нормальное функционирование хозрасчетного кинематографа будет попросту невозможным.

— Что такое хозрасчет в кинопроизводстве? Похоже, при нем неизбежна «коммерциализация» кинематографа.

— А почему бы и нет? И что, собственно, плохого в коммерции — то есть в умении выгодно продать и выгодно купить, в умении считать? Искусство и коммерция — две вещи вполне совместимые и даже нераздельные. Вот лишь два примера последнего времени — «Иди и смотри» и «Покаяние». Вот вам и ориентир. Хозрасчет гибелен для «серости» и невыразительности, для настоящего кино он только во благо. Конечно, есть ситуации, когда перед нами оказывается необычное, притом незрительское кинопроизведение, новаторское по форме, сложное по мысли и языку. Фильм-поиск, фильм-открытие — не дай бог не заметить его, не поддержать вовремя. Умелое, расчетливое хозяйствование поможет и здесь: система киноклубов и дифференцированный прокат облегчат «трудному» фильму его экранную жизнь.

— Кто, где и как должен, по вашему мнению, выгодно продавать и выгодно покупать кинопродукцию?

— Выгодно покупать должны прокатчики, а продавать — киностудии. Для этого необходимо — как главное условие — наладить непосредственный контакт объединенных кинопроката (пусть их будет, скажем, 100 на всю страну) со студиями. Необходимы ежеквартальные или полугодовые кинорынки, где бы представители студий показывали, рекламировали и в буквальном смысле продавали свои фильмы. Вот тогда и тиражи будут справедливыми и точными, исчезнет проблема с присвоением фильму категории да и вся картина положения дел в кинематографе прояснится. Заведомо серые, безликие, не нужные решительно никому фильмы не будут тиражироваться и рассыпаться по необъятной нашей стране вовсе, а это колоссальные затраты. Выгодно? Конечно. Более того, необходимо. Фильмы интересные, зрительские получат режим наибольшего благоприятствования, коварных случайностей на их пути к аудитории станет меньше. И это тоже выгодно.

— Игорь Федорович, в заключение хотелось бы вернуться к тому, с чего наш разговор начался — к новым именам на ленинградском киноНЕБОСКлоне. Кто идет вслед за Сорокиным, Овчаровым, Рогожкиным и их товарищами?

— Идут многие. Те, кто сделал пока что только короткометражные фильмы или, как режиссеры Светлана Проскурина и Валерий Огородников, первые полнометражные ленты. Александр Бибарцев, Юрий Мамин, Владимир Тумаев, Сергей Снежкин, Ольга Наруцкая, Олег Тепцов и другие. Их верный товарищ и помощник — Фрижетта Гукасян, член сценарно-редакционной коллегии «Ленфильма», координирующая и направляющая сегодня всю студийную работу с молодежью. Экранные работы наших «новых молодых» вызвали на студии и в критике оживление, привлек радостных надежд на достойное пополнение ленфильмовцев.

Беседу вел М. ЛЕВИТИН

РЕДАКТИРУЕМ ФИЛЬМЫ

# «ИСПОЛЬЗОВАНЫ ФРАГМЕНТЫ...»

Л. КАЛГАТИНА

## КРИК ДЕЛЬФИНА

«МОСФИЛЬМ»

Автор сценария Николай Черкашин

Режиссер-постановщик Алексей Салтыков

Оператор-постановщик Александр Рябов

Художник-постановщик Станислав Волков

Композитор Георгий Гаранян

**И**з порта некоей западной державы в океан уходит новенькая подводная лодка — стратегический ракетоносец «Архелон». Вскоре на его борту зафиксирована утечка опаснейшего биохимического вещества, которым были начинены торпеды; и вот зараженные члены экипажа становятся узниками плавучей тюрьмы, обречеными на безнадежное блуждание в водах. — на сушу их теперь не пустят.

Такова завязка истории, положенной в основу фильма режиссера А. Салтыкова по сценарию Н. Черкашина «Крик дельфина».

Из отсеков «Архелона» действие времени от времени возвращается на берег: в роскошные салоны и автомобили, в официальные кабинеты и телевизионные студии — в тот мир, где остались сентиментальные мелодии и эстрадные ревю, сверкающие улыбки боссов и пинки под зад представителям прессы, помпезные речи о том, как дорог мир, и видеозаписи, демонстрирующие «фантастические возможности» новых видов стратегического оружия.

Капитан «Архелона» коммодор Рейфлинт (И. Калныньш) и психолог Бар-Маттай (Д. Банионис), собирающий на борту ракето-

носца информацию о поведении людей в условиях «сенсорного голода», в своих диалогах выводят фильм на размышления о тайнах природы и человеческого сознания, о судьбах мира и жизни во Вселенной.

А еще один, пожалуй главный, персонаж фильма — дельфин, которого Бар-Маттай зовет Дэльфом, — всюду сопровождает подводную лодку и на трагические события откликается тревожным криком: это как бы его страстная, благородная, но безответная попытка предостеречь человечество от самоуничтожения.

Балансируя между плакатной прямолинейностью и психологическим исследованием, фильм, вероятно, толкует на сегодняшний лад древний миф об Архелае, верно служившем македонскому царю и им коварно обманутом, и создает модель современного западного общества с намерением поведать о его проблемах, особенно остро обозначившихся в ядерный век. Экранный символ этой модели — «Архелон», уродливый механический двойник Дэльфа, в котором ясно просматривается попытка создать образ зыбкого, опасного, неустойчивого состояния мира в наши дни.

Но меня не оставляет неловкое, досадное ощущение скучно разыгранного маскарада. Когда вначале мелькнул невразумительный титр «в фильме использованы фрагменты классической музыки» и в «заграничных» одеждах появились актеры — они, обмениваясь репликами, преувеличенно, будто в немой ленте, жестикулировали, раздували ноздри, глубоко вздыхали, хмурили брови и делали страшные или грустные глаза, — показалось, что картина будет строиться как пародия на избитые штампы. Однако скоро стало ясно, что все в ней предлагается всерьез. Я говорю сейчас не о теме. Всерьез предлагались взятые с миру по нитке, напротив способы воплощения «иностранных» темы — ситуации, мотивировки, слова, эмоции, мысли, все эти зловещие ухмылки военных заправил и нехорошие особенности «межличностного общения в закрытом помещении»: разгульные пляски, наркотики, «безмотивные» убийства, кровожадная месть.

Таким же штампом выглядит до мрачной карикатуры доведенное настроение коммодора, бросающего вызов миру: «Человечество — тупиковая ветвь эволюции, а человек — ошибка природы», «Я... вызван к жизни, чтобы спасти планету от плесени, имеющей человечеством». Грешат банальностью суждения его оппонента Бар-Маттая, подкрепленные ссылками на Библию: «Я тут нашел у Луки» — и произнесенные весьма многозначительно: «Человек — уникальное творение природы. И он обязан осознать... свое глобальное, космическое предназначение на Земле и во Вселенной». Претензиозные афоризмы, вроде «наша цивилизация — эволюция дымов», «подводные лодки — могильные черви человечества»... Под романом про «этую темно-вишневую шаль» движется по волнам строй советских кораблей, под звуки Моцарта ведут свои «философские» беседы коммодор и психолог.

Сюжет, сложенный из десятков шаблонов, с изумительной непосредственностью реанимирует расхожие представления о загнивающем обществе, спрямляя проблемы до схемы, до высказываний многоразового пользования. В этом качестве и сам фильм, подобно печальному дельфину, плывет где-то рядом со своей легко читаемой идеей, не проникая в ее суть, а безыскусно комментируя ее и «плохой миной», и «плохой игрой».



Стюард (А. Джигарханян),  
Катарина (И. Погодина)

## ВЕРЮ В ЛЮБОВЬ

«МОСФИЛЬМ»

Автор сценария Серафима Шелестова  
Режиссер-постановщик Елена Михайлова  
Оператор-постановщик Анатолий Кузнецов  
Художник-постановщик Василий Щербак  
Композитор Александр Гольдштейн

**С**ценарий С. Шелестовой, названный «Всем смертям назло», таил в себе, как говорится, некоторые кинематографические возможности. Принятые в нем правила игры парадоксальны: сценаристка переносит героев симоновского «Парня из нашего города»... в наши дни!

Какие вы теперь, Сергей и Варя Луконины? Сценарий написан в расчете на исполнителей главных ролей — Н. Крючкова, Л. Смирнову, В. Канделаки — памятных по картине сорока пятилетней давности. Затея не лишена риска. Насколько же оправдал себя риск? Удалось ли героям, став другими, остаться собой?

Нынешняя жизнь Сергея Ильича и Варвары Андреевны (Н. Крючков, Л. Смирнова) представлена в фильме, названном «Верю в любовь»,

## А ГДЕ ЖЕ РЕЖИССЕР?

как своеобразная «контрольная для взрослых», окруженных детьми и внуками. В этом неугомонном племени пытаются они узнать самих себя, свою далекую молодость. Пожалуй, точно так же и мы, зрители, ищем в седом генерале и его не поддающейся годам жене-актрисе юность Сережки и Вареньки Лукониных. Судьбы действующих лиц и исполнителей словно дополняют друг друга. В фильме есть впечатляющий эпизод — виртуозный танец старика Луконина, мгновенно отмывающий ролик вашей памяти не только к дерзким замашкам «парня из нашего города», но и к памятным переплясам самого Николая Крючкова. Кажется, общим стал неуемный характер Луконина — Крючкова — один на двоих! Когда речь заходит о луконинском «следе» в собственной биогра-

фии актера, он с особым чувством показывает уникальную коллекцию танков-макетов, в разные годы подаренных ему зрителями.

В новой картине актер узнаваем. И все же, если внимательно присмотреться, приходишь к мысли, что успех его здесь сродни эстрадному. Эпизоды существуют сами по себе, напоминая концертные номера. Лучший из них — эпизод танца — актер назвал детищем «саморежиссуры»... Случайно ли это?

Работа постановщика картины Е. Михайловой грешит откровенным непрофессионализмом. «Бенефицианты» при этом оказались в более выигрышном положении, чем молодые исполнители — помог многолетний опыт. Не подвела «саморежиссура» и в эпизодах, где разыгрывалась остродраматическая коллизия Варвары Андре-



## ХОДЖАНЕПЕС, ЦАРЬ ПЕТР И ИВАШКА...

Арк. ТЮРИН

Ходжанепес (Н. Аллабердыев)

...а еще и хивинский хан Ширгази, и российский посланник князь Черкасский, и красавица рабыня Фатима, и астраханский купец Алексей Святой, и многие, многие другие — все это персонажи двухсерийного фильма «Тайный посол», совместной постановки туркменских и ленинградских кинематографистов, события которой разворачиваются на берегах Каспия и Невы, в Хиве и Астрахани, в бескрайней пустыне и в дворцовых покоях Петербурга. Картина снята в традициях историко-приключенческого жанра, и зритель, в особенности молодой, предпочитающий острый сюжет, динамично разворачивающуюся интригу, наверняка найдет в ней немало интересного, а порой и захватывающего.

Несомненно, история эта началась с Петра (хотя сам он появляется на экране лишь во второй серии картины, да и то ненадолго). Его волей и стараниями обновленная Российская держава набирала мощь, укрепляла политические и торговые отношения с соседними государствами. Множество литературных и кинематографических произведений достаточно подробно рассказали нам о европейских делах Петра. «Окно в Европу», памятное еще со школьной скамьи, стало для нас символом его забот и устремлений. Но вот о политике царя-преобразователя на Востоке известно гораздо меньше. Между тем именно при Петре все более

тесными становятся дипломатические связи России и Средней Азии. В Москву и Петербург зачастали посольства из Хивы и Бухары. Укрепляются, ширятся торговые отношения с народами Востока.

Один из торговых путей пролег по Волге и Каспию, через пески Мангышлака и Хиву. Именно здесь, на пустынном побережье Каспийского моря, встречаем мы вместе с беглым демидовским работником Ивашкой (В. Некрасов) главного героя фильма — знатного купца Ходжанепеса (Н. Аллабердыев). Много дорог прошел он во главе богатых караванов, много видел стран и народов и с каждым годом все острее чувствовал боль за судьбу родных туркменских племен. Мы узнаем, что когда-то не только Волга, но и полноводная Амударья впадала в Каспийское море. Но по воле жестокого и властолюбивого хана Хивы, решившего поработить свободолюбивых туркмен, была сооружена огромная плотина. Амударья повернула свое течение к Арапу, пустыня поглотила некогда цветущие земледельческие оазисы, разрозненные кочевья обезлюдили и обнищали. Поддержку и помощь туркменским племенам могла оказать только могущественная Россия. Нелегко было Ходжанепесу и его единомышленникам осознать самим и убедить правоверных мусульман — старайшин племен в необходимости встать под го-

## ТАЙНЫЙ ПОСОЛ

По мотивам романа Ю. Белова «Вода мертвая и живая»

Киностудия  
«ТУРКМЕНФИЛЬМ»  
имени А. Карлиева  
и «ЛЕНФИЛЬМ»

Авторы сценария  
Халмамед Какабаев,  
Евгений Митько  
Режиссер-постановщик  
Халмамед Какабаев  
Оператор-постановщик  
Эдуард Реджепов  
Художник-постановщик  
Александр Чернов  
Композитор  
Реджеп Реджепов

евны, воспитавшей двух приемных сыновей, и их родной матери (Л. Соколова), потерявшей детей в годы войны. Чувства женщин переданы актрисами как глубоко личные, трагически пережитые... По-прежнему мудр и светел в исполнении В. Канделаки образ Вано — преданного друга семьи Лукониных.

Значительно труднее было артистам А. Голобородько, В. Титовой, Л. Захаровой, В. Изотовой, М. Яковлеву, Е. Валюшкиной. Каждому из них пришлось действовать на свой страх и риск, обыгравая не слишком впечатляющие подброшенные сценарием любовные неурядицы и всякие встречи-расставания.

В лиро-эпической саге о семье Лукониных предстояло совместить два жизненных плана — прошлое и настоящее. Но фрагменты из фильма «Парень из нашего города» так и не вписались в изображение сегодняшнего дня героев. Почему? Дело, конечно, не в пленке — некогда черно-белой, а ныне цветной. Эпизоды из не постаревшего фильма Александра Столпера и Бориса Иванова опровергают эстетику нынешней картины.

в исполнении Александра Лазарева. В этом об разе не были достойно поддержаны и развиты традиции изображения Петра, он вышел до обидного усредненным.

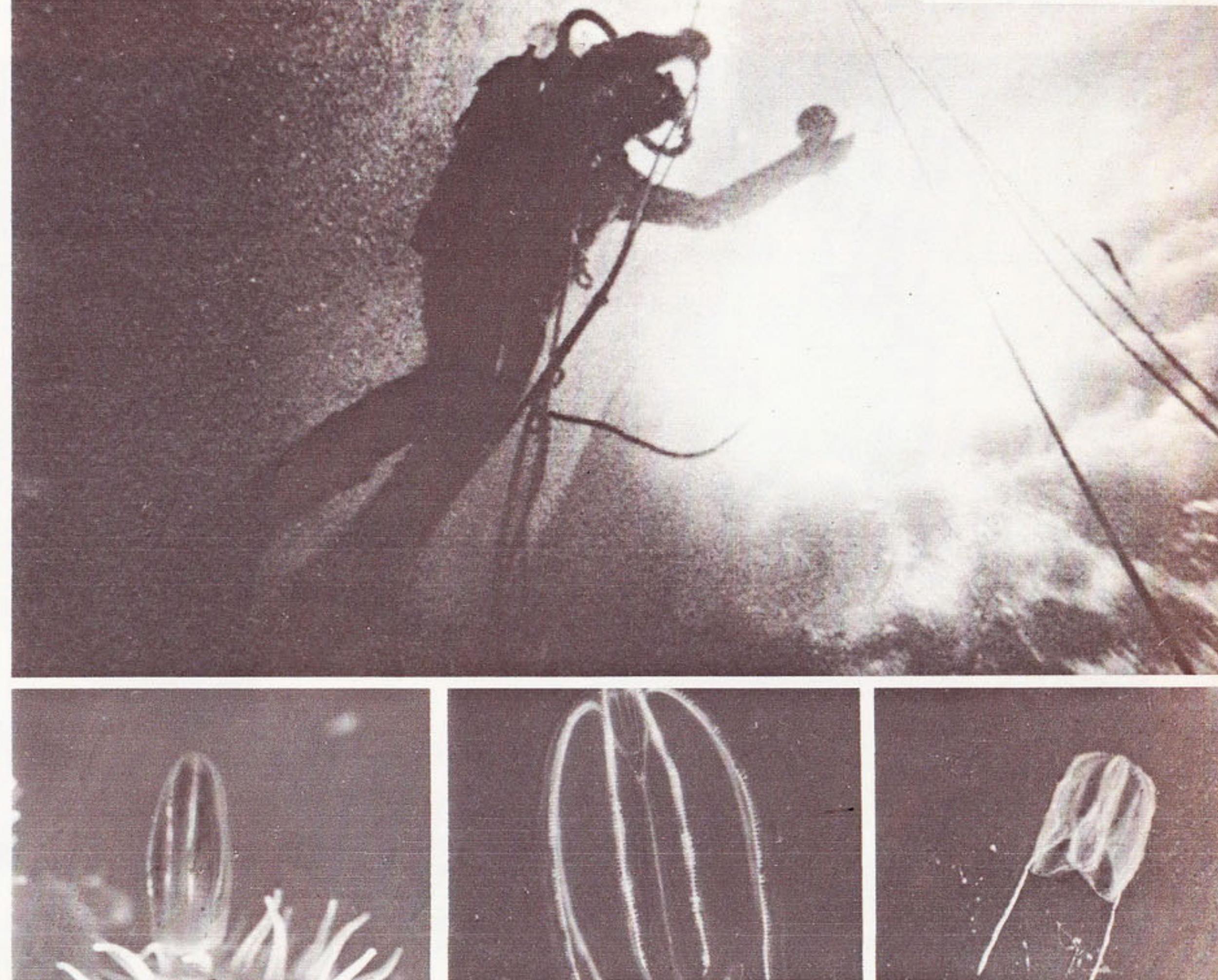
Собственно, претерпел заметный ущерб внутренний мир почти всех центральных персонажей. Не случайно, наверное, среди профессионально снятых оператором Эдуардом Реджеповым пейзажей и батальных сцен так редок на экране крупный план героя. Поэтому, как часто бывает в подобных случаях, одним из наиболее убедительных образов оказался «главный злодей» — Ширгази-хан (Х. Нарлиев). Его психологическая трактовка однозначна, что в данном случае особенных возражений не вызывает, ибо трактовка эта вполне соответствует сюжетной роли Ширгази-хана. Но внутренний мир других героев, прежде всего Ходжанепеса, необходимо было раскрыть более глубоко и разносторонне. С подобной задачей лучше других удалось, на мой взгляд, справиться Г. Георгиу — исполнителю трагической роли князя Черкасского, посланного Петром во главе экспедиции в Туркмению и погибшего в результате предательства Ширгази-хана.

Словом, верно заявленная тема не нашла в картине своего полного и органичного воплощения. Ценен, однако, сам по себе добросовестный подход авторов к воссозданию на экране исторических событий. В «Тайном после» сделана попытка создать на экране образ Истории, вырастающий то из общих, то из противоположных устремлений различных людей, образ, порой жестокий, безжалостный в своем движении, но не обратимый. Ничья злая воля не в силах остановить исторический прогресс, как не смог помешать сближению русского и туркменского народов коварный хан Хивы. Поэтому так символична своей обращенностью в будущее одна из финальных сцен, в которой после резни, учиненной хивинским войском, чудом уцелевшие Ходжанепес и Иашка сообща раздувают едва тлеющие угли затоптанного в битве костра.

История эта началась с Петра. А завершилась она уже в наше время. В мае 1918 года, в тяжелейший период войны и разрухи, В. И. Ленин подписал Декрет об ирригационных работах в Туркестане. Конечно, Амударью повернуть было уже невозможно. Но мечта Ходжанепеса сбылась: в пески, где когда-то погибла экспедиция петровского посланника, пришла большая вода Каракумского канала, созданного трудом братских народов нашей страны.

## ИСКАТЬ И УДИЛЯТЬСЯ

# ПРИГЛАШЕНИЕ В МИР ЧУДЕС



Кадры из фильма «В двух шагах от полюса»

от полюса» ждали особо суровые условия. Большие трудности выпали на долю водолазов и кинооператоров. Температура воды была стабильна: минус 1,7°. Снимать в так называемых сухих костюмах — обычай одежда водолазов этих районов — они не могли: сковывались движения. Обычные же костюмы для подводного плавания в этих широтах никто еще не применял. Как долго сможет человеческий организм выдержать пребывание в холодной воде? На глубине 34 метров под трехметровым слоем льда — сплошной мрак, а для съемок необходимо специальное подводное освещение. Аппаратура была разработана силами «Леннаучфильма».

— Сейчас мечтаем попасть в Антарктиду, — продолжает свой рассказ Игорь Войтенко. Исследования советских ученых говорят, что там растительный и животный мир богаче, чем в Арктике: огромные скопления криля, рыбы, водорослей. Вообще в природе еще столько непознанного, неразгаданного. В Арктике, например, при температуре минус 1,7° животные спокойно живут и размножаются. А ведь при температуре минус 2° уже образуется лед и наступает смерть. Всего три десятых доли градуса! И в этом узком пределе температуры такая бурная, многообразная жизнь! Но почему? Пока это остается загадкой.

Творческая группа фильма «В двух шагах от полюса» (операторы И. Юров, А. Рачков, подводная группа А. Майер, В. Рулев, А. Панин, М. Осповат, режиссер И. Войтенко, «Леннаучфильм»), проведя впервые в мире подобные съемки, зафиксировала на пленку удивительный мир дна Ледовитого океана. Если вы хотите поверить в чудо — посмотрите картину. Она вас поразит рассказом о красоте и гармонии жизни.

Юрий СЛАВИЧ

однажды режиссеру Игорю Войтенко, снимающему фильмы об экологии, друг-гидролог показал фотографии, на которых был запечатлен сказочно прекрасный подводный мир.

— Это где-нибудь у берегов Австралии? — спросил кинематографист.

— Не поверишь, но снято все в Арктике...

Да, поверить трудно, даже теперь, когда смотришь картину «В двух шагах от полюса». Поражает это чудо природы — наверху гигантские ледники, свирепствуют мороз и пурга, а на дне Ледовитого океана процветает жизнь: мы видим гигантских креветок, причудливые растения необычных форм и яркой окраски. Только за один месяц подводных киносъемок удалось запечатлеть более 200 видов растений и животных, и некоторые из них не были известны науке. Такой вот сюрприз был преподнесен ученым архипелагом Земли Франца-Иосифа.

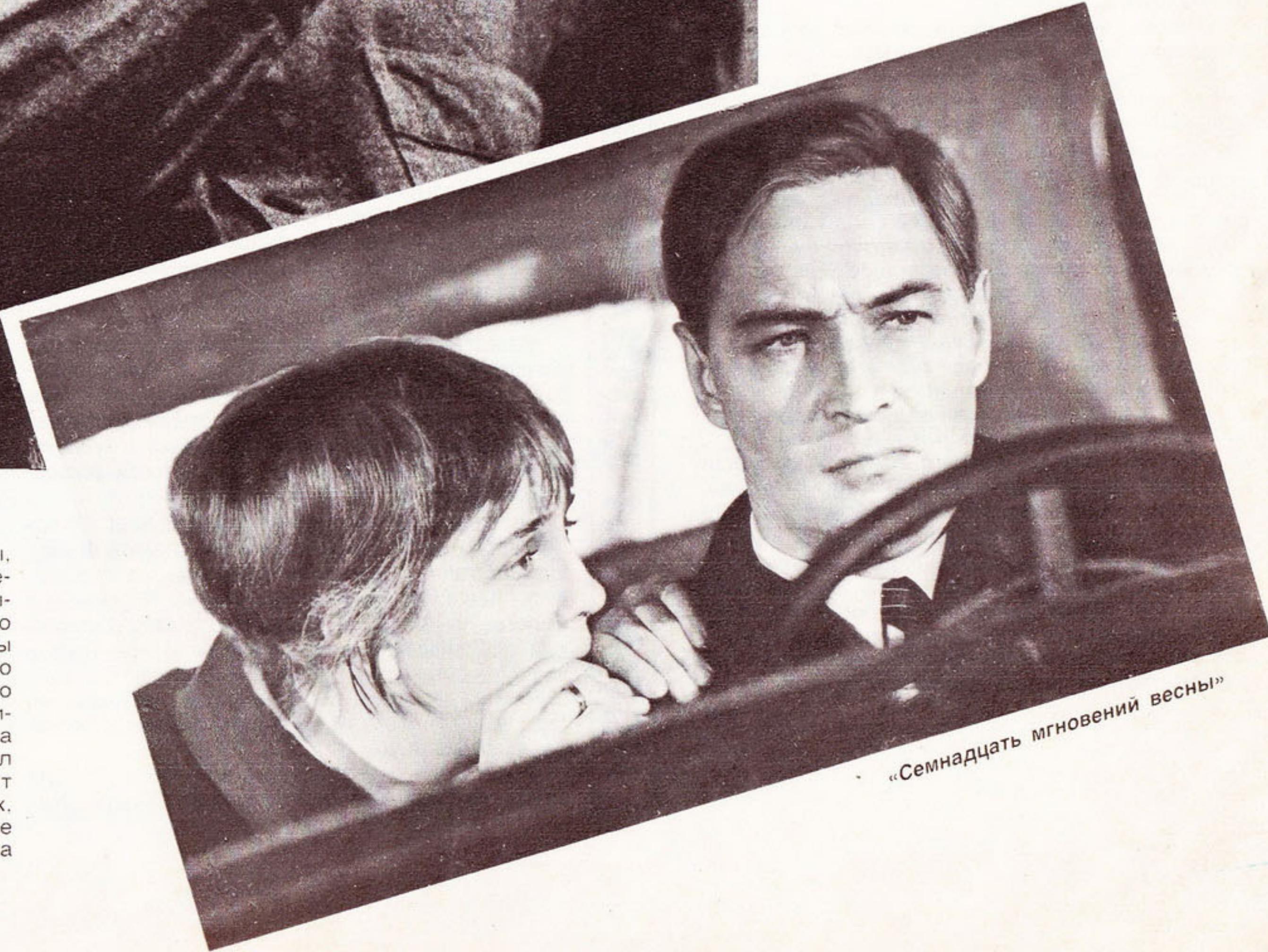
Как это можно объяснить?

Известно, чем ниже температура воды, тем больше растворимость в ней кислорода, а именно кислород способствует обилию жизни. Но только ли в этом причина? Например, гигантизм растений в районах Камчатки и Сахалина ученые связывают с вулканической деятельностью, благодаря которой ускоряется их рост.

— Увидав fotosнимки, — рассказывает Игорь Войтенко, — стал обдумывать идею создать фильм. Однако такие киносъемки нигде еще не проводились. Канадские ученые снимали на 78° северной широты, но не на дне Ледовитого океана. Интересный опыт провели кинематографисты «Центрнаучфильма», создав ленту «Над нами Арктика». Они вели съемки на дрейфующей станции и под поверхностью льда на небольших глубинах. Нам предстояло провести эксперимент...

Работа для кинематографистов в океане трудна всегда. Но творческую группу фильма «В двух шагах

# БЕЗ ДОВЕРИЯ НЕТ ИСКУССТВА



**С**кажите, пожалуйста, помните ли вы, на какой отечественный политический фильм у касс кинотеатра выстроилась бы очередь?! Я — нет. До последнего времени я не мог бы назвать вам и картину, знакомство с которой считал бы для каждого необходимым. Выход на экраны «Письма мертвого человека» режиссера Константина Лопушанского прервал складывавшийся на протяжении лет удручающий ряд малоталантливых, скучных лент, лишь по фабуле имеющих отношение, да и то весьма

отдаленное, к политическому кинематографу.

«Письма мертвого человека» повезло. Это то самое настоящее везение, о котором художник мечтает всякий раз, работая над новым произведением. Фильм появился исключительно вовремя. Его поддерживали на разных этапах и Алексей Герман, и Светлана Кармалита, и Семен Аранович — люди подлинно талантливые и безусловно честные. Благодаря их поддержке и благодаря позиции руководства «Ленфильма» картина на экраны вышла, и зрители получили возможность смотреть фильм таким, каким он представлялся авторам.

Рассказывать о нем, оценивать его не буду — картина не обделена вниманием прессы. Хочу только обратить внимание на два обстоятельства.

Первое. В мировом кино существует несколько лент, которые, разрабатывая тему будущего, повествуют о последствиях возможной ядерной войны. — это и незабываемая креймеровская «На последнем берегу», телефильм компании Эй-биси «На следующий день», новозеландская «Безмолвная земля». Но только «Письма мертвого человека» отказываются от чисто событийно-предметного — весьма, кстати, заманчивого для кинематографистов — изложения, ибо оно дает простор применению всевозможных технических средств: самым разнообразным эффектам, жутковатым — и потому впечатляющим — комбинированным съемкам. Показывать, как может быть, бесспорно, надо, и стыдиться жестокостей тут не следует: человек должен знать правду о том, что может ожидать человечество, если оно не остановит гонку ядерных вооружений. Однако иметь в виду, что ежели ядерная война свершится, ее последствия, ее ре-

Писатель Юлиан Семенов  
Фото Ю. Федорова

альная правда окажется значительно страшнее всех и всяческих кинематографических ужасов,— необходимо. К этому рассуждению примыкает и мысль о том, что набор кинематографических страхов, конечно, пугает, но и воспитывает привыканье к ним. На мой взгляд, зрителя следует воспитывать в убеждении необходимости активных действий для недопущения такой войны. Именно потому, как мне представляется, авторы «Писем...» рассматривают не столько событийный ряд — в тот день и после, сколько философские, этические проблемы, которые непременно возникнут и для которых не существует приемлемых разрешений. И такая позиция делает честь советскому кинематографу.

Второе обстоятельство, на которое я хотел бы обратить внимание,— прокатная судьба этого фильма. Даже в день официальной премьеры в столице «Письма мертвого человека» шли лишь в трех кинотеатрах. Затем число «прокатных площадок» увеличилось, но лента оказалась в хорошей компании «шлягеров этого дня» (ей предоставляется один, максимум два, к тому же малопосещаемых, сеанса). А уже через месяц пропустивший картину зритель мог отыскать ее в основном на далеких окраинах города и в домах культуры. И это не случайность — это тенденция.

Как-то я обратил внимание на результаты социологического исследования, касающегося литературы: популярность писателей прошлого среди читателей впрямую зависит от издательской деятельности. Человек легче и с большим интересом читает то, что издано сегодня, будто писатели прошлого века Г. Успенский или Н. Лесков,— само появление книги как бы подтверждает ее актуальность, ее необходимость для современника. Разве то же самое не присуще людям и тогда, когда они из разряда читателей переходят в зрители? Восстановление, возвращение на экраны фильмов, помогавших формированию старшего поколения,— дело первостепенной важности. Где молодой человек может посмотреть «Великую Отечественную», «И все-таки я верю...», «Обыкновенный фашизм», «Если дорог тебе твой дом...»? Что он знает — не в общих чертах, а конкретно, зрило — о судебном процессе по делу главных гитлеровских военных преступников в Международном военном трибунале? А ведь недавно отмечалось сорокалетие Нюрнберга и его всегда живых уроков. Фильм С. Креймера «Нюрнбергский процесс» тоже нигде не демонстрируется.

Досадую: как же мы неумелы и нерасторопны — прогрессивные люди всех стран и континентов отмечают полувековой юбилей первой схватки с фашизмом — в Испании, а экраны кинотеатров все без устали повествуют о «тайнах мадам Вонг», о «проделках в старинном духе», о «новых амазонках», просят «прощения» и «обвиняют свадьбу». Я ничего не имею против каждой из названных лент, но где рядом с ними фильмы Романа Кармена, Иориса Ивенса и Эрнеста Хемингуэя?! Почему, наконец, до сих пор не сделан — с учетом известных фактов нашего исторического опыта — настоящий политический фильм об испанской войне, не скромный — к дате! — а такой, какой мог бы стать явлением искусства?

Почему у касс кинотеатров не стоит очередь? Думаю, и потому, что мало у нас хороших, атакующих, современных политических картин, а те, которые есть, прокатываются из рук вон плохо. А интерес зрительский есть, и не только в нашей стране — повсюду в мире.

От чего зависит качество политического фильма? От честности художественной позиции авторов, от того, насколько **всеръез** они говорят со зрителями, и от гражданского мужества всех, кто такое кино делает. Я с грустью и с большой долей самокритичности вспоминаю картину «Жизнь и смерть Фердинанда Люса» моего друга режиссера Анатолия Бобровского, автором сценария которой я был. Ее малоуспешный прокат отчасти определился и тем, видимо, что из фильма была удалена — не без нашего сопротивления, но и не без нашего конечного согласия — **политика**, то историческое и писательское предвидение, которое существовало в романе «Бомба для председателя». Не может существовать политическое кино, если из него убрана политика! Стало быть, не надо бояться писательского анализа, не надо пугаться актуальности темы, необходимо учтывать разностность мнений, на перекрестьях которых только и возможно отыскать истину.

Хочу привести пример из другой области. В мхатовском спектакле «Так победим!» по пьесе Михаила Шатрова на сцене — вовсе не по вине автора — вокруг Ленина оказываются анонимные члены Совнаркома. Почему?! Зачем надо и кому позволено убирать из истории, то есть из политики, живых, реальных людей, которые, собственно, эту политику и делали. И разве политическое не является суммой поступков конкретных людей? Наконец, разве не оскорбительно помещать Владимира Ильича в окружении каких-то размытых теней, вместо того чтобы — соответственно исторической правде — помнить и знать о его соратниках, как бы ни сложилась их дальнейшая судьба, вместе с которыми и был совершен Великий Октябрь? Историческая правда не допускает умалчивания.

Когда я говорю о политическом кинематографе, то не имею в виду фильмы только на международные темы. Разве не осталось в отечественной истории сюжетов, в высшей степени актуальных для политического кино? Вспомним хотя бы Брестский мир, события, обусловившие переход к новой экономической политике. Который раз говорю о крайней необходимости художнического анализа судьбы великих революционеров прошлого и таких, скажем, наших современников, как Че Гевара, Лумумба, Самора Машел.

Существует и еще одно обстоятельство, которое пока что мешает появлению хороших политических картин: обстоятельство внешне как бы техническое: соотношение между метражом и серийностью. Если фильм идет час десять — час двадцать минут — это односерийный фильм, а если час пятьдесят, то такого кино у нас, говорят, быть не может в принципе: его надо растягивать минимум до двух часов двадцати минут, тогда, пожалуйста, двухсерийная лента. Зачем же искусственно удлинять картину? Или зачем также искусственно сокращать? В угоду цифрам?!

Суммирую: для того чтобы у касс кинотеатров выстраивалась очередь на фильмы политической тематики, необходимо полное доверие к их авторам. Без такого доверия никакого искусства быть не может. Историческая достоверность, компетентность, научная подготовленность авторов — второе условие. Честная и разумная прокатная политика — условие третье. Создание во ВГИКе мастерской политического фильма — четвертое. Организация кинообъединения политического фильма — пятое. Соблюдение этих условий, думается, вызовет к жизни подлинные произведения искусства, которые будут волновать зрителя и заставлять его думать.

## ЮМОР



С. Немоляева

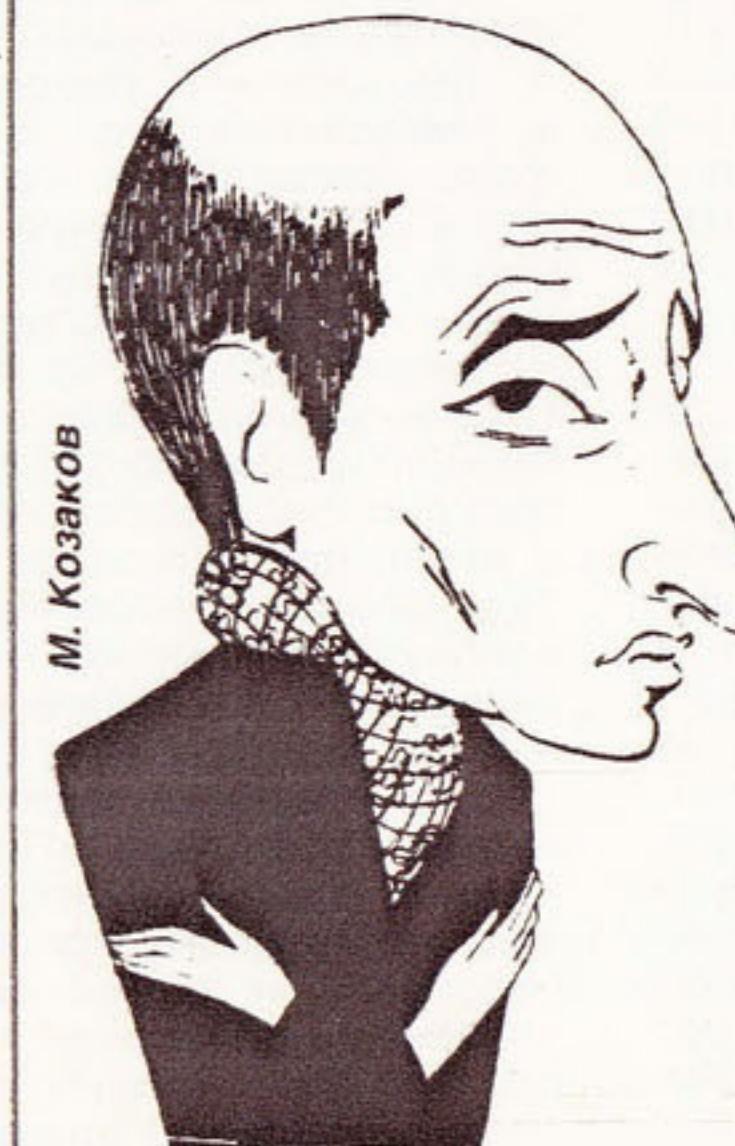


А. Калагин

## С ЛЮБОВЬЮ И ОТВАГОЙ



И. Смоктуновский



М. Козаков



Автопортрет

— Я рисую только тех, чье творчество не оставляет меня равнодушной, запоминается, заставляет задуматься. И рука невольно тянется к перу... Убедена, что моделью дружеского шаржа может быть только подлинно творческая личность, — говорит Файна Бабушкина. Выставка дружеских шаржей, созданных ею, состоялась недавно в Центральном Доме архитектора.

Как художник-карикатурист Ф. Бабушкина работает сравнительно недавно. Она профессиональный архитектор, автор многочисленных интересных проектов, большая часть которых — детские сады и ясли. Возможно, здесь и кроется ключ к пониманию особенностей творческого давления художницы, светлого по звучанию, полного доброты и любви к людям.

— Архитектор учит видеть за общим частным и за обилием деталей целостность образа. Я не могу рисовать портрет-шарж, пока не пойму творческой концепции, своеобразия актера. Все его роли для меня должны как бы соединиться в узнаваемом образе. Достигнуть этого не всегда просто. Я очень люблю творчество Олега Янковского, но его роли для меня пока не выстраиваются в единое целое. Может быть, какая-нибудь из новых поможет создать его портрет.

Надо обладать немалой отвагой, чтобы взяться за создание дружеских шаржей всенародно известных и любимых артистов самого популярного вида искусства. Ведь у каждого из нас сложилось свое представление, к примеру, о Юрии Соломине, Олеге Табакове, Армене Джигарханяне... И еще нужны художнику острый глаз и доброе сердце, и еще талант — остроумный, оптимистичный, яркий. А впрочем, судите сами...

Н. ПОСТНИКОВ

**M**

НАШ СПЕЦИАЛЬНЫЙ  
КОРРЕСПОНДЕНТ  
ПЕРЕДАЕТ ИЗ ПОРТУ

# ФАНТАСТИКА И РЕАЛЬНОСТЬ

Феликс АНДРЕЕВ

ожно было бы начать эту корреспонденцию из северной столицы Португалии — города Порту радостным сообщением, что на завершившемся здесь VII международном кинофестивале фантастических фильмов наша ретроспективная программа лент этого жанра была удостоена Специального приза жюри. Однако подробнее об этом несколько далее.

А начну все же с беседы, которая состоялась у автора этих строк и Александра Орлова — постановщика фильма «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» («Мосфильм») с английским киноведом, членом жюри фестиваля Уэйном Дрю. Он, мрачно нахмившись, сидел перед телевизором в сумрачном вестибюле гостиницы, когда мы вернулись с официальной церемонии закрытия киносмотра.

Предваряя наши расспросы, обычно улыбчивый, подвижный, в карман за словом не лезущий Уэн мрачно объявил:

— Джентльмены, я не присутствовал на закрытии в знак протesta против, на мой взгляд, крайне несправедливого и некомпетентного призыва призов фестиваля.

Я, как мне представляется, весьма аргументированно доказывал моим коллегам, почему Главный приз следует вручить хорошему советскому фильму — точной по духу и смыслу экранизации программного произведения Роберта Льюиса Стивенсона. Тем не менее награжденными оказались второстепенные ленты.

В мои намерения не входит воспроизведение всех спорных и бесспорных положений нашей пространной и интересной беседы с Уэйном Дрю. Интересными представились прежде всего суждения чрезвычайно эрудированного специалиста, сотрудника Британского киноинститута о путях развития современного фантастического кинематографа. Радовала, конечно, в устах соотечественника Стивенсона похвала точности воспроизведения в советском кино неоднозначного литературного первоисточника.

На следующее утро, прощаясь с нами перед отлетом в Лондон, Уэн Дрю, улыбаясь, протянул нам свежий номер крупнейшей газеты Порту «Джорнал де Нотисиаш». Первую страницу открывала фотография аристократической четы — принцессы Дианы и ее мужа принца Уэльского Чарльза — сына королевы английской, начавшей свой визит в Порту. Рядом столь же крупная фотография запечатлела директора «Фанташпорта» (так сокращенно именуется здесь фестиваль) Марио Дорминского, вручавшего приз Александру Орлову. Последнее фото предваряла набранная крупным шрифтом шапка «Главный приз английскому фильму «В защиту империи» принимает... Дэвид Друри».

— Вы настолько прониклись духом нашего классика, что вас повсюду стали принимать за англичанина, — с присущим ему юмором истолковал журналистскую накладку Уэн Дрю.

Ну, а если всерьез говорить о добротной и весьма актуальной картине Дэвида Друри «В защиту империи», то представляет она вполне определенное направление в жанре современной кинофантастики. Собственно, в любой момент невероятная, придуманная ситуация в подобных лентах может оказаться реальностью.

Два юных правонарушителя бегут из тюрьмы. Спасаясь от преследователей, один из них, перемахнув через забор, оказывается на территории американской авиабазы, расположенной где-то на британских островах. После этого следы его теряются, казалось бы, навсегда. Найти парня берется молодой, напористый, вездесущий репортер одной из центральных газет. Берется, несмотря на ряд зловещих предзнаменований. При таинственных обстоятельствах гибнет его пожилой коллега. Тому удалось установить, что особое оживление на сверхсекретной базе наступает в моменты роста международной напряженности. Становится ясным, что именно в такое время отсюда особенно часто взлетают самолеты с ядерным оружием на борту.

Нашему молодому репортеру и его подруге удается установить еще одну любопытную закономерность. Органы печати как по команде в такие моменты вытаскивают на свои страницы фантастические истории о похождениях неких восточноевропейских супершпионов, заброшенных на Запад. Выясняется, что юного правонарушителя, на свою беду оказавшегося на американском аэродроме, давно нет в живых.

После длительного, полного смертельных опасностей расследования, предпринятого героями фильма «В защиту империи» на свой страх и риск, взлетает на воздух в результате мощнейшего взрыва квартира журналиста, где находится он сам и его подруга...

Во время нашего пребывания в Лиссабоне, и в Порту местное телевидение передало несколько репортажей из Англии. В них рассказывалось о налетах британских спецслужб на квартиру английского журналиста Данкена Кэмпбелла, опубликовавшего на страницах журнала «Нью-Стэйтсмен» сенсационные репортажи о британских сверхсекретных спутниках-шпионах, предназначенных для сбора стратегической информации над территориями социалистических стран и СССР. Подобные жеочные налеты с изъятием ряда рукописей были произведены агентами специального отдела Скотланд-Ярда на помещение редакции журнала «Нью-Стэйтсмен». До взрывов, однако, дело не

в громадных цехах западногерманского завода, в классах средней братиславской школы.

О юных героях Петра Хледика, оживающих в фильме «Третий дракон», поставленного на словацкой киностудии «Колиба», хотелось бы сказать особо. Не может не вызвать всяческой симпатии и поддержки идея необходимости защиты окружающей среды, моментально получившая положительный отклик в первых отзывах прессы на этот гуманный, добрый и талантливый фильм.

Однако идея эта, не получающая адекватной, технической разработки, оказывается не реализованной до конца. Фильмы подобного рода не могут полноценно существовать без обильного использования специальных эффектов, изобретательного применения комбинированных съемок, всякого рода «машинерии».

На экране Порту довелось познакомиться с немалым числом лент, пытающихся компенсировать слабое духовное наполнение калейдоскопом приемов, оптических, технических, компьютерных новшеств. Думалось, вот бы все это в «Третьем драконе», в какой-либо из наших фантастических фильмов космической тематики. Тут никак не проходят принципы театра времен Шекспира, когда за табличками с надписями «Лес», «Замок», «Мост» зрителям предлагалось вообразить вышеупомянутые объекты.

И тем не менее Специальный приз фестиваля за лучшую ретроспективную программу советских фантастических фильмов никак не следует считать «утешительным». В этом убеждают множество теплых, доброжелательных отзывов португальской прессы, достаточно подробно освещавшей ход VII международного кинофестиваля фантастических фильмов в Порту.

Печать этого более чем миллионного города публиковала немало информационных материалов о таких наших лентах прошлых лет, как «Аэлита», «Вий» и «Садко», давала высокую оценку художественности «Дикой охоты короля Стаха», подчеркивала актуальность звучания в наши дни «Писем мертвого человека», мастерство создателей этого и других советских фильмов, представленных на фестивале.

Я не случайно говорю здесь о зрительском успехе тех или иных фильмов киносмотра. От успеха картин зависит жизнь «Фанташпорту». Об этом рассказывал мне тридцатидвухлетний директор фестиваля Марио Дорминский.

Десять лет назад вместе с группой единомышленников стал он инициатором выпуска нового журнала «Синема Ново» («Новое кино»). Тогда же родилась идея проведения «Фанташпорту» в родном городе. Удалось добиться финансовой поддержки правительства, муниципалитета города, нескольких промышленных предприятий и компаний. Но значительное число средств дает демонстрация фильмов в главном фестивальном кинотеатре «Карлуш Альберту», еще в трех кинозалах Порту.

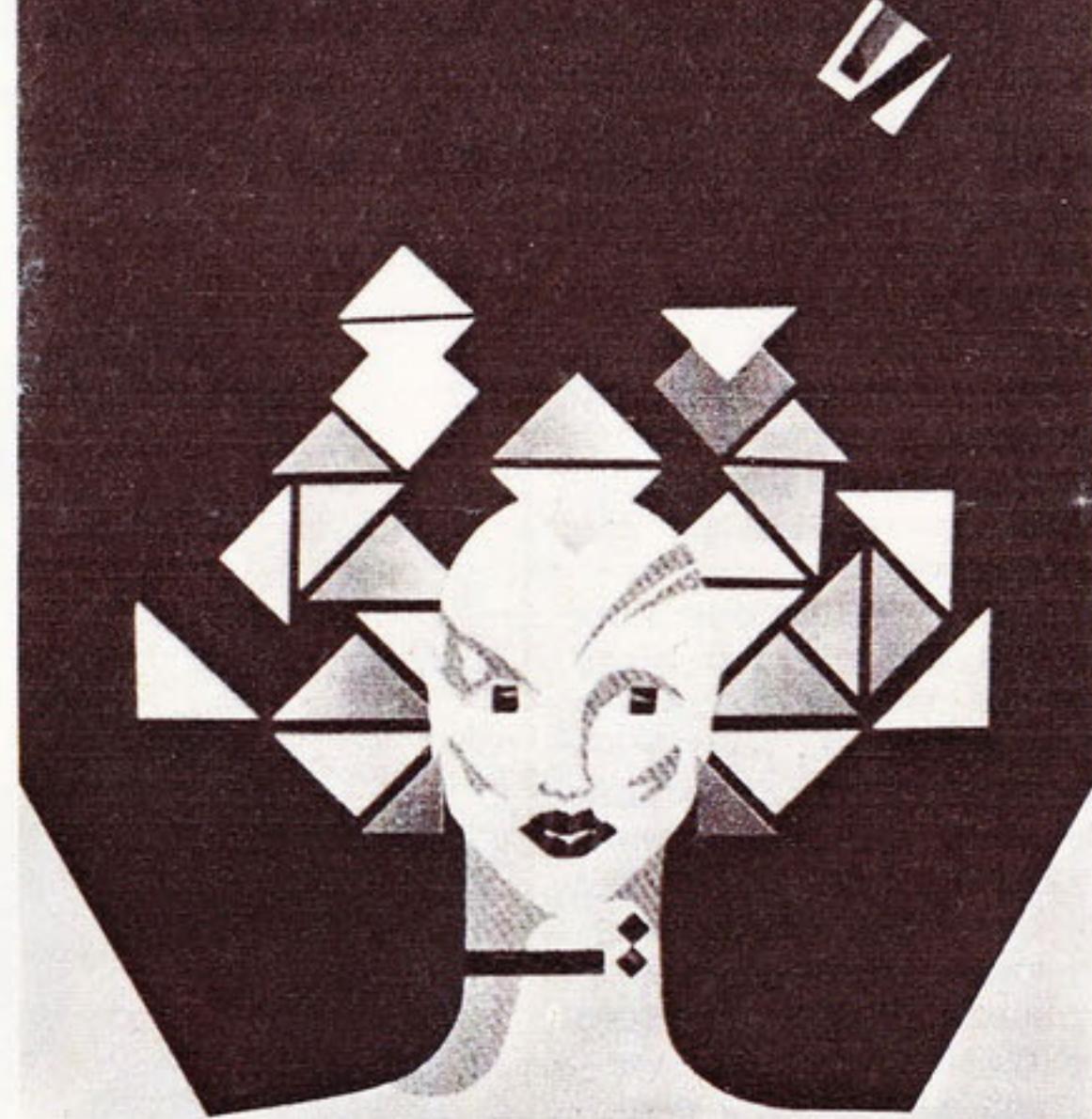
Конечно, главная задача фестиваля образовательная и культурная. Мы учтываем интерес зрителей к советским лентам, к кинопрограммам социалистических стран. Мы рады нынешнему теплому приему многотысячной аудитории фестиваля фильмов СССР, Польши, Чехословакии, — говорит Марио Дорминский.

В этом активном участии зрителей во «Фанташпорту» видится мне его демократизм. Проявляется он в прохладном отношении к лентам, сугубо эстетским, смакующим всякого рода патологию, жестокость, насилие. К их числу относились показанные в рамках фестиваля испанские фильмы «Матадор» и «Магический кристалл», английская картина «Готик». В последней работе находят болезненно извращенное отражение некоторые факты биографии великих английских поэтов Байрона и Шелли.

Но не эти фильмы «делали погоду» в весенне-ном Порту. Зрители с интересом знакомились с уже упомянутыми мною работами наших мастеров экрана, с лентами Англии, Бельгии, Швеции, ФРГ, Чехословакии, с такими картинами американских кинематографистов, как «Куджо», «Простая кровь». В лучших фильмах, представленных в нынешнем году на экранах «Фанташпорту», мастерское использование законов фантастического жанра отнюдь не противоречило стремлению авторов к исследованию реальных проблем, волнующих миллионы людей земли. Лиссабон — Порту — Москва

## FANTASPORTO

Festival Internacional de Cinema do Porto



Фестивальный плакат

дошло. Но актуальность фильма «В защиту империи», пусть и несколько перегруженного второстепенными деталями, как справедливо указывали критики, была подтверждена полностью.

Вообще же наибольшим успехом у зрителей фестиваля пользовались ленты именно такого. я бы сказал, реалистического направления в кинофантастике. Это и очень скромная на фоне масштабных картин пиршеств вампиров или вторжения в земную жизнь чудовищ из иных миров шведская лента «За захлопнутыми ставнями» режиссера Стига Бьоркмана. Известный кинематографист, на протяжении ряда лет сотрудничавший с Бергманом, Лоузи, Антониони, бывший с 1964 по 1972 год главным редактором популярного шведского киножурнала «Чаплин», в своей пятой игровой картине решил разработать сюжет фантастический. В фильме «За захлопнутыми ставнями» коллизии, рожденные писательским воображением, ожидают в реальной жизни, переплетаясь с действительностью.

Единственный фантастический атрибут бразильского фильма «Плотское зеркало» (поставленный Карлуш Фонтура) — купленный по случаю на аукционе трельяж. Много лет до этого простоял он в «веселом доме», посещаемом «сливками общества». В этом «зеркале» Карлуша Фонтуры находят страшноватое отражение вполне реальные нравы и обычаи современного ему среднего, буржуазного класса.

При всей разности французских лент «Единственная» и «Подземка», западногерманской «Джо», греческой «Очарованные», чехословацкой «Третий дракон» фантастические мотивы уверенно и органично соседствуют здесь с реалиями самой обычной земной повседневной жизни. Протекай она в джунглях французского телевизионного шоу-бизнеса, на самом дне Парижа,

# НА ФЕСТИВАЛЬНЫХ ОРБИТАХ

## МОНУМЕНТ КИНЕМАТОГРАФИСТАМ

ФЕСПАКО — традиционный всеафриканский кинофестиваль — проходил в столице Буркина Фасо, в городе Уагадугу, в десятый раз. Его тема «Кино и культура едины» реализуется с неожиданным для впервые сюда попавшего размахом: торжественное открытие на стадионе, шествие ритуальных масок, объединяющее древнее искусство с новейшим, широкая доступность для зрителей — фильмы идут в 14 кинотеатрах, многие из них под открытым небом, ибо холодно в нашем понятии тут не бывает, и даже — совсем удивительно — ради фестиваля объявляется нерабочий день или работают только половину дня.

Удивление, однако, быстро проходит, ибо понимаешь, что в стране, совсем недавно вставшей на путь свободы и самостоятельного развития, нет пока более мощного и доступного проводника культуры, нежели кино. ФЕСПАКО, представляя африканское кино, укрепляет чувство обретенного национального достоинства.

Сюжеты фильмов, их идеи и пафос ориентированы на актуальные проблемы. Конечно, у каждой страны Африки свои задачи и вопросы, но едина объединяющая их антиимпериалистическая направленность, внимание к острейшим социально-экономическим и моральным проблемам, к усилиям ликвидировать наследие колониальных времен.

В ходе фестиваля было показано около 100 картин. Фильм буркинийского режиссера Эммануэля Сану «Послед-

няя зарплата» о самых первых пробуждениях классовой солидарности, другой фильм этой страны «Выбор» режиссера Идриссы Уэдраого (приз за лучшую режиссуру и еще семь наград) — злободневный призыв к людям не склоняться фатально перед судьбы, а самый страшный удар — засуха, искать пути к лучшей жизни. Трагетен фильм режиссера Ниссии Жоани Траоре «Иная школа» — рассказ о мальчике, родители которого не в силах платить за его учебу.

Высший приз фестиваля получила картина известного мавританского режиссера Меда Хондо «Сарауния — африканская королева». Суровый, правдивый рассказ о сопротивлении африканцев французским колонизаторам, эпическая поэма о непобедимости народа. Фильм снят при участии буркинских кинематографистов.

В конкурсе фестиваля участвуют только картины стран Африки. В информационной же программе было несколько и советских фильмов, в том числе «Письма мертвого человека» К. Лопушанского, вызвавший серьезный интерес зрителей и критики.

Тема фестиваля «Кино и культура едины» нашла и еще одно неожиданное воплощение: во время ФЕСПАКО на одной из центральных площадей Уагадугу был открыт монумент в честь кинематографистов. Его вы и видите на снимке.

Ю. РЫБАКОВ

Уагадугу — Москва



## ЛУЧШЕ ОДИН РАЗ УВИДЕТЬ

В Центральном Доме кинематографистов шел показ фильмов с участием Джульетты Мазины. Они вновь встретились, на этот раз в Москве, — известная итальянская актриса и чехословацкий кинорежиссер Юрай Якубиско, снявший ее в главной роли в фильме «Госпожа Метелица» (см. «СЭ» № 20, 23, 1986 г.). Режиссер пробыл в нашей столице недолго — неполных два дня — спешил назад в Братиславу, на студию «Колиба», где его ждала работа.

Правление Союза кинематографистов СССР организовало встречу с Якубиско. Представил гостя режиссер Владимир Мотыль:

— С Юраем мы познакомились на одном из фестивалей в Чехословакии, где показывалась картина «Белое солнце пустыни». Якубиско подошел к нам, поздравил с удачей. И так он это сделал от души, что мы подружились...

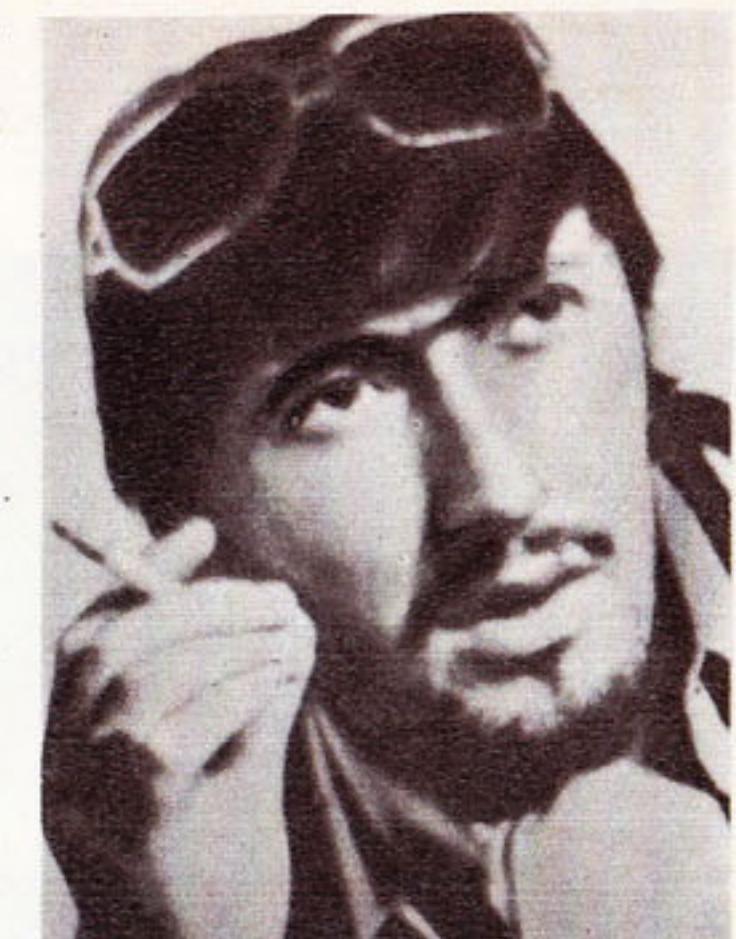
Увы, мы пока мало знакомы с его творчеством. На одном из московских кинофестивалей видели «Тысячелетнюю пчелу» по известному нашему читателью роману Петера Яроша, теперь вот — «Госпожу Метелицу». Первая — поэтическая сага о народной словацкой жизни рубежа XIX и XX веков, где причудливым образом сплавлены быт и фантазия, горечь и юмор. Вторая — экранизация широкоизвестной сказки братьев Гримм.

С собой в Москву Якубиско привез картину «Посади дерево, построй дом», снятую шесть лет назад. Сюжет прост, как таблица умножения. Носится по свету некий сердцеед и весельчак, человек.

видно, неплохой. И с грустными глазами. Почему же грустными? Потому, что его многое в жизни не устраивает. Потому, что угнетает необходимость лгать, приспособливаться, ловчить. И когда решается свить для любимой уютное гнездышко, наш правдолюбец начинает красть все; что под руку попадается: шифер, кирпич, сантехнику... Прямо по А. Райкину: «Воровать выгоднее, чем работать, а работать — невыгодно!» Дом построил, но и себя разрушил, разладил любовь. И тогда все летит в пропасть — буквально. Страшный финал...

— Я считаю, — говорит Якубиско, — нельзя замалчивать зло на экране, когда в жизни оно еще не наказано. Нужны коллективные усилия многих, всех нас, чтобы восторжествовало в человеке иное начало, доброе, честное. Я потому стараюсь сказать о человеке правду, какой бы жестокой и неуютной она ни была, чтобы он посмотрел на себя со стороны и убедился, что рожден для добра, что только оно имеет цену и смысл.

Н. РЫЖИКОВ



Режиссер Юрай Якубиско

## «ОСКАР»-

87

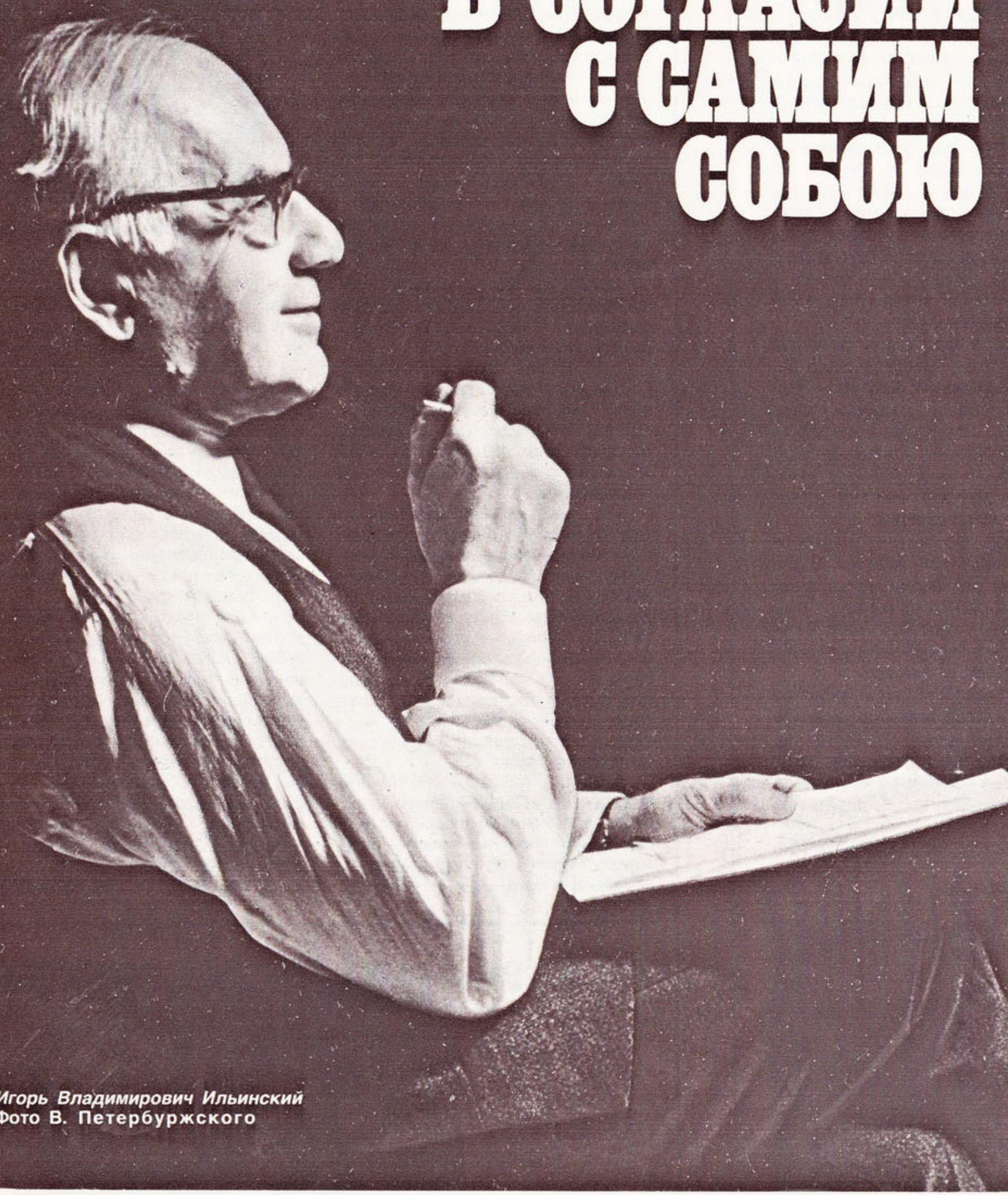


Кадр из фильма «Взвод»

На этот раз обошлось без сюрпризов. Как и ожидалось, главного «Оскара» года — за лучший фильм — удостоен «Взвод» режиссера Оливера Стоуна (см. «СЭ» № 9 с. г.). На традиционной ежегодной церемонии, проходившей в Лос-Анджелесе уже в 59-й раз, эта антивоенная лента получила еще три награды Американской академии киноискусства — за режиссерскую работу, монтаж и звуковые эффекты. Другим фаворитом оказался известный режиссер Вуди Аллен. Его новая лента «Ханна и ее сестры» отмечена «Оскаром» — за лучший оригинальный сценарий, а актеры Майкл Кейн и Дайана Уист — за лучшее исполнение ролей второго плана. Английская картина «Комната с видом» также удостоена трех «Оскаров» — за лучшую экранизацию, художественное оформление и костюмы. Лауреатами главных актерских призов стали прославленный Пол Ньюмен («Цвет денег», реж. Мартин Скорсезе) и дебютантка, 20-летняя Марли Мэтлин («Дети меньшего бога», реж. Рэнда Хейнса).

В следующем номере «СЭ» читайте интервью постановщика фильма «Взвод» режиссера Оливера Стоуна.

# В СОГЛАСИИ С САМИМ СОБОЮ



Игорь Владимирович Ильинский  
Фото В. Петербуржского



**И**

горь Ильинский искал в искусстве пути, понятные и близкие его сердцу. Он принадлежал к тем выдающимся мастерам, для которых поиск истины, овладение тайнами искусства и самопознание неотделимы. Именно непрерывное, углубленное, въедливое самопознание составляло «вечный двига-

тель» творческой, духовной жизни Ильинского.

Его театральная и кинематографическая молодость отнюдь не увертюра к последующим ролям. Это блестательные работы мастера. Не было такого, что бы «не получалось». Получалось у Фореггера, получалось в Первой студии Художественного театра (его Грумю из «Укрощения строптивой» был удостоен похвал Михаила Чехова),

получалось у Мейерхольда, получалось в еще немой «десятой музее» — кинематографе. Он был полон игровым ощущением своих сил и возможностей и уже знаменит. В 20—30-е годы Ильинский, примыкая на время к новому для себя театральному течению, энергично и легко познавал его правила и тут же преподносил публике великолепные образцы, выполненные по этим правилам. Интуиция, умение чутко прислушиваться к себе водили его по жизни, и, проходя через разные школы, течения, направления, он складывал в заветный «короб» найденное и двигался дальше.

Артист-универсал, мастер перевоплощения, великий трансформатор — как только не называли Ильинского. В 1924 году в фильме Я. Протазанова «Аэлита» актер сыграл сыщика Кравцова — так состоялся его кинодебют. А вскоре один за другим появляются ставшие теперь знаменитыми комические образы плутов, созданные в фильмах молодого советского кинематографа. Простецкий, нахально-наивный и робкий в любви Петя Петелькин («Закройщик из Торжка»), самозабвенно хитрый бродяжка Франц («Праздник святого Йоргена»), билетер Гога Палкин, залепивший пластирем на щеке место поцелуя Мэри Пикфорд («Поцелуй Мэри Пикфорд») — блистательно сыгранные гиперболизированно-заостренные и вместе с тем реалистически точные характеры. Актер виртуозно владел «говорящими», самоиграющими деталями, необходимыми ему для создания экранного облика персонажей — фигуранто завитые усики и куцая бородка («Папирошица от Моссельпрома»), прилипшая ко лбу челка («Праздник святого Йоргена»), а в театре — вечно грязные ладони и измазанное «гуттаперчевое» лицо, расплзающееся в разные стороны — Аркашка Счастливцев из «Леса» в постановке Вс. Мейерхольда. Актер с наслаждением осваивал всевозможные маски, образы комического, на сцене используя богатство крупного плана, игру глаз, бровей, а в кино — уникальную тренированность, пластичность, гимнастическую гибкость тела, отточенность движений «от Мейерхольда».

Уже тогда, в середине 30-х, мастерство артиста часто однозначно называлось «экцентрикой», а чуть позже Ильинского причислили к «формалистам». Сделаем скидку на время, но не забудем и о более поздних, так и не изжитых стереотипах на-



В фильмах:  
«Мисс Менд»  
«Праздник  
святого Йоргена»

«Закройщик  
из Торжка»

«Волга-Волга»

«Карнавальная  
ночь»

# ТРИ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ОДНУ ТЕМУ ПРЕДЛАГАЕТ ЧИТАТЕЛЬ

шего восприятия, «записавшего» артиста в «комики».

И дело не только в том, что Ильинский — первый! — начал борьбу против самого себя в качестве «артиста узкой специфики», решительно отказывая кинематографу в попытках тиражировать уже наработанное, уже пройденное им.

Дело еще в том, что эксцентрика Ильинского замешана на сочном видении мира, наблюдательности, чувстве юмора, меткой парадоксальности. В любой конструкции, любом павильоне виделась ему родная, близкая сердцу реальность — жилище, лес, степное раздолье, заходящее солнце... Гиперболические преувеличения актера — плотоядный хохот и дегенеративное хныканье Присыпкина (спектакль Мейерхольда «Клоп»), повадки борова в Бывалове («Волга-Волга») — это доведенные до максимальной заостренности краски самой жизни, осмысливание ненавистного в ней. Увидены они и переданы волшебным талантом большого художника. Не случайно именно Малый театр стал домом Игоря Ильинского, домом, которому он отдал без малого полвека своей жизни. Именно в Малом театре актер приходит к выводу, что «истинный художник не может не быть проповедником». Традиции Малого театра он понял, почувствовал сердцем и нашел в себе необходимое созвучие, соответствие им.

С 1919 года Игорь Ильинский выходил на сцену в качестве чтеца и уже к началу 30-х годов составил серьезный, глубокий репертуар, овладевая искусством театра одного актера. Гоголь, Толстой, Чехов, Маяковский, Зощенко с тех пор неизменно были в его репертуаре.

Часто сетовали на то, что в течение восемнадцати лет (с 1938-го по 1956-й) Игорь Ильинский был не причастен к кинематографу и что в последующие три десятилетия своей творческой жизни артист сыграл в «большом кино» только две роли — Огурцова в «Карнавальной ночи» и Кутузова в «Гусарской балладе» (обе картины сделаны Э. Рязановым). Две эти экранные работы стали классикой советского кинематографа, как, впрочем, и почти все предыдущие. Горько, однако, что великий артист не сыграл в кино героев Гоголя, Островского, Достоевского, Толстого. В театре нашли блистательное воплощение его творческие силы: актерский метод сценического гротеска, близкий писательскому методу Гоголя; сокровенность духовного пути, овеянного исканиями поколений русской интеллигенции. А с кинематографом... «Таинственной невстречи пустынны торжества».

Сокрушаться все-таки не следует. Игорь Ильинский прожил замечательную, красивую жизнь. Именно в театре он поднялся на вершину, к которой шел долго, последовательно, убежденно. Сыграл Льва Толстого в спектакле по пьесе И. Друцэ «Возвращение на круги своя». Путь к этой роли — путь всей его жизни: с детства Толстой был любимым писателем Ильинского, артист читал его произведения со сцены, долгие годы играл Акима во «Власти тьмы». Можно ли описать эту мелкую спокойную походку, руки и глаза, слабый и тонкий голос, лукавство и хитрец, духовную мощь и человеческую сдержанность великого мудреца, образ которого воплотил Ильинский на сцене.

«Смехом и слезами помогать добру и правде со сценических подмостков и не делать ничего против совести в искусстве, вот чему бы я хотел быть верен на моем пути» — гласит надпись под фотографией Ильинского, появившейся на обложке журнала «Советский театр» в конце 20-х.

Игорь Владимирович Ильинский был этим словам верен до самой смерти.

Мария ИГНАТЬЕВА

БИДЕО

Я очень люблю кино и, конечно, стал регулярно посещать видеосалон на Арбате. Видеомагнитофон пока не приобрел, ходить в «микрозалы» — кабинки на несколько мест — для меня дорого, но в просмотром зале на полсотни кресел бывал неоднократно. Смотрел там «Прости», «Бармен из «Золотого якоря», «Плюмбум...». Но вот о чём я подумал: а почему бы не организовать там видеоклуб, где можно было бы обсудить картину, пообщаться с единомышленниками? Похоже, мы упускаем возможность активной работы с новыми записями.

А. Месник, Москва

От редакции.

Письмо читателя мы попросили прокомментировать во Всесоюзном производственно-творческом объединении «ВидеоФильм». Там побывала наш корреспондент К. Мелконян.

## ИНТЕРЕСНО, НО...

Предложение создать видеоклубы, безусловно, интересно и перспективно. Но, к сожалению, в видеосалонах пока хронически не хватает помещений. Собираться «videolюбителям» будет негде, отдавать же им зал, отбирая время у следующего сеанса, согласитесь, расточительно.

И все же выход есть. Почему бы не использовать для этой цели помещения, скажем, дворцов или домов культуры? Быть может, не все знают, что предприятия имеют право брать видеоленты по безналичному расчету. Более того, они могут снимать зал для просмотров, если не имеют собственной аппаратуры, и обсуждать фильмы у себя, «в домашней обстановке».

Кроме того, обсуждения фильмов должен кто-то организовывать. Вряд ли следует пускать это дело на самотек. В салоне же нет для этого штатных единиц.

От редакции.

Пока этот материал готовился к печати, из Таллина пришло интересное сообщение, прямо связанное с темой начатого разговора.

## ЕСТЬ ОПЫТ!

В Эстонии, по данным социологов Информационно-вычислительного центра Гостелерадио ЭССР, примерно четверть взрослого населения так или иначе включена в видеопросмотры.

Два года назад при одном из самых крупных киноклубов республики — в Таллинском политехническом институте — начал регулярно действовать киносеминар, иллюстрациями к предлагаемой теме там служили видеофрагменты из фильмов.

Однако существующий государственный видеофонд пока явно недостаточен. Огромное количество кассет находится в частных руках. Наш киноклуб и в этом потоке в основном примитивной кинопродукции буквально вылавливает действительно интересные ленты режиссеров с мировым именем. Критерии оценки — справочники «Совинтерфеста», «Кинословарь», кинопресса. В выборе материала правление киноклуба проявляет жесткую принципиальность.

Но этой информации явно недостаточно. Мы ощущаем острую необходимость в списках видеолент, рекомендованных к показу.

И еще. Мы существуем два года, без расширения, без модернизации технической базы (переход с телевизора на проекционный экран, улучшение качества копий и т. д.), соответствовать возрастающим запросам киноклубной публики видеосеминар уже не сможет. Институт, на базе которого ведется эта работа, на первых порах помог аппаратурой, но и его возможности не безграничны.

Николай Мейнерт.  
Член правления киноклуба ТПИ, социолог

От редакции.

Надеемся, что как опыт, так и проблемы таллинского видеоклуба заинтересуют наших читателей. Мы не считаем разговор завершенным — видеоклубы, едва возникнув, столкнулись с рядом проблем, которые надо решать.

## МЕРЫ ПРИНЯТЫ

## «НА ЗАДВОРКАХ»

В № 15 «СЭ» за 1986 год редакция опубликовала критический материал «На задворках» — о бедственном положении единственной в Ленинграде видеотеки, которая ютилась на заднем дворе кинотеатра. В № 21 под рубрикой «Нет ответа на критику» мы возвращались к этой теме. Редакция получила официальный ответ от Ленин-

градской областной конторы по прокату кинофильмов. Ее директор В. М. Худолеев сообщил, что по распоряжению исполкома Ленгорсовета от 22 декабря 1986 года выделены два более подходящих помещения для видеотек: по 5-й линии Васильевского острова, дом № 2, и по проспекту Чернышевского, дом № 17.

Советский  
ЭКРАН

№ 11  
июнь  
1987

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  
Ю. С. РЫБАКОВ

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 А.Э. Свердлова



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.

№ 11 (731) — 1987 г.  
Сдано в набор 17.04.87.  
Подписано к печати 27.04.87.

А 08484.

Формат 70×108<sup>1/8</sup>.

Глубокая печать.

Усл. печ. л. 4.20.

Уч.-изд. л. 6.50.

Усл. кр.-отт. 14.70.

Тираж 1 700 000 экз.

Изд. № 1493.

Заказ № 568.

Ордена Ленина и ордена  
Октябрьской Революции  
тиография

имени В. И. Ленина

издательства

ЦК КПСС «Правда».

125865, ГСП,

Москва, А-137,

ул. «Правды», 24

© Издательство «Правда»,  
«Советский экран», 1987 г.

**советский  
ЭКРАН**

