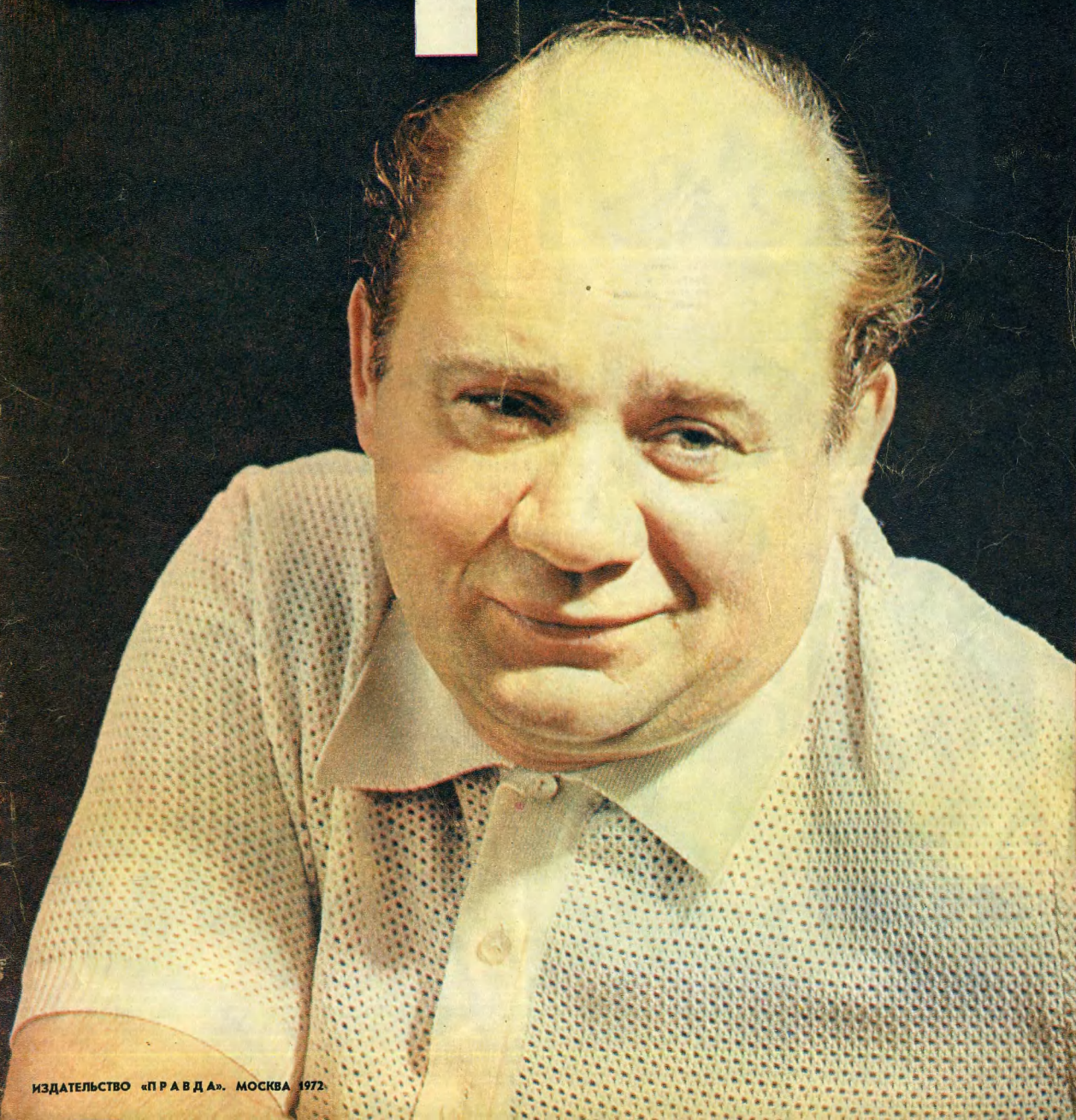


СОВЕТСКИЙ

15

Экран



ТАШКЕНТ-

ГОРОД КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ



Пресс-конференция
советской делегации,
выступает режиссер
Г. Чухрай



Корейская
делегация
на текстильном
комбинате



Актриса
Зири
Эль-Бедрауи
(АРЕ)



СОВЕТСКИЙ
Экран

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ
МИНИСТРОВ СССР И СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

ОСНОВАН В 1925 ГОДУ

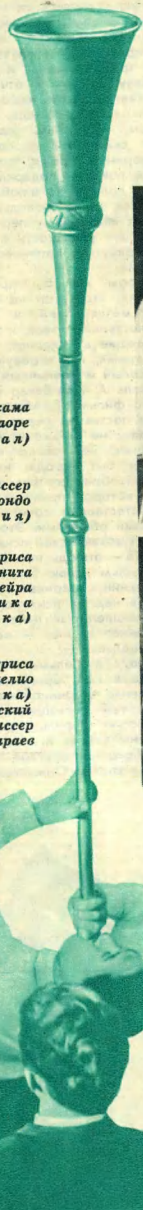
ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

№ 15 август 1972

В колхозе
имени Энгельса
под Самаркандом

Актрисы
Бейшира Хлифи —
слева
(Тунис)
и Лаура Варганян
(СССР)





Актриса
Хидари
Сагико
(Япония)

Режиссер Махама
Траоре
(Сенегал)

Режиссер
Мед Хондо
(Мавритания)

Актриса
Свинига
Абескейра
(Республика
Шри-Ланка)

Актриса
Соня Амелио
(Мексика)
и советский
режиссер
Али Хамраев



Рукопожатие друзей



Дискуссия
за круглым столом



Второй Ташкентский международный кинофестиваль стран Азии и Африки представил редкую по объему и значительности панораму киноискусства двух континентов. Он привлёк более 500 представителей кинематографов, в том числе ряд крупнейших мастеров из 62 стран Азии, Африки, Европы, Америки, и вылился в праздник киноискусства всего мира.

Ташкентский фестиваль, проходивший под традиционным и благородным девизом «За мир, социальный прогресс и свободу народов», нашёл признание среди кинематографической общности всех континентов как один из самых целенаправленных и демократичных фестивалей. Одно то, что в нынешнем Ташкентском фестивале приняло участие почти вдвое больше стран и участников, чем в первом фестивале, свидетельствует о росте международного авторитета этого кинофорума.

Второй Ташкентский кинофестиваль отличался не только своей представительностью, но и разнообразием тематики фильмов, многогранностью затронутых в них проблем, яркостью и своеобразием киноязыка, национальным колоритом. На равных началах были представлены фильмы как развитых кинематографий, так и тех стран, где она только зарождается.

На фестивальных экранах демонстрировались 106 фильмов, в том числе 58 художественных и 48 документальных.

Они порадовали зрителей своей серьёзностью, гражданской страстно-

стью в постановке и решении важных тем современной жизни и исторического прошлого.

На нашем фестивале демонстрировались картины крупного художественного масштаба, рисующие борьбу народов стран Азии и Африки за политическое, экономическое и национальное освобождение, раскрывающие социальные явления наших дней, показывающие становление новой жизни в молодых независимых государствах, борьбу за прогресс.

Фестиваль продемонстрировал возросший уровень мастерства, самостоятельности почерка представителей киноискусства стран Азии и Африки. Фильмы всех среднеазиатских и закавказских республик СССР достойно представили на фестивале рост советского киноискусства, плодотворный процесс взаимообогащения национальных культур.

Характер Ташкентского фестиваля определили ленты художников разных стран, разных поколений, верных идеалам мира, социального прогресса, гуманизма, национальной независимости и демократии.

Фестивальные фильмы ещё раз подтвердили, что ИСКУССТВО КИНО ПРИНАДЛЕЖИТ ОГРОМНАЯ РОЛЬ В ДУХОВНОЙ ЖИЗНИ НАРОДОВ, В УПРОВАЖЕНИИ ДРУЖБЫ И СОТРУДНИЧЕСТВА между ними, что в современных условиях, когда идёт неугасающая борьба между силами прогресса и империалистической реакцией, особое значение имеет общественная позиция деятелей кино, их борьба за социальное и националь-

ное освобождение, процветание и счастье народов.

Ташкентский международный фестиваль стал ареной творческих встреч и дискуссий по актуальным вопросам развития киноискусства. Его участников объединило стремление к решению и основным вопросам современного киноискусства: как лучше служить своему народу, как ярче отобразить в своих фильмах его думы и чаяния, как создать полнокровный образ современника — человека труда, как сохранить лучшие традиции и сочетать их с новаторством.

За десять дней участники и гости фестиваля имели возможность ознакомиться с жизнью Узбекистана, встретились с работниками культуры и искусства республики, побывали в Самарканде и Бухаре, на промышленных предприятиях Ташкента, в колхозах и совхозах, в научных учреждениях, ознакомились с трудом и бытом узбекского народа.

Новая встреча со старыми друзьями и с теми, кто впервые приехал на наш фестиваль, знакомство с их творчеством доставили нам волнующую радость.

Надолго останутся в сердцах трудящихся Узбекистана воспоминания об этих встречах, о замечательных фильмах двух континентов, фильмах, которые узбекские зрители полюбили и высоко оценили.

Рано Абдулаева,
заместитель председателя
Совета Министров Узбекской ССР,
председатель оргкомитета фестиваля

В некоем фантастическом отделе милиции допрашивают молодого человека по имени Бахадур Магомедов. Следователь допытывается у Бахадура, где тот некогда, которого он описал в своем рассказе. Оказывается, Бахадур все выдумал.

Так зрителя заранее предупреждают, чтобы он не искал в фильме, который ему предстоит увидеть, правдоподобия. Ему прямо говорят, что покажут выдумку, которой он волен верить или не верить.

Только после этого пролога начинается действие, такое же необычное и неправдоподобное.

В старом дагестанском ауле, прилепившемся к склону высокой горы, спорят мудрецы и никак не могут решить, что появилось раньше — дерево или плод. Чтобы отвлечь их от неразрешимого и, нужно сказать, малоплодотворного спора, один из мудрецов предлагает решить менее сложный вопрос. У него выросла дочь-невеста, на руку которой претендуют трое молодых людей. Кто из них должен стать ее мужем? Мудрецы решают: пусть мужем девушки станет тот из троих, кто преподнесет

ей самый драгоценный, самый редкий свадебный подарок.

Даже очень неопытный зритель легко обнаружит, что это старинный, традиционный сказочный мотив и что все последующее действие разовьется, как сказка.

Так оно и происходит — герой фильма Бахадур Магомедов отправляется в далекое путешествие по горам и вулам, чтобы отыскать редкостный, удивительный, непревзойденный подарок для своей возлюбленной Серминаз.

По дороге его, как и полагается в сказке, подстерегают испытания и несчастья.

Не буду описывать все потешные и удивительные приключения героя. Скажу только, что в конце концов ему удается вернуться в родной аул и предстать перед мудрецами одновременно с двумя другими соискателями руки красавицы Серминаз.

Один из них сразу же отказывается от Серминаз: во время поисков подарка для нее он женился.

Во второй преподносит Серминаз талисман. Владелец его сможет осуществить любое свое желание.

Магомедов в унынии: его подарок скромнее. Он может подарить невесте всего только рассказ о своих необычных приключениях, доказывающих его верность и мужество, о тех, которые были показаны в только что просмотренном фильме.

Мудрецы оказываются справедливыми — они присуждают ему руку Серминаз.

Я сознательно не упомянул, что действие сказочного фильма, развертывающееся в вечных горах Дагестана, относится к нашему времени.

И путешествует Магомедов не на верном, быстром коне, а в кузове обычного грузовика или пешком. И дьявол, который его неоднократно обманывает и соблазняет, бьется самого обыкновенного милиционера, преследующего его на мотоцикле.

И роковая красавица, заставляющая Магомедова жениться на себе (а она, несомненно, дьяволица), не только прибегает к помощи черта, одетого в котелок, скрывающий вполне различные рожи, но и обстреливает убежавшего жениха из старого пулемета.

Даже злые чаровницы, соблазняющие героя, оказываются всего только молодыми работницами ковровой фабрики.

Словом, сказочные приключения происходят во вполне современной обстановке.

И все-таки, несмотря на то, что действие развертывается в наше время, фильм «Ожерелье для моей любимой» — сказка. И время в нем сказочно условное, а не реальное. Как же иначе объяснить то, что на протяжении фильма Магомедов несколько

раз встречается со странным жигитом в белой черкеске, который должен найти к определенному дню сорок человек по имени Магомед в возрасте сорока лет. В первую встречу с героем он молод, бодр и весел потому, что нашел уже тридцать два Магомеда, во вторую он, постаревший и осунувшийся, нашел уже тридцать семь, и в последнюю встречу он уже в отчаянии: время истекает, а он не нашел последнего, сорокового Магомеда, стал уже стариком, обросшим седой бородой. Этот сказочный персонаж призван подчеркнуть время, которое отдает герой поискам подарка. Время проходит долго, но влюбленный герой остается вечно молодым, как и подобает сказочному персонажу.

Все эти условности и должен был подчеркнуть иронический пролог фильма.

Авторы как бы предупреждают зрителя, чтобы он не искал реальные мотивировки и воспринимал все поступки героев, к тому же происходящие в условное, в перепутанное время, как игровую условность.

Веселый и ироничный дагестанский писатель А. Абу-Бакар и его соавторы по фильму Т. Абуладзе и Т. Мелиава поставили перед собой задачу показать не только этнографический Дагестан, не только его пейзажи, труд и быт народа, но и создать единый образ его своеобразной жизни, в которой приметы современности естественно сочетаются со старинными обычаями. Это не реконструкция архаической психологии дагестанцев — отнюдь нет. И от стилизации фильм далек. Так, к примеру, в отношении к старикам соединения и ирония над их психологией и образом мышления и глубокое, сыновнее уважение к ним — ведь старики справедливы.

Отсюда в фильме насмешливость, отсюда в нем ироническое переосмысление старинной сказки и вместе с тем восхищение наивной ее мудростью. В фильме не противопоставлены старая и новая жизнь, новый образ мысли старому. Они предстают в сплыве. Они показаны то сво-

НЕПРАВДОПОДОБНАЯ

ПРАВДА



Бахадур
(Р. Гиоргобиани,
в центре)

ими смешными, то поэтическими сторонами. Нельзя не помянуть и рядовой кровной враждой, когда «кровники» забыли, из-за чего их вражда возникла. И одновременно нельзя не восхититься народной поэзией и народной мудростью.

Так и поступают авторы «Ожерелья для моей любимой».

Нужно сказать, что такое восприятие, очевидно, характерно для Дагестана, для его искусства, поскольку искусство всегда выражает народную жизнь.

Наверное, не случайно озорные, иронические и веселые рассказы Абу-Бакра переключаются с такой книгой, как «Мой Дагестан» Р. Гамзатов, где реальные описания сегодняшней жизни приукрашены и органично соединены с легендами и афористическими речениями дагестанских мурздов.

Мне кажется, что такой подход к жизни только обогащает искусство. Национальное искусство призвано не только рассказать о том, как живет та или иная республика, и большая и малая, призвано не только зафиксировать приметы новой, социалистической жизни на некогда отсталых «окраинах», но и воплотить в художественном образе оригинальность характера и мышления народа. Вот чем, кажется мне, обусловлено в «Ожерелье для моей любимой» такое парадоксальное смещение сказочных и современных мотивов, озорная игра фольклорной, сказочной ситуации, перенесенной в современный Дагестан.

Мы привыкли внимательно и благодарно относиться к литературным произведениям, в которых сказка смешана с былью, в которых неправдоподобные и фантастические мотивы, осмысленные то иронически, то лирически, помогают нам воспринять действительность и постичь душу народа.

Так, мы читаем «Вечера на хуторе близ Диканьки», и нас нисколько не удивляет то, что в точно и красочно описанном украинском селе вдруг появляются ведьмы и черти. А ведь Гоголь был не только великим фантастом, но и великим родоначальником русского реализма.

Но в молодом искусстве, которым до сих пор является кинематография, такой способ изображения жизненных явлений кажется нам иногда диковинным, или, чего греха таить, незаконномерным и непонятным. Между тем нужно ли ограничивать возможности кинематографического искусства натуральным изображением естественных событий? И противоречит ли сказочное восприятие действительности реализму даже в таком «натуральном» искусстве, как кинематограф?

Наряду со стремлением точно и подробно воспроизвести реальность в советской кинематографии появились художники, обратившиеся к фантастике, к миру инкоgnитов, к притче.

Одним из мастеров, развивающих этот стиль, является режиссер «Ожерелья для моей любимой» Т. Абуладзе.

Вспомним об его интересном фильме «Мольба», в котором он задается целью пластически воплотить на экране озорные поэтические притчи великого Важа Пшавелы. В «Ожерелье для моей любимой» он обращается к другой стороне того же художественного мышления, к воплощению современного фольклора, иронически и даже комически переосмысленного. Ведь ни один современный художник не станет просто душою показывать всадника, мчущего сорок Магомедов и стереющего на глазах.

Но тут начинается спор. Я нисколько не отрицаю правомерность искусства, которое создает Т. Абуладзе. Вспомним хотя бы пластическое совершенство его последних картин.

И в «Мольбе» (оператор А. Антипенко) и в «Ожерелье для моей любимой» (оператор Л. Ахмедов) мы сталкиваемся с превосходным образным искусством, в котором кинематографу возвращена его зрительная праздничность. И я не отрицаю права художника свести жизненные факты к абстрактно-моральному выводу притчи.

Но я не могу не сказать, что этот художественный принцип несколько обедняет самого же художника. В таком искусстве исчезает исследование психологии персонажей, исчезает прихотливая жизненность реального жизненного сюжета, исчезает жизненная детализация. Так, в «Ожерелье» отодвинуты на задний план превосходно увиденные приметы труда и жизни, которые присутствовали в повести Абу-Бакра. Так, в фильме сюжет сведен к простым мотивировкам приключений героя, и в нем нет ни одной элементарно-лирической сцены, которая бы утверждала любовь Магомедова и Серминаза. Строгая логика притчи не дала возможности Т. Абуладзе разрушить эмоциональным и жизненным деталями созданную им же замкнутую художественную систему.

Мы помним другие кинокартины Тенгиза Абуладзе — «Лурдиза Магдалина» (совместно с Р. Чхеидзе), «Чужие дети», «Я, бабушка, Илико и Илларион», которые были насыщены богатством увиденной и воплощенной на экране жизни. И в «Ожерелье» мастерство режиссера, наравненное на другие задачи, бесспорно.

И акты в этом фильме превосходно играют в трудной, подчеркнуто экспрессивной манере. Так, не могу не назвать Р. Чхвиедзе (Дауа), Э. Абизанидзе (Дьяволица-Красавица), и, конечно же, П. Гиорбидзе (Бахадур), да и всех других исполнителей и больших и маленьких ролей.

И все-таки я боюсь, что эта мастерская картина, к сожалению, не будет до конца принята зрителем. Я говорю «к сожалению» потому, что новое в искусстве не всегда бесспорно и далеко не всегда совершенно и что, кроме того, ему приходится преодолевать инерцию зрительского восприятия.

Нельзя не сказать и о том, что фильм «Ожерелье для моей любимой» расширяет географию нашего искусства.

Мы присутствуем сейчас при процессе великого роста нашей национальной кинематографии. И радостно констатировать, что наряду с появлением крупных произведений о жизни народов наших союзных республик возникают первые ростки кинематографии малых народностей нашей страны. Мы знаем уже несколько фильмов о Дагестане. Думаю, что вскоре появятся картины о других народах Кавказа, Поволжья, Средней Азии, Сибири. В этом логика нашего художественного развития.

Очевидно, я не одинок в моих суждениях и в моей оценке «Ожерелья для моей любимой». Недаром юри Всесоюзного кинофестиваля 1971 года присудили этой картине премию за комедию.

М. Блейман

● ОЖЕРЕЛЬЕ ДЛЯ МОЕЙ ЛЮБИМОЙ

киностудия «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

Сценарий Т. Мелиази, Т. Абуладзе, А. Абу-Бакра
Гл. оператор Т. Абуладзе
Гл. оператор Л. Ахмедов
Гл. художники: Н. Казбег, А. Абакаров
Композитор Н. Гобунин

В МОЛДАВСКОЙ ССР ПРОХОДИЛИ Дни литературы и искусства РСФСР. Во многих кинотеатрах столицы состоялись премьеры кинофильмов «Русское поле», «Даурия», «Кони в мушкетерах». Для участия в Днях литературы и искусства РСФСР в Молдавию прибыла большая группа деятелей кино: председатели Комитета по кинематографии при Совете Министров РСФСР А. Филиппов, авторы В. Санаев, Н. Мордюкова, Л. Чурсина, Е. Матвеев, И. Перевверев, Л. Лукина, Т. Носова, Ю. Коломин, В. Федорова.

«ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРЫ И КИНЕМАТОГРАФА В ОСВОБЖДЕННЫХ РАБОЧЕГО КЛАССА» были в центре творческого обсуждения, состоявшегося в Союзе писателей СССР. В обсуждении приняли участие первый заместитель председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР В. Санаев, главный редактор сценарной коллегии киноминистерства И. Корнев, главный редактор «Мосфильма» В. Мустафин, А. Медников, М. Папава, сценарист и режиссер Л. Агранович, критик С. Фрейхлис и другие.

ВТОРОЙ ФЕСТИВАЛЬ любительских фильмов «СССР — Филиндия» прошел в Москве, в Союзе кинематографистов СССР. Были продемонстрированы советские и финские любительские фильмы, в числе «Пять тысяч тонн над головой» — репортаж о строительстве Нурекской ГЭС, «Щелычово», «Зерна», «Добрый грамматик» (В. Р.), «Облава» (фильм о охране природы, созданный кинолюбителями Финляндии), и другие. Финские гости представили большую программу туристских и видовых кинофильмов. В рамках фестиваля состоялась творческая дискуссия на тему «Идеи гуманизма в любительских фильмах».

ФИЛЬМ «ХРОНИКА ОДНОГО ЛЕТА» — о сельском учителе, нашем современнике, подлинном воспитателе молодого поколения советских граждан — строителе коммунизма — поставил режиссер Ю. Солнцева по сценарию В. Никитиной. Киностудия «Мосфильм».

НА КИНОСТУДИИ «ТУРКМЕН-ФИЛЬМ» режиссеры Х. Нариев и К. Гусейнов ставят фильм «Конец эпохи вора» по повести М. Думалье-дьева «Настырный». Сценарий написали автор повести и драматург Б. Носик. Операторы Ходжаки Нариев и К. Яхьянов. В ролях С. Мишулин, А. Дурдыев, Б. Ананов, М. Аймедова и Т. Ухорова.

«ЧЕЛОВЕК НА СВОЕМ МЕСТЕ» — этот фильм о современном деревне, о признании человека, о том, что может сделать для своей земли молодой коммунист, мечтающий по-государственному, ставит режиссер А. Сахаров. Сценарий написали В. Черныш, оператор М. Суслов. Киностудия «Мосфильм».

В главных ролях — Владимир Меньшов, Анастасия Вертинская, Армен Джигарханян, Лев Дуров.

СПЕЦИАЛЬНЫЙ КУРС по применению киноискусства в криминалистических целях вводит киноинженерный институт усовершенствования следственных работников. Киноматериал поможет следователю уточнить события, выявить столь важные для раскрытия преступления мельчайшие детали, сопоставить факты.

РЕЖИССЕРЫ А. АЛОВ И В. НАУМОВ поставят на «Мосфильме» «Легенду о Тиле Уленшпигеле» по одноименному роману Шарля де Костера.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ДВУХСЕРИЙНЫЙ И ДЛИТЕЛЬНОСТЬЮ фильм «Опасный поворот» по известной пьесе Дюма Б. Пристли снимает в мосфильмовском объединении «Телефильм» режиссер Владимир Басов. Съемка тремя

одновременно работающими камерами дает возможность вести непрерывную сцену непрерывно, фиксируя ее последовательно длинными планами (по 100—300 м), монтируя непосредственно на площадке. Главные роли исполняют Ю. Яковлев, А. Шуранова, В. Басов и В. Титова.

РЕЖИССЕР ТОЛОМУШ ОКЕЕВ снимает на киностудии «Казахфильм» картину «Серый лютый» по сценарию А. Михалкова-Кочаловского и Э. Тропинина. Сценарий написан по мотивам повести классика казахской литературы Мухтара Ауэзова.

В ВЕНЕЦИИ ПРОХОДИЛА ПЯТИДНЕВНАЯ сессия, организованная франко-итальянским культурным центром «Драматургия». Сессия была посвящена фильмам, сделанным в Ленинграде в 20-е годы. В частности, демонстрировались немые картины, которые были поставлены приглашенными на эту сессию режиссерами Г. Козинцевым и Л. Траубергом, — «Шинель», «СВ», «Чертова колесница», а также «Новый Вавилон», показанный во Франции и юбилей Парижской коммуны того, участники сессии просмотрели фильмы «Одна», трилогию о Максиме и «Гамлет».

РЕЖИССЕР Г. ШУКИН поставит на «Мосфильме» картину «Райские влюбленные». Это будет последний фильм, посвященный агрессивной, сущности империализма. В основу сценария Г. Шукина положен рассказ прогрессивного финского писателя Марти Ларин «Сократ из Хельсинки».

НАШ XX ВЕК — под таким девизом проходит в Кракове IX Международный фестиваль короткометражных фильмов. Советская картина «Дети нашего века» (автор сценария А. Новогрудский, режиссер И. Бессарабов, ЦСДФ) удостоена специальной премии «Золотой дракон» (вместе с югославской картиной режиссера П. Любовева «Летние сады»), «Гран-при» завоевал польский фильм «Автобус с надписью «Конец» (режиссер М. Вальтер).

СЦЕНАРИЯ М. СЛОБОДСКОГО И Я. КОСТЮКОВСКОГО «ЭСТАФЕТА» состоялись в Париже иронические, гротесковые, юмористические и лирические новеллы, написанные специально для А. Панапана и С. Юрского, ставит режиссер В. Азаров. Действие картины происходит в наши дни, ее герои — люди со смешными чертами характера, с «чуждиной».

ЕЩЕ ОДИН, ПЯТЫЙ ВЫПУСК мультфильма «Ну, погоди!» скоро увидят зрители. На этот раз извечный враг — Заяц и Волк встретятся в городе — в телефонной будке, в троллейбусе, в метро, в магазине. И снова злой и жестокий злодей — зайчик обманет злого хулигана-волка.

РЕЖИССЕР ТИМУР ЗОЛОВЕВ, известный по созданным им на Киевском студийно-полупрофессиональном лентам «Гимназия», «Шахтерский характер», «Николай Амосов», ставит свой первый художественный фильм «Знаешь, я люблю фильм «За твою судьбу» — кино-рассказ о судьбе русской девочки, спасенной французами от гибели в лагере смерти Равенсбрюк.

Прошло много лет. Девочка выросла, сама стала матерью и в надежде выжить, большую дочь, в Советский Союз. Тема обретения родины — главная в сценарии, который написал драматург Е. Оноприенко. Фильм снимает на Одесском киностудии оператор Ф. Сильченко.

В главных ролях — Е. Козелькова, Л. Дьячкова, Ю. Горобец.



Отец (А. Плотников) и Алексей (С. Шакуров)



Соня (Н. Савина)

СВОЕ МЕСТО НА ЗЕМЛЕ

Вал. ИВАНОВА

● МЕСЯЦ АВГУСТ

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

Сценарий А. Шульгиной
Постановка В. Михайлова
Гл. оператор В. Фастович
Гл. художник В. Гасилов
Композитор В. Гаврилин

Дети вспомнили, что у них есть родители. Очень занятые, сами уже обремененные семьей, замороченные городской жизнью люди вдруг спохватились: в деревне остались старики. Отец совсем плох, и мать боится. Надо что-то решать. Но что и как?..

Так завязывается фильм. Начавшись в сутюжке и спешке телефонных разговоров, он медленно перетекает в велеличное деревенское раздолье. И все же картина «Месяц август» — не о деревне и городе, хотя главный герой ее Алексей Крашенинников и мечется как будто между двух этих традиционно литературных берегов. Деревня здесь выступает как символ, как земля, к которой тянутся, по которой тоскуют, которую предадут или работают на ней, любят ее всю жизнь — другие. Все это, впрочем, и знакомо и привычно. Остается только пожелать, что мелодраматический поворот темы до сих пор остается единственным приближением для любого разговора о деревне. И всегда в этом случае мы говорим: «А фильм-то не про то».

Вот и на сей раз — фильм не про то.

А про что же?

Отвечать трудно. Не потому, что картина сложна или многогранна, но очень уж разбросана и рассеяна, как человек, который или что-то забыл, или потерял и не может собрать себя и вспомнить, а что же все-таки главное у него сегодня. Мелочи и детали, мелочи и мелочи наплывают и захлестывают его.

Кинематограф подробностей. Кинематограф деталей. Кинематограф настроения. Это сейчас не так редко встречается, поэтому есть, вероятно, смысл поговорить о подобном явлении.

Мы видели предыдущий фильм режиссера В. Михайлова, «В день свадьбы», поставленный им по одноименной пьесе В. Розова. Наделав шуму на театральной сцене, она пережилась второе рождение. Экранная версия оказалась куда более приглушенной, распыленной. Режиссер сразу обнаружил пристрастие к бытовым подробностям. Мы запомнили городок, раскинувшийся по обе стороны большой реки, и два его берега, живущих как бы в разном времени:

один — в четких ритмах производства, в гудках завода, в геометрии прямых улиц, и другой — патриархальный, еще наполовину деревенский, с огородами и кадками, рассолами и распадами, с шумными разливными собраниями, певучими и долгими.

Запомнили и свадьбу, раставшуюся по длинному, высокому берегу, — с гармошкой, с белой эмалированной ванночкой, с огурчиками и транзисторами.

Там уже было это все: плотность и узнаваемость «второго плана» и неопределенность первого, когда самым слабым звеном, попросту брым пятном оказывался главный герой — Михаил Заболотный. И, несмотря на все мягкое, непритязательное обаяние актрисы Ларисы Малеванной, тоналу и вязала тема нравственного мужества, стойкости ее героини. Хотя уже и в том фильме намечалась тема поиска человеком своей точки, тема «временных людей», не находящих себя ни в деревне, ни в городе, тема верности себе. Но заявка режиссера на подобного рода разговор оставалась только заявкой, распыляясь в массе отдельных, точно и верно схваченных подробностей.

Снова к этому же разговору как будто возвращается В. Михайлов в картине «Месяц август».

...Итак, Алексей Крашенинников приезжает из небольшого городка, где он работал, к родителям в деревню.

Бежит по мокрой траве жена его Соня, в белых туфлях на каблучках, с модной прической. Видно, не час и не два просидела в парикмахерской, да и за туфлями погубела, чтобы уик к свекру и свекрови в подобающем виде явиться. И костюмчик на ней такой модный, импортный. Но вот бежит — и уж осела набок укладка, и волосы прилипли к потному, разгоряченному лицу, и ничего в ней нет городского, несмотря на все предварительные усилия. Не чаёт она сбросить с себя импортные доспехи и поскорей облячиться в свободное, родное, деревенское.

Истово играет свою Соню Ия Савина. Она не хочет да, пожалуй, и не замечает, отмахивается от общей подробности фильма, от разных его перипетий. И хотя совсем немного на экране присутствует, но ясно про-

черчивает линию Сони — и то, что не хотела уезжать из деревни, и сколько покоя и отрады несут ей не самые богатые эти русские места.

Два актера — Ия Савина и Александр Плотников, играющий роль отца, Семена Кондратьевича, — пытаются в картине «Месяц август» выйти на тему серьезную и острую — своего места на земле, истинного призвания человека. В путанице сюжетных ходов им иногда удается прорваться к сердцу и уму зрителя, внушить ему не просто тезис, но боль и тревогу за тех, что мечутся, не видя да и не ища единственной точки приложения сил.

Мы почти ни разу не видим на первом плане Семена Кондратьевича. Так, наверно, и задумано, так и исполнено Александром Плотниковым. Он и сыну про самое главное, про заветное скажет как бы между делом — тихо и спокойно, но так, что того как в землю врубит. Он и из жизни уйдет, никого не потревожив, просто утром не проснется...

«И трудно мне видеть, как некоторые скучают в деревне и даже в поле не выйдут, не заинтересуются урожаем. А ведь это не те люди, что хлеб видели только в магазине, они выросли в крестьянстве, как и ты вырос, уезжали взрослыми, и как можно забыть землю и не интересоваться, когда все от нее...»

Длинную эту фразу прочел сын, Алексей Крашенинников, в письме, когда отца уже не было.

А что же Алексей? Кому оставил Семен Кондратьевич все найжтое им добро да вот эти по-стариковски, степенно и скромно, высказанные мысли?

...Как-то однажды позвонил Алексею в механические мастерские. Из города некая Тамарка прилетела. Наверное, когда-то было у него что-то с этой Тамаркой. Но сейчас Алексею невдомек, зачем она за ним на самолете прилетала. И легко вздохнул, когда непростою гостью улетела.

В небольшом и, в общем, проходном эпизоде мы впервые по-настоящему знакомимся с Алексеем (С. Шакуров). Мается человек. Не знает, чего хочет: быть с женой Соней или уехать с Тамаркой из райцентра? Что выбрать — город или деревню?

И перед людьми стыдно за Тамарку: ведь здесь все знают его, сына Семена Крашенинникова. Видим мы этого человека очень плотно — не лентяй, не лоботряс, передал ему отец и сноровистость свою, и руки крепкие, рабочие, и трудовую закалку. Но в отличие от отца нет в Алексее той крепкой, нравственной опоры, что позволила бы ему определиться в жизни. Он пока еще промежуточный, временный человек. Бежав из деревни с ее нелегким трудом и житейскими, крестьянскими заботами, он и от города пока что только берет. Но часто ли задумывается: а зачем, собственно, работаешь? Для чего? Да в результате получишь из дела рук его?..

Однако же, когда от неспешного бытования фильм стремится перейти к конфликту, к драме, здесь С. Шакуров явно теряется. Не получились у него беседы с председателем колхоза, сцены с женой. А главное, актер не сумел передать, понял ли его герой, о чем говорил и что завещал ему отец — человек, твердо знавший, где его место на земле.

Тема «временных людей» не раз поднималась и решалась в нашем кино. Когда-то безоглядно полно и вдохновенно сыграл возвращение человека к себе Юрий Никулин в картине Л. Кулиджанова «Когда деревья были большими». Много раз обращался к этому разговору Б. Метальников в своих сценариях и фильмах. Были и другие.

Наверно, все дело в том, что в картине «Месяц август» и тема «временного человека» присутствует наряду со многими другими, лишь иногда прорываясь к нам на ноте актерской искренности, как у Александра Плотникова, как у Ии Савиной. И Сергей Шакуров подчас подкупает нас узнаваемостью человеческого типа — этой внутренней, нравственной неустойчивостью, разболтанностью, нахватавистостью. При крепких руках — леньюстью мысли. И, естественно, на главного героя прежде всего сказалась дробность фильма, его рассеянность, невыясненность основного замысла. Поэтому не убеждает и благополучный финал фильма — решение Алексея остаться в деревне. Такому, как Алексей, еще надо учиться думать, чтобы понять ушедшего из жизни отца.

Не могу сказать, что я сознательно выбрал детскую тему в кинематографе. И не могу также сказать, что она меня выбрала. Просто так получается: каждый раз я говорю себе, что вот эта картина с ребятами будет последней, потому что делать их далеко не просто. И все равно следующая картина оказывается детской.

Почему я работаю с детьми? Дело в том, что это интересно. С ними всегда бывают неожиданности. Меня очень привлекает способность ребят к импровизации и да просто сам характер кинопроцесса, когда ты работаешь с людьми, которые никогда до этого не были связаны с кинематографом, и любопытно само по себе, как они себя поведут.

Общение с детьми вообще плодотворно: у них свежий взгляд на вещи. Вот и сейчас, в работе над новым фильмом, мне приятно иметь дело с детьми, которые во многом отличаются от нас, какими мы были в их возрасте.

Кроме того, дети — особенный зритель.

Это та категория кинозрителей, которых фильм может действительно чему-то научить. Если для взрослого человека кино — часто просто развлечение, то для ребенка — всегда нечто большее.

В жизни сейчас происходит немало изменений, неуловимо растет поток информации, события в мире носят подчас чрезвычайно драматический характер. И ярче всего эти события отражаются в восприятии ребенка и подростка — они реагируют на них свежо, необычно и непосредственно. И жадно. В детях ярко проступает то, что является задачей искусства: потребность познать новое в жизни. А это и есть непременное свойство да и обязанность художника!

Каким должен быть кинематограф для детей и юношества? Когда заходит речь о детском кино, обычно повторяют знаменитый афоризм: для детей надо играть, как для взрослых, только еще лучше. Но многие ли объясняют эти слова? Процессы, происходящие в сознании ребенка, еще недостаточно постигнуты художниками. Нередко кинематографисты обращаются к мотивам, которые сами по себе эффективны для показа на экране. Скажем, первая любовь, столкновение ребенка с несправедливостью и ложью и т. д. И тем не менее про детей многое еще не сказано. Есть процессы развития характера, которые требуют более тонкого скальпеля, более сложного художественного письма. Нет для детей и условий картин, а между тем они остро воспринимают условность. Сейчас нам кинематограф осваивает жанр мюзикла, жанр романтической сказки. Я думаю, здесь можно ждать открытий...

Сверхзадача моя при создании фильмов для детей — чтобы они были увлекательны. Этого невозможно добиться, если не найти языка, который понятен и близок детям. Потому что очень просто обиться на правдоподобный тон. А это как раз то, что с неизбежностью ставит стенку отчуждения между тобой и зрителем. Нужно найти доверительную интонацию, которая позволяла бы «сохранить дистанцию» между взрослым и ребенком и вместе с тем не отступала. Картина непременно должна быть для юного зрителя полноценным развлечением. И здесь есть конкретный критерий: хочет или не хочет ребенок пойти на картину еще раз.

Я стараюсь, чтобы характеры были предельно достоверными, а стиль картин — по возможности простым. Внимание ребенка не столь устойчиво, как у взрослого, и поэтому затеяка, любой сбой в ритме грозят потерей интереса к картине. Сама практика работы вынуждает

НЕ ПО ОБЯЗАННОСТИ

Фильмы для детей, кинотеатры для детей...

Это привычно, нормально, даже обыденно. Настолько, что и в голову не придет лишний раз восхититься тем, что наш детский кинематограф — явление поистине уникальное в масштабе мирового киноискусства. И только в преддверии красных дат календаря мы вспоминаем об этом. Тогда выясняется, что, помимо недостатков и просчетов, возбуждающих критический пыл, есть столь же очевидные удачи и достижения, есть фильмы, на которых выросли и вырастают поколения наших детей, поколения пионеров, отметивших 50-летие пионерской организации имени Ленина.

Можно привести десятки названий, которые проиллюстрируют многожанровость детского кинематографа, его тематическую широту, его проблемность. Детский кинематограф имеет способность привлекать и даже «околдовывать» людей талантливых и дерзких. Они обычно становятся рыцарями детского кино, рыцарями без страха и упрека... Одному из них — режиссеру Александру Митте — мы предоставляем сегодня слово.



Режиссер Александр Митте (в центре) на съемках фильма «Точка, точка, запятая...»

меня к более простому построению, к более простому мизансценированию — это дает большую свободу при монтаже и позволяет всеми средствами регулировать зрительское внимание.

Сейчас я сделал новую для себя вещь: музыкальную комедию. Она называется «Точка, точка, запятая...». Это фильм о восьмиклассниках, о современной школе, о тех, кого окрестили «акселератами» и к кому сейчас приглядываются с любовью и не без тревоги. Юнец нашего героя (его играет Олег Никулин), не очень внимательно следящий за школьными успехами своего сына, приходит в нормальную московскую школу — эти кинокадры мы снимали документально — и поражается тому, что во втором классе решает задачи, которые еще недавно были под силу лишь в пятом. Короткое время назад такой класс казался бы исключительным. Сегодня он вполне обычен. В нем — развитые ребята с серьезным отношением к делу, рано повзрослевшие и вместе с тем сохранившие раскованность детства.

Сценарий Михаила Львовского привлек меня хоромо выписанными характерами. Ценю их в киноискусстве больше всего — главный интерес для меня всегда связан не с формой, не с построением сюжета, не с поисками кинематографического языка. Я прежде всего хочу, чтобы люди, которые действуют на экране, стали близки зрителю. Иными словами, чтобы у зрителя стало больше добрых знакомых. Мы свою картину сделали к 50-ле-

тию пионерской организации. И хотя герои наши с основным уже вышли из пионерского возраста, мне тем не менее кажется, что фильм окажется близким именно для пионеров. Ведь когда человек смотрит картину, его мысли уходят немножко вперед. Я думаю, что детей нужно воспитывать на том, что им предстоит прожить.

В сценарии есть характеры, еще не встречавшиеся в кинематографии. Главный герой — подросток, далекий от положительного идеала, остро чувствующий свое несовершенство. Он стремится стать лучше. И становится лучше. Когда в рамках одной картины меняется взрослый человек, это, как правило, выглядит не совсем правдоподобно: ничто так не стабильно, как сформировавшийся характер. А дети — они растут, что называется, на глазах. И вот этот процесс роста мы и пытались отразить в фильме.

Нам хочется, чтобы ребята задумались о своем месте в жизни, о своем самоопределении. О том, наконец, что у человеческой личности много резервов — гораздо больше, чем мы думаем.

Хочется, чтобы картина при всей непроизвольности действия все-таки носила характер дидактический.

Я сознательно делаю упорение на этом слове — «дидактический», хотя рискуя отпугнуть читателя. Но, чтобы было все ясно, маленькие отступления.

Авторская позиция — основа любой работы. Для режиссера, по существу, нет ничего важнее. В детском кинематографе авторская позиция должна проявляться, на мой

взгляд, несколько более жестко, потому что режиссер, работающий с детьми и для детей, еще обязан быть и педагогом. И если по той или иной причине режиссер уклоняется от этого — из-за нежелания или нелюбви к этому занятию, то картина за себя мстит.

Природа не терпит пустоты. И там, где отсутствует педагогика, непременно появится антипедагогика. Таков неуловимый закон, увы, часто обременительный для художника.

Дидактичность считается признаком второстепенности искусства. Само это понятие постепенно обрело едва ли не абсолютно отрицательный смысл применительно к искусству. Но без воспитательной задачи не может быть детской картины! Это — мое глубокое убеждение. Если у человека нет вкуса к воспитанию, если он не испытывает удовольствия от этой работы, а делает ее по обязанности, по необходимости, то картина сразу что-то теряет. Иной раз сам не понимаю, в чем дело — то ли картина суше стала, то ли неубедительна, то ли просто видно, что художник не очень заинтересован в ней. Я все время ловлю себя на том, что мне хочется чему-то поучить. Плохо это или хорошо? Не знаю. Но, может быть, как раз поэтому я так прикинул к детскому кино? В детских картинах элемент дидактики вполне естествен, и тут нет никакого насилия над искусством.

А вот внутри авторской позиции, внутри дидактической задачи реализован нравственный идеал — это уже задача искусства. Публицистика здесь не спасает. Надо сделать так, чтобы вещи, дорогие тебе, стали и зрителю эмоционально дороги, а обозначены были просто. Легко придумать символ или плакатную деталь или объяснить словами, какую нравственную задачу ты себе ставишь. Но трудно выразить все это в образах, сделать так, чтобы нравственная идея вызревала в живой ткани фильма. В этом вся сложность работы.

Несколько слов об адресе. В последнее время этот вопрос усиленно дебатруется. Некоторые считают, что если картина интересна (и больше) и детям, то это признак всеядности режиссера.

Тут я не согласен. Годка картина выходит на экран, то на нее идут зрители разного возраста. Это неизбежно. Больше того, так оно и должно быть. Вряд ли какой-нибудь режиссер хочет, чтобы его картину показывали только на утренниках. Многие зрители ходят в кино семьями. Я считаю, что адресовать картину самому широкому зрителю — задача благородная. Но случается, что при таком стремлении как бы смазываются оба адреса. Картина вообще лишается адреса — вот там «накладные расходы» такой точки зрения.

Я, например, сознательно стремлюсь к тому, чтобы мой фильм был важен определенному кругу зрителей (семейно-подростки), а интересен возможно более широкому кругу. Не надо забывать, что детство — это вообще прекрасная метафора любого жизненного возраста. Ведь когда кто-то делает картину о пожарниках, он не имеет в виду картину для пожарников. Есть, конечно, люди, которые никогда не станут пожарниками, но вот детьми были все... Когда художник берет детскую тему как метафору каких-то жизненных проблем, нельзя его упрекать в том, что он делает картину без адреса. Правда, бывает и так, что картина интересна и детям и взрослым, но в ней нет нравственного урока. Такая картина никому не научит, как бы изысканно она ни «учила». Искусство «работает» образами.

А. Митте

крупным планом

ИСПЫТАНИЕ УСПЕХОМ

С. АЛЕШИН, драматург



Шибалов
(«Донская повесть»)



Иван
(«Белорусский вокзал»)

Не каждый артист выдерживает испытание успехом. Иные, достигнув, казалось бы, апогея славы, начинают эксплуатировать свою популярность, внешность, приемы — заштамповываются и, примелькавшись, перестают быть интересными зрителю. Репутация потеряна. Сколько известных артистов и у нас и за рубежом прошли на наших глазах по этой невеселой стезе! Особенно артистов веселого жанра.

Как же сохранить свежим этот интерес к своей работе? И более того, укреплять его, усиливать, развивать? Реже играть? Вряд ли. Чаще? Но тут тем более нет гарантии. Глубже? А что это значит? Переплодиться? Но ведь зритель иногда необычайно ценит именно маску (Чарли Чаплин). Быть разборчивым в выборе ролей? Да, конечно. Но этого мало. Надо еще быть разборчивым в отношении цели, которую перед собой ставишь. Какие творческие задачи ты решаешь? Какой ценой? Какими методами? И вот тут, мне кажется, имеет смысл обратиться к одному убедительному примеру. Итак, Леонов.

Этот артист часто снимается, постоянно занят в театре, очень популярен, весьма узнаваем и вместе с тем крайне разнообразен. С годами

популярность его растет, а интерес к его работам становится все выше. Редкий случай не только в нашей, но и в мировой практике. Особенно когда перед нами исполнитель не эпизодов, а главных ролей. Габен, Мастровони — на Западе. Евстигнеев, Смоктуновский — у нас. Артистов такой судьбы в настоящее время буквально по пальцам можно пересчитать. (Я говорю здесь только об актерах. Об актрисах — иной разговор.) Это не значит, что упомянутые артисты не имеют неудач. Бывает. Но как исключение.

Последнее, в чем я видел Леонова, — кинофильм «Джентльмены удачи».

А перед этим — «Белорусский вокзал». А до этого — «Зигзаг удачи». А еще раньше — казак Шибалов в «Донской повести»... И другие. В театре же в спектаклях «Дети Ванюшина» (театр имени Маяковского), а ранее — «Трехгрошовая опера», «Антигона», «Дни Турбиных» и другие (театр имени Станиславского).

В фильме «Джентльмены удачи», который, наверное, многие видели, Леонов играет две, а вернее, три роли: заведующего детским садом, бандита (на которого этот заведующий похож) и заведующего в роли бандита. По сюжету для поиски пре-

ступников заведующему приходится принять на себя эту роль.

Постараемся разобраться, в чем комическая подоплека исполнения этих ролей Леоновым. Как и всегда, Леонов узнаваем. Грим, разумеется, применен, поскольку во внешности бандита и заведующего детским садом предполагается некоторая разница. Однако не настолько, чтобы эта разница закрывала необходимое по сюжету сходство. Вместе с тем заведующий детским садом в роли бандита должен тоже отличаться от бандита, но уже в другой степени, иначе будет утрачена та правда, которая необходима даже при условном сюжете.

Итак, Леонов тут и узнаваем и неузнаваем. Но дело не в степени узнаваемости, а в другом. В том, что, несмотря на всю условность сюжетных построений фильма и невизуальность некоторый перебор подчас незамысловатых трюков, Леонов живет в этом фильме своею собственной актерской жизнью.

Чем более мы следим за поведением Леонова в фильме, тем более убеждаемся, что ему совершенно не нужно никакого дела, узнаваем он нами или нет. Ему и вообще нет до нас, зрителей, никакого дела. Он настолько искренне поглощен своими

заботами то в качестве заведующего детским садом, то в сфере бандитской деятельности, что ему попросту некогда подумать ни о чем, кроме того, что выпало на долю в данный момент. Даже его несколько небрежная манера говорить — убедительное тому подтверждение. Он как бы застигнут оператором и нами, зрителями, незначая, подсмотрен со стороны, а сам ни в малой степени не подозревает об этом.

Сюжет комедии «Джентльмены удачи» весьма условен. Для нас. Для авторов фильма. Даже для прочих исполнителей. Но не для него. Он-то в нем и душой и телом. И эта его неподдельность, почти детская непосредственность исполнения, искреннее простодушие и доверчивость к любым поворотам картины подкупают, заражают и создают определенный комический эффект.

И не только в этой картине, в любой — Леонов искренне верит, что он тот, кем в данной картине является. И не играет его. И тем более не демонстрирует, как он талантливо играет.

Именно эта искренняя вера и создает ему тождество с исполняемым персонажем. Не грим. И не внешняя характерность. Не точно подсмотренные черточки, интонации, чем огра-



Подполковник Критский
(«Первый курьер»)

Трошкин и Доцент
(«Джентльмены удачи»)



Санчо Панса (спектакль
«Человек из Ламанчи»)

Лариосик (спектакль
«Дни Турбиных»)

Креон (спектакль
«Антигона»)

ничиваются иные, даже весьма одаренные артисты.

Я не касаюсь оценок художественных достоинств фильма «Джентльмены удачи» в целом. В отношении комедий эти оценки часто бывают весьма различны, в зависимости от готовности зрителей принять «условия игры», предлагаемые авторами. Позиция М. Блеймана («Искусство кино» № 6 за 1972 г.) представляется мне слишком уж строгой. Мне важно в этой последней работе Леонова отметить, что он и тут остается верным своей особенности — проникаться той убежденностью, которая присутствует в каждом человеке, как бы явно неправ или нелеп он ни был для окружающих.

Надо сказать, что кинорежиссура не предлагает Леонову ролей, которые спорили бы с его внешними данными. Наоборот, чувствуется стремление использовать эти внешние данные и опереться на них, дабы гарантировать точное попадание в роль. Отсюда может возникнуть вопрос: а не является ли секретом его успеха не столько полная вера в играемый образ, сколько удачное «исходство» ролей с фактурой Леонова?

К сожалению, мне неизвестна работа Леонова в кино, которая опро-

вергла бы это. Но зато известна такая работа в театре.

В спектакле «Антигона» Ануя Леонов играет трагическую роль царя Фива Креона.

Казалось бы, что общего между греческим царем в трагедийной ситуации и Леоновым с его не только на редкость национально-русским лицом, но еще к тому же, как раньше говорили, простонародностью? С его фигурой, повадкой, обликом, словно самой природой и театральными канонами предназначенными для амплуа комика-простака?

Но ведь сыграл! И как! Я от души сочувствую тем, кто не успел, упустил эту возможность — увидеть, на мой взгляд, из ряда вон выходящее событие — исполнение Леоновым роли Креона. Нет, не Антигона, хотя она и была сыграна очень хорошо, а Креон стал в центре трагедии. Убежденность, правда Креона в силу исключительной искренности и, я бы сказал, задушевной ярости исполнения стала той правдой, которая легла на совесть и суд зрителей.

Я видел «Антигону» Ануя до этого не раз в других театрах. И в исполнении французских артистов также. Это одна из наиболее репертуарных пьес. Креона почти всегда играют удачно, но никакого открытия

этот образ, казалось, более содержать не может. Все ожидания всегда были связаны с исполнительницами роли Антигоны, и иногда они, эти ожидания, оправдывались. Креон, даже внешне, уже нашел устоявшуюся форму. Традиционный греческий царь, обремененный величием и трагедией. Иногда с бородой, иногда с шевелюрой, иногда с великолепным посохом или каким-либо другим признаком величия и власти. Сновитый. Медлительный. Гневный. Вещающий. Спрашивается, при чем тут Леонов?

И вдруг — ничего похожего. Да, тот самый Леонов, который до того играл Лариосика в «Днях Турбиных», а после этого сыграл заведующего детским садом и бандита в «Джентльменах удачи». Леонов — почти без грима, такой, каков он есть, без малейшего стремления придать себе что-нибудь греческое или царское. Без трагедийной маски на лице, без величественного взора, жеста. Но Леонов, в полную меру обремененный всем тем, с чем связаны у Ануя власть, престиж, демагогия, царствование. Чувство и бесчувственность. Цинизм и чистосердечие. Задушевно и жестокость. Поразительную гамму всего этого представил нам в своей работе Леонов. Достойно восхищения и выбор постановщика

(Б. Львов-Анохин), рискнувшего решиться на такой эксперимент. А ведь поначалу, в первую секунду, могло показаться, что при таком выборе нас ожидает капустник. Но стоило Леонову даже не начать говорить, а лишь посмотреть на Антигону с сочувствием, в котором уже угадывалась ее обреченность, как исчезли всякие сомнения и уже далее ничего не мешало — ни внешность, ни русский говорок. Креон мог быть только таким. И таковы чары таланта — это сделала вера Леонова в то, что он Креон.

Жаль, очень жаль, что этого спектакля уже никто более не увидит: актер перешел в другой театр. Жаль и то, что эксперимент, на который пошел театральный режиссер, еще не решаются произвести режиссеры кино.

Признаться, мне кажется, что Леонов может сыграть почти все. Конечно, возможны исключения — кое-что выпадает по возрасту. Хотя исполнение роли Креона и тут не дает права быть категоричным. Разумеется, дело Леонова — Фальстаф, Санчо Панса, Фамусов. Ну, а Городничий? А что, если Лир! Или Ричард Третий? Скажете, невозможно! Не знаю. Будь я режиссером, я бы обязательно попробовал.



50 ШАГИ СОВЕТОВ

СССР ИЗ КИНОХРОНИКИ ДЕСЯТИЛЕТИЙ

40-ые годы



Освобождение Украины



Бой на белорусской земле

«ПОБЕДА НА ПРАВОБЕРЕЖНОЙ УКРАИНЕ»

Многие поколения с волнением будут перечитывать книгу славы и страданий великих дней Отечественной войны. Яркой страницей этой книги, живым документом боевой истории Украины останется фильм «Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за пределы украинских советских земель» (авторы-режиссеры А. Довженко, Ю. Солнцева).

Среди фронтовых операторов, снимавших бои на Правобережной Украине, работали Б. Вакар, погибший весной 1944 года в партизанском отряде Ковпака, и Н. Вихирев, воздушная съемка которого над освобожденным Перемышлем чуть не стоила ему жизни.

«Это произошло, — рассказывает Н. Вихирев, — на следующий день после взятия нашими войсками Перемышля.

Рано утром, ворвавшись в Перемышль с первыми танками, снимаю его здания, красиво раскинувшиеся по холмам...

Вскоре у меня накопилось много материала, посвященного взятию города. Необходимо срочно отправить пленку в Москву. Еду в штаб. Генерал дает указание немедленно предоставить мне самолет... Внезапно появляется мысль — заснять город с самолета.

Еду на аэродром. Объясняю задачу полета старшему лейтенанту Белову, и мы поднимаемся в воздух. Через несколько минут — под нами красивый город. Снимаю...

Вдруг... самолет неожиданно резко накренился на нос и пошел вниз. Молниеносно проносится мысль: катастрофа! Затем резкий пружинящий удар (это мы налетели на телефонные провода, идущие вдоль берега реки), еще мгновение... и меня обдает столбом воды, еще удар — и я теряю сознание.

Случайность спасла нам жизнь — провода сматывали удар, и мы отделились небольшой контузией. Причиной же аварии был немецкий истре-

битель «мессершмитт», который незаметно подкрался к нам сзади...

Бойцы срочно доставили нас на командный пункт, а сами немедленно приступили к выемке самолета из воды. Меня волновала судьба киноаппарата, но полковник Якубовский успокоил: «Аппарат будет найден, раз за это взяли бойцы, будьте спокойны».

На другой день я был в Москве. Большая часть пропавшего в тот же день материала вошла в новый фильм А. Довженко.

«ОСВОБОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОЙ БЕЛОРУССИИ»

«Фильм «Освобождение Советской Белоруссии» повествует об освобождении белорусского народа от немецких пут... Кинооператорам удалось запечатлеть много волнующих сцен.

Для картины удалось добыть редкие снимки столицы нашей республики в дни временной оккупации...

Три года немцы жили в Минске, как и в остальных городах и селах Белоруссии, точно на вулкане. За каждым углом их ждала смерть. В тылу врага в течение трех лет велась героическая борьба, на которую большевистская партия подняла сотни тысяч белорусских партизан. Каждый город выступал в этом фильме как город-боец.

Мстиславль! В этом названии месть и слава народа.

Гомель. Это был веселый, цветущий город. А каким мы застали его в ноябрьские дни 1943 года! Город был разрушен, сровнен с землей. И фильм «Освобождение Советской Белоруссии» в правдивых кадрах показывает борьбу советского народа за Беларусь, глубоко освещает пути этой борьбы.

Из газеты «Советская Белоруссия»
21 февраля 1945 г.



СТРЕМИТЕЛЬНО, ПОБЕДОНОСНО ШЛА СОВЕТСКАЯ АРМИЯ К ПОБЕДЕ. ШЛА, ОСВОБОЖДАЯ ОТ ФАШИЗМА НАРОДЫ. КАДРЫ КИНОХРОНИКИ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ ЗДЕСЬ, ЗАПЕЧАТЛЕЛИ НЕКОТОРЫЕ ЭТАПЫ ЭТОГО ВЕЛИКОГО ПУТИ.

Освобождение Болгарии

Форсирование Вислы советскими и польскими войсками на подступах к Варшаве

Вступление советских войск в Бухарест

Освобождение Будапешта

Советская Армия на улицах Белграда

Чехословакия. Эту детей освободил советский солдат



Знамя Победы над рейхстагом

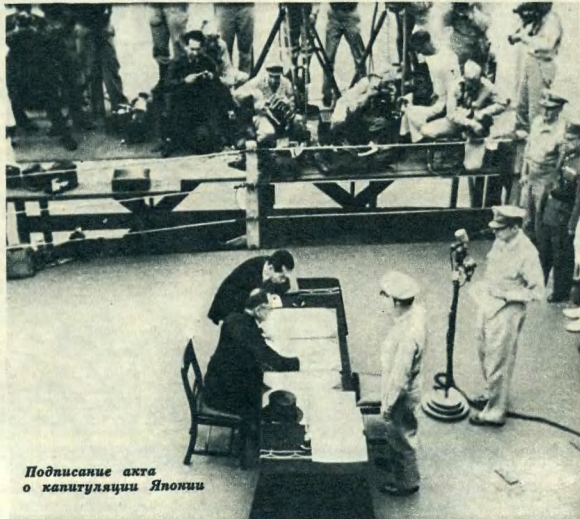
«ОСВОБОДИТЕЛЬНИЦА»

...Красная Армия предстала пред миром как Освободительница не только потому, что, одерживая победы, она неустанно движется на запад, но и потому, что ее чаяния — это чаяния всех честных народов. Она никому не навязывает своих идей; но одно ее приближение, ее присутствие оживляет народы, как свежий ветер, как солнечный свет. Морские течения не «вмешиваются» в жизнь садов, но благодаря им в Тронхейме цветут розы.

Мы видим, как просияла ослепленная фашизмом душа болгарского народа. На Балканы пришла армия-освободительница. Нельзя без волнения читать о том, как жители запляснули Кириносса уничтожили эшадот, на котором немцы казнили отравленных норвежцев. Разве такое зрелище не высшая награда для наших солдат, которые, присягая Родине, тем самым присягают свободе и братству народов? В Ужгороде, в Белграде, в Люблине Красная Армия увидела слезы радости, которые прекраснее драгоценных камней.

В далеких от нас странах люди теперь знают цвет русской шинели и звезду на шапке, путеводную звезду. Париж понимает, что в его освобождении приняли участие герои Белоруссии, Молдавии, Польши, Литвы... Мир смотрит на Красную Армию как на Освободительницу, потому что мы твердо решили раз и навсегда покончить с очагом заразы.

И. Эренбург
«Правда» 20.XI.44 г.



Подписание акта о капитуляции Японии

«ПУШКИ БОЛЬШЕ НЕ СТРЕЛЯЮТ»

Восьмое мал тысяч девятьсот со-рок пятого года. Гитлеровская Германия поставле-на на колени. Война окончена.

П О Б Е Д А !
Что может быть сильнее, проще и человечнее этих слов? Шли к этому дню долгой дорогой. И вот он, вот этот день: Берлин в дыме. Машины проходят под воз-двигнутой нашими бойцами арной По-беды. Над ней гордо развеваются три флага и надписи: «Красной Армии — слава!».

Вот наконец Карлсхорст. Этот бер-линский пригород сегодня вошел в историю... Это здание бывшего не-мецкого военно-инженерного учили-ща, в котором состоялось подписа-ние акта капитуляции. И этот зал офицерской столовой и все минуты короткого, но преспопленного глубо-кого волнения и смысла заседания...

В зал входят главы и члены совет-ской, американской, английской и французской делегаций.

Историческое заседание начинае-ся. Оно очень недолго продолжалось, не много людей присутствуют здесь в зале, не много слов произносится, но за ними — долгие годы войны.

В зал входят немецкие генералы. Впереди — генерал-фельдмаршал Кей-тель.

На его лице багровые пятна, гла-за слезятся. Он садится за стол и под-писывает акт о капитуляции.

Б. Горбатов, М. Мерханов.
«Правда», 9.V.1945 г.

КУЛАГЕР. песнь о свободе

В. ФОМИН

Помните фильм Булата Мансурова «Состязания»? В нем исход соревнования двух музыкантов должен был решить судьбу двух враждующих народов. А сейчас в просторном павильоне студии снимает свой новый фильм, «Кулагер», в окружении шумной, разгоряченной толпы снова два Булат Мансуров и победа одного из них — друг против друга два поэты, два музыканта, и победа людские судьбы. Может определить людей, в котором снова перед нами не просто состязание двух талантов, но драматичное философское поединки, в котором яростно столкнулись непримиримые взгляды на жизнь. Что это: простое повторение итогов «Состязания»? Стремление закрепить десять лет спустя большой успех, заслуженно пришедший к режиссеру после первого фильма? Пожалуй, самого удачного его фильма?

— Наверное, не случайно искусство стремится заглянуть в себя, слово в зеркало, и так часто пытается рассказать о себе самом, — говорит Булат Мансуров. — Для меня эта тема всегда была «больной» и близкой. В



первом моем фильме, «Состязание», видимо, не смог высказаться до конца. Это меня постоянно мучило и тревожило, и я искал случая, чтобы более полно выразить свои представления об искусстве. И случай наступил: киностудия мне предложила сделать фильм об Ахмате-Серге — выдающемся казахском поэте конца XIX века, о его сложной и трагичной биографии.

Ахмат-Серга был не просто выдающимся поэтом, уникально одаренным композитором и музыкантом, песни которого живут в народе и по сей день. Он глубоко и тонко понимал свое время, видел то, что видели немногие, стремившихся держать власть в рабстве и темноте, культуру и пороки идеалов. Обличая тупость и несправедливость сильных мира сего, Ахмат-Серга нес народу правду не только в своих песнях, он и в жизни был заступником униженных и беззащитных.

Собираясь рассказать о жизни этого непокорного поэта, мы меньше всего хотели бы сделать чисто энциклопедический фильм с обычными атрибутами популярного жанра — мими. Работая над сценарием поэтом и прозаиком Аскарком Сулейменовым, мы решили из всей необычной, яркой и богатой событиями биографии Ахмат-Серга выбрать лишь одно, пожалуй, самое трагическое ее звено — период, когда поэт, бросивший открытый вызов властям, терпит поражение и, потрясенный случившимся, уходит в горы.

Ахмат-Серга — трагедия гениального художника, прекрасно понимавшего свое время, но бесчеловечное зло, господствующее в нем. Ахмат-Серга интересен нам как человек не только трагической судьбы. Ахмат-Серга — трагедия гениального художника, прекрасно понимавшего свое время, но бесчеловечное зло, господствующее в нем. Ахмат-Серга интересен нам как человек не только трагической судьбы.

Он с самого начала знает, что бунт его обречен. Но он все равно бросает вызов судьбе. Как и всякому гению, открывающему миру горькие истины, присущий людям самосохранения, по холоду реки и тревожному расщепу. Он подобен реке в знойной пустыне, щедро отдающей в момент

1. Режиссер Булат Мансуров
2. Понеслась лавиной баян
3. Кто придет первым?
4. Хай Батыраш (Кепенбай Кожабетов) — Кожабетов
5. Пришла есень, что опереди Кулазер
6. Математика племени Агтоя: этим людям Кулазер несет свободу
7. Ахмат-Серга (Каражанбай Сатаев) поет о свободе

весеннего полнолуния всю свою славу выжженным песком, не заботясь о том, что завтра они беспощадно иссушат ее.

Первоначально мы не собирались использовать в фильме какие бы то ни было литературные источники, но когда мне довелось прочитать поэму «Кулагер» классика казахской литературы Ильяса Джансугурова, я был просто потрясен силой трагических пророчеств этой поэмы, и мы решили использовать в фильме некоторые ее мотивы. Но только мотивы. И, конечно же, название. Название поэмы Джансугурова «Кулагер» дало название и нашему фильму...

Кулагер — имя красивого и гордого коня, любимца Ахана-Серэ. Я видел этого коня. Мы сидели с Булатом Мансуровым и оператором фильма Виктором Осенниковым в маленьком просмотровом зале кинотеатра и смотрели отснятый материал. Оранжевые, голубые, желтые, красные кони словно ветер неслись на экране, а впереди них, паря над землей, летел красивый быстроногий Кулагер.

И было в этом стремительном коне что-то сказочное, волшебное, будто вот только сейчас он шагнул на экран прямо из чарующего и неземного мира сказки, где и в самом деле живут крылатые и огненные кони.

— Коня на «роль» Кулагера искал страшно долго, — рассказывал после просмотра Булат Мансуров. — Ведь Кулагер не только красивый конь и даже не просто любимый конь Ахана-Серэ; Кулагер — символ красоты и силы, это как бы сама рвущаяся к свободе душа поэта, живое олицетворение самых возвышенных его стремлений и чувств.

Кулагер погибает в кульминационный момент байги — традиционного казахского обряда конных скачек. В состязании участвуют лучшие скакуны, приведенные на праздник из самых дальних аулов. Но претендовать на победу и могут выиграть скачки — это понимают все собравшиеся — только два коня: Серый Ястреб и Кулагер. И опять, как это было в «Состязании», исход поединка решает судьба живых людей. По условиям состязания победа Кулагера принесет свободу пленникам хана Батыраша — мятежному племени Агтоя. Но если победит Серый Ястреб, коня, выставленного на скачки самим ханом Батырашем, — мятежникам грозит казнь или продажа в рабство. И, словно понимая, сколь высока цена победы, крылатый Кулагер стремительно обходит одного скакуна за другим. Вот позади остался и Серый Ястреб, и, когда кажется, что уже ничто не сможет остановить быстроногого Кулагера, несущего свободу людям, когда совсем близко оказывается желанная победа, из кустов выскакивает Черный всадник, посланный коварным Батырашем, и сбивает Кулагера с крутого обрыва в пропасть. Гибнет гордый Кулагер.

Серый Ястреб приходит к финишу первым, и потрясенный Ахан уходит в горы...

Роль Ахана-Серэ в фильме играет молодой актер Карагандинский драматического театра Карагамбай Сатаев.

Честно говоря, на Ахана, как поначалу мне показалось, он не походил совершенно. Суровое, изрытое глубокими оспинами лицо, широкие, сильные плечи, тяжелая, совсем не «поэтическая» походка — все это делало его похожим скорее на война или

борца, чем на легендарного поэта, каким он рисовался воображению. Ахановскими были, пожалуй, только глаза — большие, умные, печальные.

— На худосвете тоже были многие удивлены, — сознался Мансуров. — Все почему-то ждали увидеть в роли Ахана сказочного красавца. Чтоб и походка легкая была, и грация, и голос слух ласкал. У Сатаева ничего этого вроде бы не было. Но выбрали все-таки именно его. Почему? Да потому, что у казахов поэты жили самой что ни на есть обычной, земной жизнью.

Они были воинами, борцами, скотоводами, ходили в дальние походы. Невзгоды кочевой жизни накладывали на них свой совершенно особый отпечаток, в том числе и на чисто физический облик — они были крепкими, очень сильными и выносливыми людьми.

Нам хотелось, чтобы в восприятии зрителей Ахан-Серэ предстал человеком гордым и прекрасным, но без малейшей слащавости. Мы решили, что актерское решение образа должно быть предельно простым и аскетичным, даже несколько заземленным.

И еще. Мы хотим сделать трагедию не мрачной и безысходной, но возвышенной и прекрасной. Нам хочется, чтобы зритель уходил после нашей картины не столько «задавленными» зрелищем зловещих и страшных событий, сколько потрясенным красотой и гармонией внутреннего мира поэта. У зрителя должно остаться острое, пусть даже неосознаваемое чувство прикосновения к прекрасному. Мы не собираемся убавлять зрителя красотой сладостных пейзажей и роскошью старинных нарядов. Нам важно, чтобы зритель, ощутив красоту мира поэта, посмотрел на мир глазами нашего героя. Если нам удастся лишь потрясти зрителя зрелищем трагедии, но не заразить его духом поэзии и красоты, значит, наш фильм попросту не удался. Вот почему одним из главных героев фильма должен стать цвет. Цвет в нашем фильме — это живая душа трагедии, ее основной нерв...

В серьезности своего отношения к цвету Мансуров убедил не словами, а делом, показав на экране материал к эпизоду «Ас». «Ас» — это перевод на русский — поминки. В день поминков по недавно умершему могущественному хану Сагынаю, когда власть должна перейти к жестокому Батырашу, происходит солнечное затмение. Зловещая тьма быстро окутывает землю. Обезумевшие от страха люди разбегаются в стороны, кони — то ярко-голубые, то белые, то оранжевые, словно предчувствуя беду, неистово рвутся с поводков, а с неба на землю, зловеще каркая и закрывая весь небосклон, несутся тучи красного ворона. И этот неистовый трагический фейерверк до предела накаленных красок уже словно сам предвещает близкую катастрофу.

— Мы хотим, — говорит Мансуров, — чтобы цвет в нашем фильме стал своеобразным дирижером, управляющим эмоциями зрительного зала. В рамках одного эпизода рядом с кусками, снятыми сугубо реалистически, могут вдруг появляться кадры, решенные в подчеркнuto условной цветовой гамме.

В этой свободе обращения с цветом и будет состоять стиль нашей картины.

актерский клуб

У нас в гостях. Справа налево: Н. Плотников, Г. Рошаль, Р. Нифонтова, А. Топчян, Л. Озолиха, Г. Микеладзе, В. Телчичкина, Н. Рычагова



ФОРМИРО

Недавно в гостях у «Советского экрана» побывала группа актеров, участников всесоюзного совещания молодых кинематографистов. Вместе с коллективом редакции их приветствовал член редколлегии нашего журнала, режиссер, народный артист СССР Григорий Рошаль, один из ветеранов актерского цеха, народный артист СССР Николай Плотников и народная артистка РСФСР Руфина Нифонтова.

Разговор зашел, конечно же, о самом небезымянном — о том, что волнует всех, кто причастен к кинематографу. Как складывается творческая судьба молодых талантов? Почему молодой актер, удачно дебютировавший в том или ином фильме, повторяя себя в двух-трех проходных ролях, довольно скоро «выходит в тираж», перестает интересовать и режиссеров и зрителей? Почему все-таки «одним везет», а другим «не везет» в кино? В чем секрет долговременного, непрекращающегося актерского успеха? И что же в конце концов главенствует, доминирует в сложном комплексе актерских данных — внешность, обаяние, яркая типичность, высокое ремесло? (Талант при этом «держим в уме», как в арифметике, — он, конечно, подразумевается.)

Да, у нас немало молодых актеров, по-настоящему интересных, выдержавших испытание временем и популярностью, твердо перешагнувших скользкую тропку «самовыжуживания», познавших, может быть, горечь неудач и тяготу творческих простовов, но и закаленных неслегки в победах, обретших себя, возмужавших и доказавших свой талант.

Любим и Кураев, Губенко и Демидова, Нахатова, Губенко и Болотова, Малавина и Никоенко, Аринбасарова и Бурдират, Гобзева, Минотарчук, Чурикова и Чокеров, Чаурали, Адомайтис, Чурсина... Их даже, как-то невольно называть молодыми, хотя по возрасту они действительно еще молоды. Просто хорошие, отличные и даже выдающиеся актеры. А вот и более «поздние» по времени появления на экране имена: Мирошниченко, Золотухин, Васильева, Брондкова, Соловей, Морозов, Купченко — да разве всех называть?

И все-таки возникает вопрос: почему в последнее время меньше, чем хотелось бы, больших, ярких актерских удач, особенно у молодых?

Почему, скажем, в ежегодном конкурсе «Советского экрана» лучшими актерами-71 признаны Ада Роговцева, Василий Лановой, Юрий Соломин и Юрий Ярвет — за фильмы, достаточно далекие от собственно молодежных проблем? И где же, где они — современные властители дум и душ молодого зрителя? Где выразители идей, чаяний и настроений поколения, вступающего в самостоятельную жизнь в начале семидесятых?

С таким вопросом обратились мы к нашим гостям.

Н. ПЛОТНИКОВ. Позвольте в порядке шутки реплику. Мне кажется, на ваш вопрос давным-давно ответил Владимир Иванович Немирович-Данченко. Он сказал так: «будет хорошая драматургия — будут хорошие актеры, не будет драматургии — не будет актеров...»

А. ТОПЧЯН (Армения). Я полностью присоединяюсь к этому. Уверена, что сколько бы актер ни бился, как бы ни старался, но если в фильме нет настоящего образа, НЕТ РОЛИ, ничего не получится.

Я снялась всего в двух фильмах: «Охотник из Лалваря» и «Возвращение». Сейчас я снимаюсь на студии имени А. М. Горького в фильме «Земля, до востребования», где играю Ингрид, связанную и ближайшую помощницу нашего замечательного режиссера Льва Маневича.

Должна сказать, что, пожалуй, только эта работа по-настоящему захватила меня. Я буквально живу ролью, много думаю об этой женщине, изучаю эпоху, в которую происходит действие фильма... В общем, материал роли интересен и богат. И я надеюсь, что она получится.

Одновременно я снимаюсь на «Ленфильме» в комедии. Вначале она замешивалась как экспериментальная, некоего необычного плана, снятая в основном методом импровизации, я так загорелась этой работой, такие надежды возлагала на нее... А теперь все идет как-то не так, получается традиционная комедия, и собою я недовольна...

Г. РОШАЛЬ. Ну, в общем-то в искусстве запрещается быть довольным собой. Это только Пушкин однажды, написав Годунова, захопал в ладоши и воскликнул: «Ай да Пушкин, ай да молодец!»



ВАТЬ ЛИЧНОСТЬ

А. ТОПЧАН. Нет, я просто хочу сказать, что и роль и твоё отношение к ней зависят от замысла фильма в целом. Что это за картина? О чем она? Во имя чего она снимается? Что нового она скажет людям о жизни? Научит ли она их добру, откроет ли глаза на что-то или просто изложит несколько банальных истин?..

И, конечно, самое главное, кто снимает картину — твой единомышленник по духу, по интересам и устремлениям или просто профессионал-кинематографист, работодатель, так сказать.

А. АЛЕЙНИКОВА (Москва). Я хочу продолжить мысль Анаит. Нельзя говорить о той или иной роли в отрыве от замысла фильма в целом. Я снималась не слишком много. Но большинство моих ролей очень дороги мне именно потому, что это были роли в хороших, честных фильмах. Может быть, это не очень скромно звучит, но я считаю их хорошими, потому что они о настоящей, непридуманной жизни, они с кем-то и за что-то борются. Это и «Утоление жажды», и «Три дня Виктора Чернышева», и фильм о войне «Смерти нет, ребята». Пусть у меня там не очень большие роли, но зато я работала с людьми, которых считаю своими единомышленниками. Иногда я спрашиваю себя: что если бы мне предложили главную роль в плохом, с моей точки зрения, фильме? Я бы собрала в кулак все свое мужество и отказалась от этой роли.

Л. ОЗОЛИНЯ (Латвия). Я снималась в фильмах «За поворотом поворота», «Насыпь», «Лучи в стекле», «Когда дождь и ветер стучат в окно». На судьбу свою я не жалуюсь: фильмы это разные, и сниматься в каждом из них было по-своему интересно. Отмечу только два отрицательных момента. Во-первых, актеру очень трудно приходится на площадке. Каждая сцена обычно долго репетируется, потом случаются какие-нибудь технические неполадки на съемках, и к решающему своему дублю актер иногда так устает, что сыграть с полной отдачей просто не в состоянии. Не лучше ли вместо репетиций заранее обговаривать и всю роль и снимаемую сцену? Это могло бы дать актеру большую сво-

боду, позволило бы ему импровизировать.

Во-вторых, очень плохо бывает тем, кто не играет в театре в перерывах между картинками. Только сдружился с группой, вошел в коллектив, и уже пора расставаться, и опять ты предоставлен самому себе. Можно позабавить москвичам: у них есть свой Театр-студия киноактера...

Н. ПЛОТНИКОВ. Вот я сижу, слушаю вас и думаю: зачем мы здесь собрались? А собрались мы затем, чтобы сообща поговорить о том, что волнует нас, художников (а вы, несмотря на свой юный возраст, уже художники, помните об этом), о том, чего мы хотим. Очень многого мы хотим, но не очень многое можем. Я счастливее вас — с октября 1971-го по апрель 1972 года я отказался от двенадцати предложенных мне сценариев. Я могу позволить себе такую роскошь — отказаться. Потому что у меня за плечами есть театр. Мой любимый театр, где я в свои семидесят с лишним еще довольно активно творчески живу, это мой родной коллектив.

О необходимости коллектива единомышленников очень правильно говорили ребята.

Ведь кино — хотите или нет — берет накопленные вами — ваш жизненный опыт, энергию, ваши культурные познания, а театр с его ежедневным кропотливым трудом, с его творческим общением помогает сберечь и обогатить ваш внутренний мир.

К сожалению, молодой актер и особенно актриса не всегда могут позволить себе отказаться от неинтересной работы. Хотя бы по такой логике: ну, откажется она от одной, другой, третьей роли, потеряет год-два времени, выйдет из формы, постареет, а нам, актерам, запрещено стареть...

Конечно, киноактерам нужен свой постоянный творческий коллектив, свой театр. Наш Московский театр киноактера иногда не до конца оправдывает свое назначение студии. К сожалению, он не располагает кадрами режиссеров-педагогов, воспитателей, а некоторые его спектакли выглядят достаточно провинциально.

Прекрасно, что в коллектив вошли со своими воспитанниками С. А. Ге-

расимов и Т. Ф. Макарова. Будем надеяться, что их приход внесет ту атмосферу, которая в Театре киноактера пока утеряна, но была. Повторю: БЫЛА. Когда там работали ведущие кинорежиссеры и они были там не только режиссерами, но и воспитателями коллектива.

Кроме того, вам, дорогие мои, надо заниматься самовоспитанием. Нужно много, очень много читать, ходить в музеи, да-да, в музеи, слушать музыку, обогащать свою душу эмоционально, **формировать свою личность.** Ведь интересный актер — это прежде всего интересная личность. В этом, думаю, и заключен секрет актерского долголетия. А для ежедневного умственного тренажа нужна железная воля, нужен труд. Нельзя отключаться, расслабляться — на последние с приятелями, на то да се. Нужна самодисциплина, как в балете. Актерский труд решает все...

В. ТЕЛИЧКИНА. Однажды я поспорил с газетой из-за того, что в новогоднем интервью, которое со мной не сочли нужным согласовать, было написано примерно так: вот я, Валя Теличкина, иду себе радостно по «Мосфильму», а что мне унывать, ноги у меня не хуже, чем у Брижит Бардо, и так далее в том же духе. Представляете? Это, конечно, крайний случай, но вообще в заметках и статьях иногда обнаруживается вопиющее непонимание актерской органики, самой природы актерского творчества. А как часто критики одной отрицательной рецензией бесспорно перечеркивают целый год твоей работы. Ругайте нас, но по существу, за наши актерские промахи, а не за режиссерские ошибки.

А проблем в нашей жизни немало. Я, например, почти целый год не снимаюсь. Предлагают одно и то же: копию Валечки, которую я когда-то сыграла в «Журналисте». Наверное, решил, что я больше ничего не могу. А мне хотелось бы сыграть что-то совсем новое, найти новые краски.

Мечтаю говорить со зрителями от своего имени, о том, что меня, как человека, волнует...

Г. РОШАЛЬ. Валечка, вот вы жалуетесь, что не сыграли «своей» роли, главной роли. А ведь у вас счастливая судьба. Вам удалось создать ин-

тересный образ, он запомнился и полюбился зрителям. Ваша героиня живет уже как бы отдельно от вас... Ведь есть актеры, которые «играют» роли.

А есть актеры, которые в любых ролях умеют сохранить свое «лицо». Вот, к примеру, Борис Андреев сыграл столько ролей и все разные, но в каждой всегда оставался Борисом Андреевым, и его за это любили и любят зрители... Когда говорят, что актер играет самого себя, — это «липа». Такого не бывает. Просто от себя, от своих данных никак не уйдешь...

Р. НИФОНТОВА. Валя правильно сказала: критика должна помогать актеру разбираться в самом себе, не издеваться над ним за неудачную роль, не обижать, а помогать. И не захваливать актеров. Очень хороша, многообещающая актриса Белохвостикова. Хорошо, если ей не повредят многочисленные хвалебные слова в ее адрес. Хочу посмотреть ее, скажем, в пьютной роли...

Критик, так же как и настоящий режиссер, должен быть ХОЗЯИНОМ в нашем большом и трудном кинохозяйстве. Хозяином и «садоводом». Он должен знать: кого и когда «прикрыть от мороза», какую веточку отстричь, потому что она засохла, а какую подыжать, чтобы не надломилась... И тогда сад будет ухоженным, молодым, плодоносящим.

В нашем Театре киноактера нет хорошего хозяина. Интересно, нежиданно в нем играют и Конюхова, и Гурченко, и Гурзо, и Аглопова, но самим им подчас бывает трудно, нужна талантливая режиссура.

Г. РОШАЛЬ. А все-таки, дорогие мои, несмотря на все трудности нашей актерской жизни, несмотря на огорчения, которые вам подчас приходится переживать, вы должны твердо знать одно: какие бы ни ходили разногласия о том, как называемом человеке, режиссерском кино, как бы усложнялся язык современного киноискусства, а все-таки и у нас и на Западе побеждает актер, побеждает реалистическая школа актерской игры. Потому что в искусстве на экране самое драгоценное — это человек, а показать человека, прожить его жизнь можете только вы, актеры. Без вас кинематограф никуда. И вы можете гордиться этим.



Токико
(Мизко Макамино)
и Юити
(Юдзо Каяма)

ЗА ПРЕДЕЛАМИ РАССКАЗАННОГО...

● ДВЕ ЛЮБИМЫЕ

История, рассказанная в японском фильме «Две любимые», достаточно неправдоподобна и выдумана, чтобы зритель задавался вечным вопросом: а чем же это у них все дело-то кончится? Сюжет причудлив, но малосодержателен...

Лирические морские пейзажи, на фоне которых юные, полные жизни и трепетности возлюбленные Митико и Юити наслаждаются своим всепоглощающим счастьем. Несколько неожидан следующий кадр, из которого становится ясно: только что увиденные нами сцены, снятые профессионально, добротно, динамично, тонко расцвеченные, «чисто» смонтированные, — всего лишь любительский, «семейный» фильм, который смотрят сегодня близкие и друзья уже три года назад от «тяжелой и редкой болезни» умершей Митико. Мы узнаем, что Юити, жених Митико, замкнулся с тех пор в своем горьком, трагическом одиночестве, в своей преданности покойной...

Хотя выглядит он таким преуспевающим, уверенным в себе молодым человеком, который всегда знал, чего хочет от жизни, и, не колеблясь, шел к достижению своих целей. Закончил школу, затем институт, теперь отсчитывает ступени служебных повышений.

Его младший брат, Дзиро, доставляет массу неприятностей матери: он не желает поступать в институт, а также вовремя садиться завтракать, обедать, ужинать, он чем-то недоволен, невозможно понять, чего он хочет и хочет ли чего-нибудь вообще. Слышачив, непоседлив, непоследователен, исчезает из дома, когда ему вздумается.

Друзья, у которых проводит большую часть своего времени Дзиро, — брат и сестра Тору и Нацуко. Нацуко редактирует рекламный журнал, возглавляемый отцом покойной Митико. Эмансипированная женщина, свободная, деловая, она, как вскоре выясняется, мечтает о простом женском счастье.

Бездельник, шалопай и грубиян Дзиро оказывается человеком глубоких страстей, тонких чувствований и высокого благородства. Он отыскивает девушку Мицуэ, как две капли воды (!) схожую с умершей невестой своего брата, и, со всей своей пылкостью и безудержностью влюбляясь в нее с первого взгляда, не хочет в этом признаваться даже самому себе, мечтая вернуть утраченное счастье брату.

Но Мицуэ... Двойником Митико оказывается лишь внешне. Она отстаивает право на свою собственную индивидуальность, полюбит не холерного, добропорядочного буржуа Юити, а взъерошенного, угловатого Дзиро...

«Я всегда чувствовал себя артистом на роли первого любовника. Но тут мне довелось дебютировать комедийным простаком», — делится своим потрясением Юити с Нацуко, и впрямь решает сломать свое аплуа — он хочет забыть о долге, о внешней респектабельности, пустится хоть раз, хоть однажды в ту безалаберную, бессистемную жизнь, что ведет его брат Дзиро.

Все заканчивается хорошо. Юити, устремившийся по следу своего младшего брата, приходит не в материнский дом, а к друзьям Нацуко и Тору, где сразу же обретает новый дом, так как Нацуко давно ждала его, почти не надеясь на возможное счастье. Дзиро же, напротив, отправляется в отчий дом, где впервые он чувствует себя уютно — мать поняла наконец, что главное, чтобы ее сын был хорошим человеком и был здоров, даже если при этом он не будет учиться в институте. Зрителя также не покидает надежда, что у Дзиро и Мицуэ еще все впереди...

Фильм, однако, не вовсе бессмыслен. В картине предложенного нам крайне наивного, хотя и витиевато сконструированного сюжета расположилась одна довольно беспорядочная мысль. Она состоит в том, что каждый человек ценен своей индивидуальностью, что каждый имеет право собственного выбора своей жизненной стези. Но, к сожалению, за пределами разговора, за пределами какого бы то ни было осмысления осталось самое интересное — то, что в фильме названо, обозначено, но не раскрыто.

Названы, скажем, социальный тип Дзиро и социальный тип Юити. Кстати, Дзиро, темпераментно, страстно, сочно, умно сыгранный актером Такахаси, особенно привлекает к себе внимание и вызывает желание добраться до сущности характера, представленного нам. Чем вызван его бурный протест? Бред ли просто нежеланием учиться. Ведь в Дзиро ощущается яркая, одаренная натура. Почему даже добропорядочному Юити оказываются тесны, неудобны, неорганичны формы его связей с общественной жизнью?

Увы, фильм остается в пределах грубовато состряпанной альковной истории, в которой главное банально и неинтересно, когда случайное и второстепенное могло бы стать предметом художественного и социального анализа.

Ольга Суркова

ЖОРЖ САДУЛЬ ИСТОРИЯ МИРОВОГО КИНО ВШОТЬ ДО 2005 ГОДА



Летописец двух киностолетий — Жорж Садюль
Дружеский шарж Жана Эффеля

Каково будущее киноискусства, как отразится в нем бурный прогресс науки и техники — эта тема в последнее время все больше интересует не только кинематографистов, но и широкие круги любителей кино. Журнал собирается познакомить с мыслями кинематографистов, техников и зрителей о будущем кино. Публикуем с некоторыми сокращениями фантастическое эссе, в котором известный французский критик и историк кино Жорж Садуль (1904—1967) в юмористической форме делится своими представлениями о той стороне прогресса кинематографа, которая связана с развитием его техники.

Остановлюсь прежде всего на проблеме географии кино.

Когда в 1949 году вышло первое издание моей «Истории кино», я располагал очень небольшой информацией, касающейся индийского и японского кино. Вся эта информация помещалась на одной странице. А между тем кинематографы Индии и Японии были среди крупнейших кинематографов мира. Только через пять или шесть лет мне удалось собрать нужные материалы и отвести индийскому и японскому кино должное место на страницах моей книги.

В 1980 году я приступил к подготовке нового издания «Истории». Перелистывая издание 1964 года, я с удивлением увидел, что в нем кинематографиям стран Африки было отведено всего только четыре страницы. Но мог ли я в то время знать, что в 1975 году начнется колоссальное наводнение «негритянских» фильмов.

Вскоре Черная Африка довела производство до 250 полнометражных фильмов в год. Они делались на языке банту, амхарском, свахили, улофи и на десять других языков. Очень скоро ценители кино стали поклонниками африканских национальных кинематографов. В то время как французы приходили в восторг от цветовой палитры фильмов на языке банту, американцы предпочитали звуковые фильмы на амхарском языке за то чувство ритма, которым обладали их создатели, за глубокий гуманизм. Но пройдет еще значительное время, прежде чем фильмы на языке банту попадут на широкий эк-

ран. В восьмидесятых годах эти картины показывались лишь на экранах специализированных кинотеатров, предназначенных для любителей кино. Однако успех фильмов на языке банту был столь велик, что в 1980 году премия «Оскар» присудилась зулусскому режиссеру. Совершенно очевидно, что стиль этого фильма, новый и совершенно неповторимый, оказал большое влияние на творчество кинематографистов всего мира. Но я продолжал считать неправомочными восторги критика «Нью-Йорк таймс», восклицавшего в одной из своих статей: «Этот зулус является одновременно и новым Грифитом и новым С. М. Эйзенштейном!»

Что касается меня, то какой бы гениальной ни была школа зулусского кино, я предпочитаю богатейшие фильмы, созданные восьмидесятих годах режиссерами-инками, работающими в кинематографе Перу. В их произведениях мы находим традиционную изысканность цивилизации, насчитывающей двадцать тысяч лет.

К 1998 году в моду вошли и произведения, созданные еще неграмотными индейцами, обитателями непроходимых лесов Амазонки. Многие из этих фильмов были отмечены призами ЮНЕСКО. Но мне больше нравятся экспериментальные фильмы, снятые на Юкатане группой молодых индейцев племени майя. Правда, в этих экспериментальных фильмах обнаруживается тенденция к подчеркнутой зрелищности. Студия, где снимаются фильмы майя, становится местом паломничества многочисленных кинозвезд.

Адолжен также сказать, что фильмы, созданные группой кинематографистов-адаюков на Борнео, начали пользоваться с 1999 года значительным успехом не только в Индии, на Мадагаскаре и в Новогвинее, но также и в Чили и на Аляске. Показ творчества кинематографистов Борнео было столь успешным еще и потому, что он совпал по времени с работой Музея кино в новом помещении. Уже несколько лет музей занимал все здание Дворца Шаю, а в 2003 году его посетило больше любителей кино, нежели экскурсантов, побывавших в Лувре и на Эйфелевой башне, вместе взятых.

Я счастлив, что сегодня лишь как дурной сон мы вспоминаем то, что называлось «Паникой 1991 года». Она возникла из увлечения телевизионными передачами на четырех стенах, охватывавших Англию, США, Японию, СССР, Бразилию, Китай и Индию. Я упоминаю здесь лишь некоторые самые крупные страны. В некоторых из этих стран телевидение на четырех стенах (ТБ4С) вызвало закрытие более чем половины кинотеатров, именовавшихся четырехстенными. Эти телевизионные передачи проходили под девизом «Мир на ваших четырех стенах». Передачи были цветными, со стереофоническим звуком. Их принимали во всех точках земного шара через трансляционные узлы, расположенные на Луне, в пригороде города Тихо Браге, насчитывавшего в 1998 году два миллиона жителей. Благодаря лунодвину земляне имели возможность выбора среди программ, передававшихся телевизионными центрами, расположенными на четырех континентах. Выбор был большой — от ста до двухсот программ. Хочу напомнить в связи с этим, что первые испытания ТБС (телевидения на стенах) начались в семидесятых годах. Этот вид телевидения получил в последующие годы бурное развитие, особенно после 1976 года, в значительной мере вытеснив ТВП (телевидение на потолке) даже в спальнях.

Успех ТБ4С был огромным, особенно среди детей, и, поскольку в семьях начались споры насчет выбора программ, старые, вышедшие из употребления автоматы были переоборудованы в просмотрные залы. С течением времени это усовершенствование того, что некогда именовалось

«малым экраном», вызвало полный отказ от линейного телевидения.

Телевидению был нанесен жестокий удар также странным молодым поколением 1995 года, молодыми людьми, получившими прозвище «дюбарии». Родителям этих молодых людей пришла в ужас от своих детей оттого, что те начали носить припухшие парики, одежду эпохи Людовика XV, сорочки с кружевами. Они увлеклись волшебными фонарями, черно-белыми немymi фильмами Чарли Чаплина, Макса Линдера и Мак Сеннета. Влияние этого молодого поколения в значительной мере сказалось на широкой публике, которая утратила интерес к самым современным новинкам телевидения. Зрители возвратились в темные просмотрные залы. Телевидение контратаковало, но без успеха, введя в строй ТВ4СИ (телевидение на четырех стенах в трех измерениях). Эта новинка, однако, привела к такому хаосу, что в результате успех ее оказался не большим, чем пахучее телевидение, потерявшее полный крах к 1980 году.

Поклононо «дюбарии» не удалось вернуть популярности техническим новинкам пятидесятих годов, таким, например, как «Синерама» и «Кинопапорам» с их трехтворчатыми экранами.

«Синерама» и «Кинопапорам» вскоре были заменены «Косморамой», пользующейся и поныне широкой популярностью.

Относительная популярность «Косморамы» можно объяснить тем большим комфортом, который зрители находят в ее просмотрных залах, снабженных вращающимися креслами. Экран представляет собой своеобразное полушарие, на котором идет проекция. Вначале на таком экране показывали фильмы-путешествия вокруг Земли, как это было в те добрые старые времена, когда только появлялись «Синерама». Но просмотрные залы «Косморамы» стали насчитываться десятками тысяч только после того, как с неожиданностью успехом прошел фильм, доставленный с Луны космонавтами Ажо Смитом (США) и Иваном Поповым (СССР). Фильм этот был снят обычной 8-миллиметровой камерой, камерой, снабженной специальным объективом. Камера имела синхронную звукозаписывающую магнитофонную стереофоническую приставку. В течение целых двух лет сотни миллионов зрителей неугомонно шагали в своем воображении по пыльной поверхности нашего спутника, в окружении острых вершин и знаменитых вулканов, озаренных светом Земли. Это происходило еще в те времена, когда молодожены не отправлялись в свое свободное путешествие на Луну.

Если говорить о кино с точки зрения технической, то революция в нем наступила еще тогда, когда появились небольшие по своим габаритам магнитофоны, дававшие возможность записать на магнитной ленте цветное изображение и стереофонический звук. Стоимость этой аппаратуры была весьма невелика.

Камеры «Катаискоуп», выпускаемые с 2001 года, были легкими и миниатюрными. Эти камеры работают на магнитной пленке толщиной в 0,01 миллиметра. Владелец такой камеры величиной с горшочку может снимать при любой погоде, под открытым небом и в любом помещении, при любом освещении и даже ночью цветные звуковые фильмы. Отснятый материал можно немедленно показывать на экранах площадью до 50 квадратных метров. Изображение получается исключительно четким, а передача звука совершенной во всех отношениях.

Достоинством камеры «Катаискоуп» является то, что в нее вставляется пленка на 23 часа проекции, и в то время как классическая камера «Эльзаскоуп», выпущенная японскими конструкторами в конце XX столетия, дает возможность снимать на протя-

жении только трех часов. Получили широкое распространение камеры «Баттонскоуп», названные так потому, что по своим габаритам они не превышают габариты обычной брючной пуговицы.

Эта камера также японского происхождения. В 1985 году существовали только опытные ее образцы. Позже ее производство было налажено во многих странах. Эта камера давала возможность фиксировать при ничтожных затратах эпизоды повседневной жизни, семейные праздники, первые шаги ребенка, экскурсии, туристические путешествия, путешествия, принимаемые с научной целью. Пользование такими камерами было легкое, нежели пользование фотоаппаратами, которые были в ходу в первой половине XX столетия.

Огромному успеху камер «Баттонскоуп» содействовало то, что они давали возможность фиксировать на пленке передачи телевидения, театральные спектакли, спортивные соревнования, концерты и т. д.

Очень скоро молодежь начала коллекционировать камеры «Баттонскоуп», как в прошлые времена она коллекционировала почтовые марки. Мне недавно рассказали о молодом мальчике, живущем в Куала-Лумпуре, который, будучи пятнадцатилетним подростком, собрал коллекцию, насчитывающую 150 тысяч «Баттонскоупов». Он обладал записью всех спектаклей по пьесам Шекспира в исполнении очень, очень старого ОАД ВИК (известный английский театр, славящийся своими спектаклями классического репертуара. — Прим. перев.). У него была полная коллекция произведений Моцарта и Баха в исполнении знаменитого НОГ (Национального оркестра Габона), записи всех футбольных матчей, сыгранных в 150 национальных международных чемпионатах 1998 года, все фильмы Д. У. Гриффита, С. М. Эйзенштейна, Мэрилин Монро, Греты Гарбо и т. д. Но мог ли он действительно наслаждаться всеми теми богатствами, которыми обладал? Учитывая, что для просмотра и прослушивания каждого «Баттонскоупа» требуется по меньшей мере два часа, ему понадобится не менее 2 тысяч лет, чтобы познакомиться со всеми сокровищами культуры, собранными им за три года.

Известно, что начиная с 1995 года университеты и общеобразовательные школы разрешили студентам и учащимся представлять свои работы, записанные на «Баттонскоупе», а не только в виде рукописей, написанных от руки или на пишущей машинке. Можно было опасаться того, что такое решение повлечет за собой быстрое исчезновение книг и газет. Однако газеты и журналы, издававшиеся в виде записей на «Баттонскоупе» (они представляли собой изображение и звук на магнитной ленте), не имели никакого успеха. Не имели успеха и «Баттонкины». Они не стали серьезными конкурентами наших добрых старых книг, изданных в карманном формате.

Большинство этих технических новинок уже существовало в 1995 году, когда торжество столетия кино состоялось в столтидах 70 государств.

Каким будет кино в 2095 году? Не могу себе этого представить. Кто бы мог предвидеть и предсказать в 1995 году успехи, достигнутые киноискусством и кинотехникой в XX столетии? До появления Гуттенберга европейская цивилизация и цивилизация большинства народов сохранялась для тысячелетий с помощью рукописных документов. С Гуттенбергом наступила эра цивилизации посредством печати. Ныне и на протяжении последующих лет мы живем в эпоху цивилизации звукозаписи и изображения и звука. Весьма возможно, что в настоящий момент — в календаре 1 октября 2005 года, эта эпоха лишь начинается.

Перевел с французского Ю. Шер

ПО ТУ СТОРОНУ РАЯ

Н. ПРОЖОГИН,
корр. «Правды»



«Дело Маттеи»
«Рабочий класс идет в рай»
«Позвольте представиться:
Рокко Палапо»
«Красивый, честный эмигрант
в Австралии хотел бы
жениться на чистой девушке —
своей соотечественнице»
«Рим»



Читатель Г. Горячев (Москва) пишет в редакцию: «В последнее время по фильмам Московского кинофестиваля, из опубликованной в газете «Правда» статьи о фильме Элио Петри «Рабочий класс идет в рай», из обозрения «Пестрая киноафиша Рима» в «Советской культуре» и других выступлений советской печати мы узнали о новых интересных явлениях в современном итальянском кино. Несколько материалов об отдельных фильмах было напечатано в вашем журнале. Хотелось бы, однако, чтобы «СЭ» более подробно рассказал о том, что происходит сегодня в кино Италии». Об этом же просят и другие читатели. Ниже мы публикуем статью собственного корреспондента «Правды» в Риме Николая Прожогина, написанную специально для нашего журнала.

В итальянской кинематографии происходят в последнее время знаменательные сдвиги.

Я работаю в Италии почти четыре года. Приехав в эту страну в 1968 году, я застал период, когда экран был практически целиком отдан на откуп безудержной эротике. На протяжении последнего года положение в значительной мере изменилось. Сейчас, идя в кино, зритель гораздо чаще, чем в недавнем прошлом, может рассчитывать на фильм, затрагивающий актуальную тему общественной жизни. Говорят, что эротические фильмы все меньше оправдывают себя коммерчески, ибо многочисленные вариации пошлой темы не только приелись, но и опротивели широкой публике. Однако продвижению на итальянские экраны острой и злободневной социальной тематики способствовали и другие, куда более важные факторы. Главные из них — требования самой жизни, бурные события, развертывавшиеся в стране за последние годы. Мимо них не могли пройти художники кино, да и публика хотела видеть то, что ее сегодня более всего волнует.

Показательным в этом смысле был успех в общем-то довольно рядовой экранизации романа Васко Пратоллини «Метелло». Публика увидела в описываемых в нем эпизодах рабочего движения начала века переключку с нынешними событиями и заполнила залы, в которых демонстрировался этот фильм.

Новая, социально заостренная тенденция итальянского кино особенно отчетливо прослеживается на «средней» кинопродукции. Впрочем, при общем высоком профессиональном уровне кинематографа в Италии и она дает много интересных произведений.

Назову некоторые из таких фильмов самого последнего времени.

Сильнейшей сатирой на нравы высших слоев итальянского общества предстает «Добропорядочный Рим» Карло Лидзани. Фильм начинается сценной вечеринкой на загородной вилле, позволяющей автору сразу познакомить зрителей со всеми своими персонажами. Большинство их — одержимые духом стяжательства, погрязшие в спекуляциях дельцы. Не отстает от них и высокопоставленный служитель Ватикана, который во «внесудебное» время сменяет свою сутану на наивмоднейшего покроя костюмы. «Нуворисма» льстит присутствию в их компании предостерегающие хотя и обличающей, но носящей аристократические титулы знати. Правда, с ними случаются неприятности. Некий барон во время танца, будто бы целуя в ушко хозяйку дома, срывает с нее губами бриллиантовую клипсу и проглатывает ее. Но инцидент исчерпывается промыванием желудка незадачливого ворюшки. Ну разве может «адам светла» сердиться на него, когда она сама способна разыграть мнимое похищение собственного сына, чтобы выманить у мужа крупную сумму денег, якобы предназначенную для выкупа. Весьма зло рисует автор и поведение коммуноязыкера маоцздуновского Китая, которому «культурреволюционная» фразеология отнюдь не мешает поддерживать самые добрые связи с людьми, предающимися грязным делишкам, с властью имущими буржуазного общества.

В кинотеатре «Барберини», одном из самых дорогих в итальянской столице, демонстрируется новый фильм Федерико Феллини «Рим». Как каждая новинка, вызывающая интерес публики, он поначалу будет идти только в одном кинотеатре — несколько недель или месяцев, в зависимости от кассового сбора. Затем фильм выйдет на экраны двух-трех других кинотеатров, в которых билеты стоят чуть дешевле, но все же еще достаточно дорого. И лишь собрав таким образом

мизу с богатыми и зажиточными слоями населения, он становится доступным массовому зрителю, посещающему второразрядные и третьеразрядные кинотеатры.

Я видел феллиниевский «Рим» еще до выхода на экраны на организованном для журналистов просмотре. Он вызвал у меня противоречивые чувства. Да и не только у меня, в чем вскоре можно было убедиться по многочисленным статьям в итальянских газетах. Феллини — один из крупнейших фигур современного кинематографа. Уже его самые первые произведения вызвали немало споров. Но было в нем большое достоинство: горячее сочувствие обездоленным людям, хотя и окрашенное в тона религиозного всепрощения.

Однако начиная с фильма «1/2» в творчестве Феллини произошел резкий перелом. Он словно окончательно разучился в людях, в целостности бороться за их спасение. Изменился и изобразительный манера художника. На смену реалистическому письму пришел язык символических инноваций, часто преподносимых в гротескном стиле.

Это полностью относится и к фильму «Рим». Конечно, в нем видна рука большого мастера. Здесь нет рыхлых сцен, небрежных кадров. Все в нем тщательно продумано, взвешено. Даже умышленная, как навязчивая сон, затянута отдельных эпизодов и фрагментарность фильма с внезапной, казалась бы, без видимой связи сменой сцен, показывающих Рим то сорокалетней давности, то наших дней, имеет свою смысловую нагрузку. Автор явно хочет убедить зрителя в том, что как бы ни казался внешний облик города и даже политической страны — от фашизма к парламентской демократии, Рим остается все тем же — одновременно комическим и трагическим скопищем, по сути дела, разобщенных людей, носителей стабильности и безумной беспечности, ведущих их к неизбежной гибели. Эта тема Рима как «вечного Вавилона» не нова в творчестве Феллини. Он трактовал ее в «Сладкой жизни» и в «Сатириконе», вместе с которыми его новый фильм составляет своеобразную трилогию.

Строго говоря, «Рим» не имеет сюжета. Правда, время от времени мы видим на экране молодого человека, приехавшего, как когда-то и сам Феллини, в столицу из провинции. Вместе с ним мы отправимся в пансион с его странными обитателями, побываем в дешевом кинотеатре и мюзик-холле, где спектакли разыгрываются не столько на сцене и сцене, сколько в переписке писателя экспансивной публикой (каждый из пятигрозных пир за выставленным на мостовую столбами трагедии, заглянем в публичные дома...

Как уже было сказано, эти сцены римской жизни предвоенного и военного времени перемежаются картинками современного города, по которому как водит сам Феллини, «играющий» в фильме как самостоятельную роль. С ним мы под проливным дождем, среди оглушающего шума увидим кровавую сцену автомобильной катастрофы на огибающей Рим кольцевой дороге, спустимся в шахту строящегося метрополитана и будем присутствовать при открытии случайно обнаруженного под землей древнеримского здания, украшенного фресками и статуями, которые разрушаются на наших глазах, не выдержав соприкосновения с воздухом современности.

Не менее символически и любовь заключительный эпизод фильма: по ночному, пустынному, словно уже вымершему Риму с его изумительными памятниками старинки, как прищипы с другой планеты, проносятся на мощных, рычащих и урчащих мотоциклах парни — представители нового поколения, равнодушного к прошлому и настоящему.

Но, пожалуй, наиболее полно доносит до нас Феллини свои мысли и переживания в сцене показа религиозных мод, совершающегося в старинном патрицианском дворце в присутствии его последней владелицы — дряхлой старухи и одетого в пурпур кардинала. Здесь гротеск доведен до предела (его стоит, например, рассмотреть одеяние под названием «Еще быстрее в рай», деконструированное моделями на роковых коньках). Но, обличая театралованный обскурантизм церкви, Феллини раскрывает и самого себя. Его взгляд на Рим, на жизнь продиктован в конечном счете растерянностью находящегося в глубоком духовном кризисе интеллигента, получившего католическое воспитание и разучившегося в своих прежних идеалах.

По-иному, но не менее спорным представляется мне и последний фильм другого крупного мастера итальянской кинематографии, Пьера-Паоло Пазолини, «Декамерон». Сохранив сюжетную канву нескольких новелл Боккаччо, Пазолини изложил их дух. Вместо грубовато-чувственной, но радостно-зазорной атмосферы эпохи Возрождения он

создал на редкость однообразный и унылый мир преполобедания. Исключение представляет лишь новелла о любви юных Риччардо и Катарини, дающих возможность введенному автором в фильм художнику Джотто (его играет сам Пазолини) создать идеальный образ мадонны, противопоставляемый обществу греховодников, лгунов и воров.

Возможно, «Декамерон» понадобился Пазолини лишь как предлог для выражения его взглядов не только на эпоху Возрождения. Но в этом случае его фильм должен вызвать еще более решительное возмущение.

«Позвольте представить: Рокко Папалео» Эторе Скола с Марчелло Мастоини в заглавной роли рассказывает о горестной жизни итальянского эмигранта в Нью-Йорке. Казалось бы, герой фильма должен быть доволен своей судьбой. Нечего-то он имеет работу и даже приобретает на свой заработок такую немислущую для него в прошлом «роскошко», как люстру. Да вот беда — в этом каменном лесу нет единого человека, с которым можно было бы ответить душой в дружеском разговоре. Напрасно он протягивает руку и, называя свое имя, пытается сойтись с кем-нибудь поближе. У каждого свои заботы, и никому нет дела до того, как живет и о чем мечтает итальянский эмигрант в Америке.

Тема эмигрантской жизни стоит также в центре кинокартины под названием «Красивый, честный эмигрант в Австралии хотел бы жениться на чистой девушке — своей соотечественнице», которое воспроизводит простое объявление, посланное в Италию героем фильма. В ответ на него он получает фотографию девушки, идиллически пасущей на склонах горы овечек. Переписькаясь, они, однако, умалчивают о многом. Он (артист Альберто Сорди) — о том, что измучен болезнями, она (актриса Клаудия Кардинале) — о том, что уже давно переселилась из деревни в город, где нужна вытолкнула ее на тротуар. Фильм снят в жанре комедии, и зрители до упору смеются над злословиями постепенно прозревающих в отношении друг друга героев, но выходят из зала чуть ли не со слезами на глазах.

В жанре комедии поставлен и другой демонстрирующийся сейчас на экранах фильм с А. Сорди в главной роли — «Задержан в ожидании следствия» (режиссер Нанни Лой), ставящий острую в Италии проблему бесконечных проволочек в судопроизводстве. Сюжет его незамысловат. Работая в Швеции строительным подрядчиком итальянец едет на пару недель в отпуск на родину. На границе его задерживают по обвинению в убийстве. Не зная за собой никакой вины, «задержанный в ожидании следствия» пытается поначалу протестовать, но в конце концов решает, что в его интересах лучше смириться, чтобы своим примерным поведением снять с себя обвинения тюремных и судебных чиновников.

Увы, и эта тактика не приносит положительных результатов. Трудно сказать, какой из двух миров, с которыми сталкивается злословный герой фильма, страшнее — мир уголовников или чиновничьего бездушия. Лишь после долгих скитаний из тюрьмы в тюрьму выяснилась невинность подсудимого, и он покидает родину после затянувшегося против его воли отпуска.

В фильме Камилло Бадзони «Злоупотребление властью» рассказывается история молодого полицейского комиссара, «слишком» добросовестно взявшегося за порученное ему расследование обстоятельств убийства, совершенного мафией. Несмотря на крупные взятки и многочисленные предупреждения, в том числе со стороны своего начальства, комиссар зашел настолько далеко, что добрался до подлинных «доконченных преступлений», которыми оказались «потерянные отцы» города. Обвиненный ими в явном злоупотреблении властью, комиссар в конце концов сам становится жертвой нового кровавого преступления — его убивают.

Повышенный интерес, с которым встретила итальянская публика эту кинокартину, видимо, объясняется тем, что ее выход на экраны в мае нынешнего года совпал с действительным убийством начальника политического отдела милицейской полиции, хотя, конечно, и сюжет фильма и масштабы поставленной в нем проблемы не соответствуют происшедшему в Милане событию.

Однако на примере фильма Бадзони можно проследить опасность, которая постоянно угрожает искусству коммерческим подходом к нему со стороны продюсеров. Поняв, что создание фильма на социально заостренную тематику может оказаться весьма прибыльным делом, они уже начинают спекулировать на зрительском интересе. «Злоупотребление властью» снят вполне добротой и на хорошем профессиональном уровне, но все же его художественные качества вызывают некоторое разочарование. Со сцены дают себя знать штампы, в чем-то фильм повторяет уже

ранее виденные ленты (например, «Признание полицейского комиссара прокурору республики» Д. Дамини или «Следствие по делу гражданина Вн. всяких подозрений» Э. Петри). В этом отношении выгодно отличаются от него такие фильмы на политические темы, как «Саико и Ванцетти» (режиссер Джулиано Монтальяло) и «Дело Маттеи» (режиссер Франческо Роззи). В обоих этих фильмах мы встречаемся с обретшим за последние годы заслуженную популярность талантливым актером Джан-Мария Волонте.

Может показаться странным, что кинофильм «Дело Маттеи», получивший высочайшее международное признание на последних фестивалях в Каннах, наряду с фильмом Э. Петри «Рабочий класс идет в рай», с которого речь впереди, был воспринят в самой Италии с гораздо меньшим энтузиазмом. Впрочем, психологически это можно понять. Дело в том, что съемкам фильма «Дело Маттеи» предшествовал трагический эпизод — убийство мафией журналиста, сотрудника левой газеты «Ора» Мауро Де Мауро, которому было поручено изучить по часам, где был, что делал, с кем встречался перед своей гибелью прототип главного героя фильма — реальный Маттеи. После исчезновения Мауро Де Мауро итальянцы ждали от кинокартины каких-то сенсационных разоблачений. Но такие претензии вряд ли закономерны по отношению к художественному произведению, тем более что, хотя фильм не называет имен конкретных преступников (очевидно, это — дело не кинематографистов), он отмечен страстным протестом против самой системы, порождающей подобные преступления.

Эрико Маттеи, участник антифашистского движения Сопротивления, создавший в последние годы один из крупнейших в мире нефтяных компаний и тем самым, по существу, положивший начало государственному сектору в итальянской экономике, был безусловно незаурядной личностью, хотя и противоречивой личностью. Вплоть до его же на экране Дж.-М. Волонте — одна из крупнейших аналитических удач итальянского кино последнего времени.

Маттеи в его исполнении человек целеустремленный, почти одержимый, пренебрегающий личным благополучием и даже безопасностью ради осуществления поставленной цели. Идя к ней прямо, напролом, он не только пренебрегает условиями «игры», принятой в деловом мире Западе, но и сбрасывает ее один за другим открытые вызовы. Италия почти не имеет собственной нефти, и Маттеи в условиях «холодной войны» и попытке установить экономическую блокаду вокруг Советского Союза едет в Москву, чтобы заключить там торговые контракты. Одновременно он предлагает себеобразным в экономическом отношении странам — производителям нефти — более льготные условия, чем те, которые навязаны им американскими компаниями. Отдавая отчет в необходимости развития Юга Италии, он, конечно, не забывая и о выгодах, которые это может принести, он планирует строительство в Сицилии крупного нефтехимического комплекса, угрожая тем самым разрушить существующие до сих пор на острове полуфеодалные отношения.

Фильм показывает, как деятельность Маттеи восстанавливает против него силы международной и внутренней итальянской реакции. Невидимое, но явно осязаемое кольцо плетущихся против него интриг сжимается, и вот наступает трагическая развязка. Вылетев на личном самолете из Сицилии, Маттеи погибает в авиационной катастрофе. Ее обстоятельства так и остались невыясненными: самолет взорвался в воздухе. И все же конец фильма оптимистичен. Маттеи, конечно, не был революционером, но дело, за которое он боролся и погиб, имело прогрессивное для Италии значение. И оно пережило своего враждоизвителя.

Переены содержательных итальянских фильмов, вышедших на экраны в течение последнего года, можно было бы продолжить. Ограничусь, однако, рассказом еще о двух фильмах, которые вызвали в Италии особенно бурную реакцию. Один из них — «Секрет Н. П.» — снят молодым режиссером Сильвано Агости. Другой — «Рабочий класс идет в рай» — поставлен режиссером Элио Петри, являющимся также автором знаменитого фильма «Следствие по делу гражданина Вн. всяких подозрений». Показательно, что последние фильмы и Э. Петри и С. Агости посвящены проблемам рабочего движения, его перспективам. Впрочем, они отличаются друг от друга как по художественной манере, так и по своим выводам. Не интересно отметить, что именно эти проблемы оказались в фокусе внимания итальянских зрителей.

Когда президент крупнейшего промышленного объединения, названный в фильме С. Агости мичицали «Н. П.», сообщил в телевизионной пере-

(Продолжение на стр. 20)

НОВОЕ В САМОМ ОБЫКНОВЕННОМ

Андрей МИХАЛКОВ-КОНЧАЛОВСКИЙ

Обычно хорошими сценариями считаются те, по которым как бы заранее можно увидеть фильм. Помоему, такой подход к пониманию кинематографичности — глубокое заблуждение. И чем дальше идет вперед кинематограф, тем более очевидным это становится. Ведь если в сценарии показано все до точки, то не остается места для самого ценного — для того, что скрыто за словами. Именно это режиссер должен выявить на экране, наполнить своим отношением. Слово на экране обретает совершенно новое качество — кинематографическое, не литературное. Так что сценарий в этом смысле — вещь обманчивая. Поэтому лично я всегда против публикации отрывков из сценария. Хотя на этот раз по доброй воле отступаю от своих же правил.

Я и прежде знал сценариста Евгения Григорьева по очень интересным работам — «Наш дом», «Три дня Виктора Чернышева», но новый его сценарий «Романс о влюбленных», который я буду снимать, меня буквально поразил. Что же в нем такого особенного? Ведь речь идет о вещах, которые всем давно наскучили, чуть ли не обесценились. Язык вроде бы совсем некинематографичный — напыщенный, но меньшей мере высокопарный: герои говорят белыми стихами. Снимать все это очень трудно, а главное — непонятно, как. На худосоте, принимавшем сценарий, многие говорили о нем восторженно, но при этом растерянно пожимали плечами: как его ставить?

А сценарий действительно интересный. В нем такое яркое и ясно выраженное мироощущение, какое бывает лишь в большой литературе. О простых вещах он говорит так, что поражаешься мужеству и таланту автора, умеющего открывать новое в самом обыкновенном. Читая «Романс о влюбленных», я вспоминал сценарий Довженко «Поэму о море». Вот удивительное произведение! В нем все сплавлено: реально происходящее и нафантазированное, происходившее когда-то и то, что еще только может произойти.

Этот сценарий открыл новый этап движения кинематографа. И самые главные открытия Довженко — в людях: его герои ногами стоят на земле, а головой упираются в небо.

Сценарий «Романс о влюбленных» тоже основан на лирическом сюжете, а открывает за ним картину эпическую.

Не буду пересказывать сюжет фильма. Вы его поймете, прочитав рассказ Григорьева, и убедитесь, что сама любовная история очень обыкновенная. Но дело не в ней. Дело в том, как сценарий говорит о любви. А смысл таков, что любовь животного. Мы живы до тех пор, пока несем в себе любовь. Или же надежду на любовь. Иначе мы мертвы. Мертвы духовно.

В сценарии заново открываются вещи самые простые и самые важные: любовь, Родина, мать, долг, честь, товарищество. Об этом говорилось много и трудно вновь сказать так, чтобы не повториться и не сфальшивить.

Мы будем делать нашу картину широкоформатной. Большой экран даст возможность показать человека на фоне страны. Показать сегодняш-

ний день нашей страны. Армию, которая его защищает. Мощь этой самой современной армии. Тех людей, которые воспитаны ею. Их нравственную силу, готовность к подвигу, их ратный труд.

Мы хотим показать любовь такой, какой она должна быть. Чтобы каждая девушка или юноша могли сказать: «Хочу вот такой любви».

На любовь способен каждый человек. Но не каждый знает, что он на нее способен. Кому-то повезло в жизни. Кому-то нет. Самое существенное, что может дать зрителю картина (если, конечно, она получится), — это открытие в самом себе способности к чувству. Идеал притягателен лишь тогда, когда он доступен.

Поэтому нам нужны герои, которые были бы бесконечно близки зрителю. Человечески, социально близки. Это должны быть не абстрактные голубые фигуры, а живые узнаваемые люди.

Очень хочется, чтобы на экране получились люди, которым хотелось бы подражать. Но при всем том не отделенные от зрителя настолько, что стремление походить на них оказалось бы неосуществимым. Если, скажем, снимать в главной роли бесконечно красивую девушку, то другая, та, что будет сидеть в зрительном зале, подумает: «Вот она какая красивая. Такую, конечно, полюбит. А мне куда деваться?».

Поэтому нам очень важно сейчас найти таких героев, таких актеров, в которых зритель узнал бы себя. Больше того, нам бы хотелось, чтобы зритель сам помог нам выбрать этих героев.

На этой полосе журнала помещены три мужских и три женских портрета. Мы хотим спросить у наших будущих зрителей, читателей журнала: такими ли вы представляете наших героев? Или же какими-то другими? Может быть, вы знаете молодых ребят, девушек лет 20—22, которые, по-вашему, своей внешностью интересно выражают тип нынешнего молодого советского человека? Присылайте к нам на «Мосфильм» их фотографии. Может быть, кто-то из них талантлив и как актер, участвует в самодеятельности. А может быть, кто-то и сам захочет у нас сниматься.

Я еще не знаю, кого буду снимать в фильме: актеров или непрофессионалов. Но в любом случае их задачи очень нелегки. Все должно быть до конца подлинным: стихи, слова, лица, страсть, любовь. Самое трудное, что нам предстоит, — создать живые человеческие характеры.

Современные Ромео и Джульетта...
Какими им быть на экране?
Такими, как эти?
Или эти?
Или какими-то другими?
Прочтите отрывок
из сценария Е. Григорьева
и присланные к нему

„РЕБЯТА, Я ВЕРНУСЯ!“

Евг. ГРИГОРЬЕВ

История такова. Есть юноша, и есть девушка. Они любят друг друга. Очень любят. И они счастливы. У него прекрасная, мудрая мать, два верных брата, друзья и товарищи, хорошая работа и она — возлюбленная. Его призывают в армию. Он служит на флоте, и служит, как он все делает, отлично.

Потом случается несчастье: спасая человека, он остается на оторвавшейся барже, и ее уносит в океан.

Домой приходит весть о его гибели. Девушка страдает. Это — страшное горе. Но у нее есть друг детства, хороший человек, Хоккеист. Он помогает ей справиться с горем. Проходит время. Она выходит замуж, рождается ребенок, и тут выясняется, что Моряк не погиб... Он спас друга и вышел сам...

...И вот он вернулся. Вот он слез с родимого городку. Остановка. Он вышел из автобуса и зашагал по знакомой улице.

Улицы изменились: новые дома, другие дети, незнакомые прохожие. Он вошел на свой двор и улыбнулся.

Двор ждал его, все знакомые ждали его, и Трубочка стояла на своем месте и играла на трубе.

— Трубочка! Здорово, мой приятель! Соскучился я по тебе! — Оглядывается. — Трубочка играет, значит, город жив!

Ему ответили неуверенными улыбками.

— Что-то я не пойму тебя, Трубочка. Что-то ушли заложники... Печально ты играешь... Обращаясь ко всем: — А я вернулся! И город весь на мне у меня висит от счастья!.. Приступают! — Трубочку: — Ну, здравствуй, я вернулся!

— Здравствуй, друг!

— Ну, поцелуемся!

Обнимаются. Моряк, раскрывая руки, ко всем:

— Я вернулся... Ваш Моряк!

Оглядываясь, опускает руки, поворачивается к Трубочку:

— Что случилось?... Почему такая радость?

— Шрам... Трубочка дотрагивается до его лба... Седина... И орден!

— Ну, так что, шрамов ты не видел, у старших их побольше. Что нового?

— Изменилось... Время.

— Я не изменился. Зачем? — Смеется. — Родители все те же. До

свидания, друг. Увидимся! — Ко всем: — Жду вас в дом!

Он поднимается по лестнице. Он останавливается перед дверью. Звонит. Долгий звонок.

Дверь открывается — на пороге мать.

— Мама!

— Мой сын!

— Мама, я вернулся!

— Мой сын...

— Что ты плачешь, мама?

— Эти слезы старые, сынок, вот здесь они стояли... Кричит: — Дети, мальчики, ваш брат вернулся!.. Мой сын...

Выбегают братья, наваливаются на Моряка, и вталкивают его в дом, и подпрыгивают, и бегают по комнатам, и снова кидаются к брату.

Моряк оглядывается, трогает рукой стены, стол, шкаф, часы.

— Я дома, дома... Мама, я дома! Как странно. Нет, не странно, я хотел быть дома, и вот я дома...

— Дети! Откройте двери, столы раздвиньте: пусть все приходит, пусть разделат с нами наше счастье. Радость легче пить вместе! — Кричит: — Дети, ваш брат вернулся! Мой сын...

— Мама, я же обещал, и я вернулся. Морская гвардия не тонет, мама. Это наш устал!

— Садитесь все за стол.

— Сейчас... Моряк берет букет, идет к двери... И мигает. И заглянет и залюбуется... Как кажется, кто-то не хватает.

— Мой сын... говорит мать деленно. Братья молчат... Туда ты не ходи. И выслушай, ты уже мужчина. Будь тверд... Там... Там — гнездо чужое, голубка с голубем и птенец кричит... Тебе там делать нечего.

— Вот как?... Я, я ломаю голову, что такое?

— Садись сюда — здесь твой дом, мать твою и братья. Придут твои друзья, приятели...

— Меня там ждут. Я обещал вернуться и слово выполняю... Выходит.

У дома Девушки хоккеисты загорают ему дорогу.

— Привет, ребята. Давно не видел вас. Я вернулся и жду всех в доме: поговорим и старые воспоминания, споем и, как положено, все остальное...

Он хочет пройти, но капитан останавливает его.

— Моряк, послушай... Тебе мы рады... Но, понимаешь... Как тебе сказать?

— «Как сказать?... Короче, я тороплюсь».

— Здесь чужое счастье... понимаешь...

— Я к Девушке иду. Своей... Показывает букет... Она меня ждала, и я вернулся. Чужого счастья мне не надо, есть свое!

Хоккеисты, обнимая его за плечи:

— Моряк, что делать? Ты опоздал.

— «Что делать?» — Моряк смеется. — Разве я на гонках? Что за мелодрама? «Будь тверд — ты опоздал».

Вы что, ребята?.. Я сам в тетрадку переписывал стихи и песни, но сейчас мне не до смеха, я спешу: мой стол накрыт и ждет меня.

Хоккеисты сдвигаются плотнее. Капитан, заглядывая в глаза Моряку:

Моряк, нам грустно, но опоздал ты. И делать тебе нечего здесь.

Моряк отступает назад, оглядывается на собравшуюся толпу.

— Я опоздал... Действительно, весь город, шутники, философы, поэты, все «карр» да «карр»... Ре-

бята, хватит, флот есть флот... Догру!

Он отстраняет хоккеистов и прохитит вперед.

Дверь открывается. На пороге — Любимая Девушка Моряка.

Он обнимает ее. Целует.

— Здравствуй. Вот твои цветы. Она потрясена.

— Это ты?

— Я, я... смеется, — а это — ты, а это — мы с тобою. Мы встретились.

— Это — ты! Ты!.. Она трет лоб, цветы падают у нее из рук. — Ты вернулась... Ты!

— Ты меня ждала... Моряк собирает цветы. — И я вернулся, что странно?

Они проходят в дом.

— Ждала? Да!.. Плакала... как это было долго... бесконечно... Поднимает глаза на Моряка. — И дождь, и дождь, и дождь... и птицы улетали... сплошная осень. А ты ушел и не вернулся, ты погиб, хотя мне обещал вернуться... Я кричала, плакала, рыдала, — у нее в глазах стоят слезы, — все на свете! Так долго!.. Так бесконечно!.. Ишла к тебе!.. А ты вернулся.

— Куда ушла? Все просто: ты ждала, и я вернулся. Как обещал. Заплакал ребенок. Женщина сразу встревожилась. Подошла к нему, взяла его на руки, стала успокаивать.

— Что, Сережа, что, мальчик? Не плачь, не плачь!

Моряк снимает с руки большие «адмиралские» часы.

— Твой сын... Какой красивый, — тянет к нему руки, целует его, — твой сын... Он мой, и имя у нас общее. Здравствуй, сын мой! Соберайся! Пойдем, отец вернулся! — Поворачивается к женщине. — Пошли, пошли, нас ждут!..

— Куда идти? Здесь мой дом, мой муж, я уже другая. Той нет...

— Что? Другая? Муж? Твой муж перед тобой!

— Все другое. Другое тело, сердце, и голос, и глаза, и память — все другое... А ту, я ее помню. Как она ждала... Как плакала!.. А птицы улетали, а в них охотники стреляли и стреляли... а птицы плакали, и падали на землю, и умирали. Девушка ждала, не дождалась... и умерла.

Он молчит. Он ждет. Он ждет еще.

Он ждет других слов.

Она поднимает голову. Смотрит ему в глаза. В ее взгляде — печаль, боль, сострадание... И все...

Моряк отшатнулся, замателся по комнате.

— Что за наваждение? Все острей, какой-то бред! Все каркает!.. Все хоронят! Я жив, и я люблю! Где я был? Гулял? Я долг свой исполнил, и я его исполнил! — Показывает орден и шрам. — Я вернулся. Я полз по снегу, десять раз старуха смерть в лицо мое смотрела, а я кричал ей — у меня присяга: я обещал, и я вернулся! — Старается успокоиться. — Так в чем же логика? Где она? Где право, где порядок? Справедливость где? В чем суть вещей, где мироздание? Что для чего? Где жизнь и смерть?.. Все опрокинулось!.. Понабежали похруны, вороны, вороне: — Она ждала и не дождалась и умерла — зло смеется, — а я им так скажу: «Плывай на них на всех. На их нитье и карканье. На вой, на визг!» Я жив, и я люблю! Морская гвардия не тонет!.. Пойдем!.. Он хочет поцеловать ее, но она

отстраняется. Он хватает ее за плечи.

— Мне больно.

— Поцелуй!..

Она качает головой, пытается высвободиться, ей неприятно.

— Разве ты не видишь, я другая, Сережа...

— Поцелуй!.. Поцелуй! и вспомнишь... Погибну без тебя... Хочешь, чтоб я умер?

— Я не могу, я жена другого.

— Другого?.. Ты мой жена! Мою! Я сделал тебя женщиной!.. И опять просит: — Поцелуй меня и вспомнишь!..

— Мне больно... Она высвобождается. — Ты груб... Тот был другой. Он не мог просить, не мог он унижаться. Любовь не просит.

Она смотрит на него долго-долго. У него опускаются плечи, повисают руки.

Он шел и ничего не видел. Все его знакомые, приятели, друзья были около него и не знали, как помочь ему.

Вдруг Трубочка подняла трубу и заиграл. И труба запела, заплякала, зарыдала. И это была лучшая песня Трубочка. Это была песня друга, это была песня сердца друга. И это сердце страдало. И никто в городе не помнил, чтобы он так играл.

И Моряк услышал эту песню.

Он поднял голову, и увидел Трубочку, и увидел своих друзей. И тогда он вспомнил, что он вернулся и они ждали его.

И он слабо улыбнулся. Он медленно подошел к Трубочку. Он положил руку на плечо своему другу.

Он сказал ему тихо:

— Здравствуй, Трубочка, я вернулся.

Потом он посмотрел на всех, и вдохнул глубоко, и собрал силы, и улыбнулся всем сразу, и крикнул, подняв руки:

Ребята, я вернулся!

И они кинулись к нему, его друзья, которые любили его и которые гордились им. Они подняли его на руки и понесли его к дому.

И он собрал все силы, и вдохнул весь воздух, и улыбнулся, и крикнул горло, подняв руки:

— Я вернулся, ребята!

Но сценарий не заканчивается на этом, как не кончается жизнь его героев.

Что же дальше? Что с ними будет?

Что сделает Девушка?.. Уйдет к Моряку? Ведь она так любила его, так ждала, так страдала, когда узнала о его гибели...

А как же Хоккеист, ее муж, этот благородный человек? Ведь не просто так она вышла за него замуж, не просто так родила от него сына. Как же быть?..

А Моряк, что он? Покорится? Заплет? И ударится в одиночество? А как же тогда «морская гвардия не тонет»?..

Что делать? Кто виноват?

Как хорошо, когда точно можно найти, кто виноват в твоей неудавшейся жизни, когда можно свалить на кого-то свое поражение и продолжать жить дальше, чувствуя себя жертвой. А если виновных нет? Если все хорошо, что тогда?

Нет, история героев не кончается, не кончается сценарий. Что будет дальше, вы узнаете, когда увидите будущий фильм.

А. Михалков-Кончаловского и напишите свое мнение по адресу: Москва, Мосфильмовская, 1, киностудия «Мосфильм», съемочная группа «Романс о влюбленных».

ПО ТУ СТОРОНУ РАЯ

(Окончание. Начало на стр. 16)

даче о близкой реализации плана автоматизации всех рабочих процессов, его участь уже была преддана. Похищенный агентами «технократов», захвативших власть при его соучастии, но стремящихся теперь избавиться от него, он подвергается изъятиям, в результате которых теряет способность не только говорить, но и мыслить. Выброшенный на пустырь, он влечет жалкое существование, риская на свалках пропитание вместе с такими же бездомными, как и он, собаками и кошками. Но однажды Н. П. забредает на рабочую окраину. Ее обитатели, пожелав бродягу, дают ему приют.

Тем временем «великая техническая революция» достигает в не названной авторами фильма капиталистической стране своего апогея. Производство полностью автоматизировано, и вчерашние труженики освобождены от какой бы то ни было работы. Но хотя они и расселены в специально построенных для них «образцовых» кварталах и получают от властей «пособия», их «новая» жизнь далеко не идеальна. Рассматривавшиеся еще в недавнем прошлом лишь в качестве придатков к машинам, а теперь оторванные от них, предоставленные самим себе, люди попросту не знают, как убить неожиданно высвободившееся и такто тянущееся время. Среди них лишь один Н. П., доведенный до полудикого состояния, забывший все вплоть до своего имени, кажется счастливым существом, радующимся солнцу, теплу, проявляемой к нему человеческой жалости.

Авторы фильма настроены весьма пессимистично, и я не был удивлен, когда во время общественного обсуждения его, на котором присутствовало много молодежи, Сильвано Агости подвергся довольно ожесточенной критике. Между прочим, кто-то из сидящих в зале крикнул ему: «Посмотрите фильм Элио Петри!»

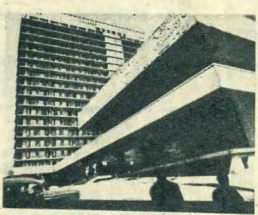
С фильмом Э. Петри тоже далеко не во всем можно согласиться, он довольно однообразием затрагивает проблемы рабочего движения. Но его выводы гораздо более зрелы, чем выводы фильма С. Агости. Об этом фильме уже писалось в советской печати. Поэтому напомним только, что в центре его выведена фигура рабочего Лулу Массе (его играет Джан-Мария Волонте), человека аполитичного, стоящего в стороне от рабочего движения. Происшедший с ним на заводе несчастный случай бросает Лулу в объятия левых, которые используют его, чтобы спровоцировать беспорядки.

Фильм касается животрепещущих вопросов итальянской действительности, показывая противоречия в современном рабочем движении капиталистических стран и не скрывает его трудностей, в частности как угрозы реформизма социал-демократического толка, так и объективно провокационной роли левых группировок. Газета «Уинт» писала, что этот фильм «не назидателен, но реалистичен: борьба предстоит долгая и жестокая... Рая не существует... И если даже выигран один бой, то война продолжается».

Возвращаясь к темам, диктуемым самой жизнью, итальянское кино вновь встает, как это было в первые послевоенные годы, на благодатную почву. Хочется надеяться, что пришедшая за последние годы в итальянское кино новая плеяда молодых, чутких к происходящим в стране социальным процессам режиссеров и актеров сумеет преодолеть стоицизм на их пути препятствия и создать новые и интересные произведения.

Рим

«СОЮЗ НЕРУШИМЫЙ» — так называется фильм, который готовят к 50-летию СССР киностудия «Центрафильм». Это будет рассказ о дружной многонациональной семье пятнадцати братских социалистических республик. Режиссер — Э. Эртов, автор сценария А. Гастев. Над картиной работают несколько съемочных групп. Операторы — лауреат Ленинской премии Д. Мамедов, М. Рафиков, И. Пунаков.



«Союз нерушимый». На улицах Тбилиси

НА ЦСФД закончена работа над фильмом «Чили в борьбе, труде и надеждах». Это рассказ о сегодняшнем дне страны, о тех преобразованиях, которые произошли в Чили после прихода правительства блоня Народного единства во главе с президентом Сальвадором Алленде.

Над фильмом работали сценарист, режиссер и оператор Ю. Монголский, журналисты О. Игнатьева и И. Рыбалкин, оператор В. Ходяков.

«ДВУХСЕРИЙНЫЙ ФИЛЬМ «ОТКРЫТАЯ КНИГА» готовят к постановке на киностудии «Ленфильм» режиссер В. Фетин по сценарию В. Каверина и И. Язынцевой, написанному по одноименному роману В. Каверина. В центре фильма — образ нашей современницы, талантливого ученого-микробиолога. Ее роль исполнит Людмила Чурсина.

«САМЫЕ КРАСИВЫЕ КОРАБЛИ» — над этим фильмом, посвященным сегодняшней Чукотке, глубоким изменениям, которые произошли в быту и культуре, психологии чукчей за годы Советской власти, работает творческое объединение «Экран» Центрального телевидения. Сценарий написал писатель Ю. Рытхэу. Режиссер А. Ниточкин. Оператор Т. Зельма.

РЕЖИССЕР ВИКТОР ИВЧЕНКО готовит на студии имени А. П. Довженко постановку фильма «Путь по мотивам романа П. Лебеденко «Четвертый разворот». В центре сюжета — образ врача Ирины Венниковой, перенесшей большую личную утрату. В поддержку друзей, в постоянном чувстве ответственности за жизнь и здоровье людей она находит силы, чтобы выжить и выдержать испытания судьбы. Роль Ирины исполнит актриса Нелли Мишкова. Сценарий написали В. Ивченко и Ю. Пархоменко. Оператор А. Прокопенко.

В ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСКОМ ОБЪЕДИНЕНИИ «МОСФИЛЬМА» режиссер Леонид Гайдай приступил к работе над созданием новой кинокомедии «Иван Васильевич меняет профессию, или Совершенно новые приключения Шурика» по мотивам пьесы Михаила Булгакова «Иван Васильевич».

Как обозначено на титульном листе режиссерского сценария, это будет не научно-фантастическая, а музыкально-экспериментальная — цветная кинокомедия. Авторы сценария — В. Бахнов и Л. Гайдай. Операторы С. Полунов и В. Абрамов. Художник-постановщик — Е. Кузьмин. Композитор А. Зацепин.

Роль неуязвимого Шурика исполнит Александр Демьяненко.

НОВОСТИ КИНО

ФИЛЬМ «ФИАЛКА МОНМАРТА» в жанре мюзикла на основе романа Мориса с использованием музыки Кальманна из одноименной оперетты и других его произведений поставит на киностудии «Ленфильм» режиссер Р. Тихомиров.

ХИРУРГ ИЗ ГРОЗНОГО Б. Индаров много лет ведет наблюдение за долгожителями Чечено-Ингушской АССР. Он и написал сценарий фильма «Долгожители Чечено-Ингушетии», который снят Северо-Осетинской студией телевидения. Режиссеры — И. Татев. Операторы В. Призов, В. Януба.

ЛЕТЧИК-КОСМОНАВТ СССР, Герой Советского Союза Павел Попович снялся в фильме «Ни дня без приключений», поставленном на киностудии имени А. П. Довженко режиссером Игорем Ветровым по сценарию А. Власова и А. Млодина. Герои этого фильма, пионеры-семиклассники, борются за звание отряда имени космонавта Поповича — борются в самом прямом смысле этого слова, поскольку им приходится вступить в схватку, полную неожиданностей и захватывающих приключений, с группой своих сверстников, совершающих восточные хулиганские выходы. Главные роли в фильме исполнили школьники Саша Дуадо, Алеша Козлов, Оля Деминская, антеры Всеволод Солдатов, Валерия Шарынина, Юрий Демич, Зимауну Геллер. Оператор Александр Филимонов. Художник-постановщик Анатолий Добрыленко, композитор Евгений Зубов.

«Ни дня без приключений». В роли космонавта Павла Поповича... космонавт Павел Попович



«ЕЖИКОВА ОДЕЖДА» — над этим фильмом, посвященным сегодняшней Чукотке, глубоким изменениям, которые произошли в быту и культуре, психологии чукчей за годы Советской власти, работает творческое объединение «Экран» Центрального телевидения. Сценарий написал писатель Ю. Рытхэу. Режиссер А. Ниточкин. Оператор Т. Зельма.

ШЕСТЬ ЛЕТ СУЩЕСТВУЕТ на Рижской студии группа кукольников. За эти годы студия выпустила 15 кукольных фильмов. Один из них, «Красные башмачки», на Всесоюзном кинофестивале в Тбилиси получил приз.

Сейчас группа работает над фильмом «Ежикова одежда», экранизацией одноименной сказки в стихах Виллиса Плуондиса. Сценарий А. Бузова, режиссер-постановщик Ариад Нориньш, художник-постановщик Г. Вилдизидис, скульптор А. Ноллендорф.

ФИЛЬМ «ТВОЙ СЫН, ОДЕССА» поставит на Одесской киностудии режиссер Мари Толмачев по сценарию Ивана Воробьева. Картина рассказывает о героическом суде юномоскольца Яши Гордиенко — разведчика партизанского отряда. В основу сценария положены действительные события, описанные в повести Г. Карева.

НА КИНОСТУДИИ «ЛЕНФИЛЬМ» готовится постановка фильма «Степанава паматка». Это будет первая самостоятельная картина режиссера Ангеля Гутерреса и Карена Тевосяна под художественным руководством Глеба Панфилова. Сценарий К. Ершова и Г. Панфилова. Основой сценария «Степанава паматка» послужили уральские сказки, записанные и обработанные П. П. Бажовым.



«ВИН-ПИНГИВИ» — над этим фильмом, посвященным сегодняшней Чукотке, глубоким изменениям, которые произошли в быту и культуре, психологии чукчей за годы Советской власти, работает творческое объединение «Экран» Центрального телевидения. Сценарий А. Бузова, режиссер-постановщик Ариад Нориньш, художник-постановщик Г. Вилдизидис, скульптор А. Ноллендорф.

ФИЛЬМ «НАЧАЛЬНИК УГЛОВЕНО РОЗЫСКА» продолжит кино-рассказ о майоре милиции Головки (актер Ю. Голубев) — герое фильма «Инспектор уголовного розыска». Фильм поставит на Киевской киностудии имени А. П. Довженко режиссер С. Цубулин по сценарию М. Маликянского.

МУСЛИМ МАГОМАЕВ снимается на киностудии «Азербайджанфильм» в музыкальной ленте «Я знаю имя твое». В центре фильма — собирательный образ народного артиста Азербайджанской ССР, его труд, творческий и вдохновенный. Автор сценария М. Ибрагимов, режиссер А. Бабаев, оператор Р. Исмаилов.

ФИЛЬМ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ ПРОДОЛЖАЕТСЯ» о выдающемся сыне украинского народа писателя Ярослава Галаке поставит на Одесской киностудии режиссер Валерий Исаков по сценарию В. Беллева.

На первой странице обложки — актер Евгений ЛЕОНОВ (читайте о нем на стр. 6—7). Фото В. Малышева (АПН)

Главный редактор Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ.
Редакционная коллегия: Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ [зам. главного редактора], В. Н. ГОЛОВНЯ, М. К. КАЛАТОЗОВ, Г. Д. КРЕМЛЕВ, А. С. ЛЕВАДА, В. А. РЕВИЧ [ответственный секретарь], Г. Л. РОШАЛ, В. П. ТРОШКИН, М. А. УЛЬЯНОВ, А. Г. ФИЛИППОВ, Ю. М. ХАНЮТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ, Б. П. ЧИКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ, В. А. ШНЕЙДЕРОВ.

Главный художник К. А. Сошинская.

Оформление Д. Е. Петрова.

Художественный редактор Т. Н. Трофимова.

ПИСЬТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: 125319, Москва, А-319, ул. Часовая, 5-Б. Телефон редакции 151-88-21.

Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.

№ 15 (375) — 1972 г. Сдано в набор 16/VI 1972 г. А 03286. Подписано к печати 5/VII 1972 г. Формат бум. 70 × 108/16. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 1 600 000 экз. Изд. № 1596. Заказ № 3110.

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

ПОЛГОДА В ПЕРУ

На экраны страны выпущены недавно два короткометражных цветных документальных фильма — «Трагедия Перу» и «Десант дружки». Их объединяет общая тема, они как бы дополняют и продолжают друг друга. Их сделала режиссер и оператор Владимир Трошкин, кинохроникер зоркий, ищущий и беспокойный. Когда в Перу произошло землетрясение, когда гигантский подземный толчок обратил в прах 250 населенных пунктов, унес 70 тысяч жизней, оставив полмиллиона раненых, Владимир Трошкин совершил «прыжок» в шестнадцать тысяч километров и оказался с кинокамерой в Перу. Он был в составе «десанта дружки» — молодого медицинского отряда, сформированного ЦК ВЛКСМ для оказания помощи перуанцам.

И вот теперь кинокадры его фильмов — зримые, впечатляющие свидетельства гуманизма советских людей, силы интернационализма и высокого человеческого братства. И одновременно фильмы впервые на нашем экране показали далекую страну, познакомили с древним и трудолюбивым народом, который сегодня упорно отстаивает свою экономическую и политическую независимость, строит свою республику.

Для творчества В. Трошкина характерно пристальное внимание к людям.

Все факты, события, явления — через человека, это как бы его дешифратор, которому он верен и в данном случае. Поэтому зрители надолго сохранят в своей памяти образы наших врачей из «десанта» — и Саши Милехина, и Роберта Тоцакова, и профессора Форштова... Необычными были их «часы приема», нередко круглые сутки, без отдыха не отходили хирурги от операционных столов... А до этого некоторые из них должны были проделать — и это показано в кинофильмах — нелегкий путь в горы, где люди вообще прежнее не знали врачей.

...Всюду представляли перед глазами кинокамеры страшные свидетельства пережитой трагедии.

Вот Педро Чако, учитель из города Уарас, рассказывает оператору о судьбе своей семьи... Это произошло в момент, когда в местной церкви шла воскресная служба. Погибли все...

Потерявший рассудок мальчик сидит в пыли улицы, вернее, бывшей улицы и векином как бы распыляется земля.

Он несколько дней пролежал под руинами дома, ставшего сиротой для всех его близких.

И все же в целых районах Юнгая, среди развалин Уараса, в пострадавших городах и селениях снова пробуждается, снова торжествует жизнь.

Оператор бросает всего лишь мимолетный (увы, не было времени) взгляд на следы древних цивилизаций, сохранившиеся на перуанской земле, — следы легендарной страны инков.

Мы видим в фильме каменное чудо — крепость Манчу-Пикчу, будто рожденную из тела горы, в течение веков спрятанную от человеческого взора, оставшуюся недоступной даже для испанских завоевателей, найденную лишь в 1911 году. Видим построенные еще инками, выложенные камнями дороги, тянувшиеся тысячи километров. Видим стены дворцов, подземные каналы, сложные из песчаника и базальта, без применения скрепляющих материалов.

Эти два фильма рассказали о бескорыстии истинной дружбы, о готовности советских людей протянуть руку помощи каждому народу, который нуждается в ней.

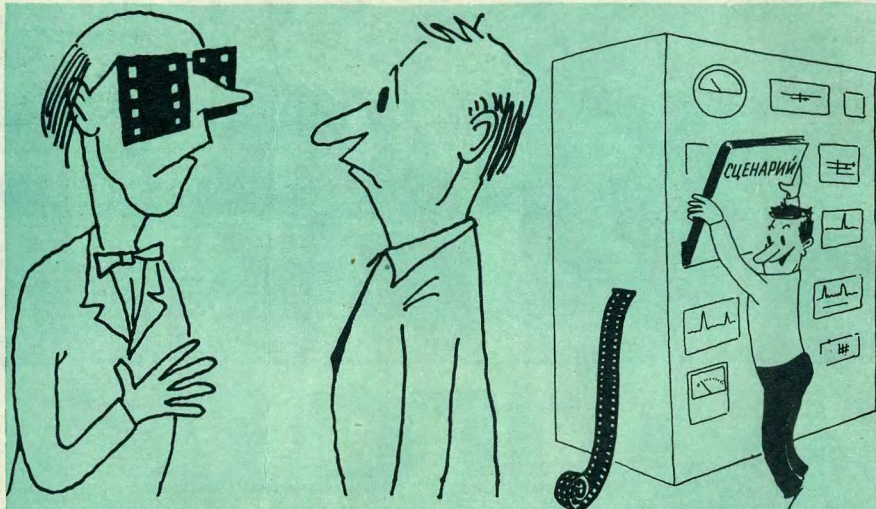
Выходит на экран и третья картина Трошкина о Перу — «Перу — тысяча лет и три года» (К. Голубевский).

Тема братской дружбы — лишь одна из составляющих новой картины о народе и земле Перу, сделанной совместно с оператором О. Арцелуэлем и с перуанскими кинематографистами. В полнометражной цветной картине режиссер обобщил свои наблюдения. Этот фильм — размышление об исторической судьбе древнейшего народа.

Мы благодарны Владимиру Трошкину за то, что он дал возможность и нам прикоснуться к этим действительно поразительным богатствам перуанской земли, перуанской истории.

Эмоциональное воздействие фильмов во многом усилено точным, ясным текстом Галины Шерговой.

Роман Григорьев



«У меня свой критический взгляд на киноискусство»

Без слов

НОМОР

Рисунки В. Владова

КИНОТЕАТР



«Уж слишком он увлекается поиском сложных ракурсов»

Без слов

ТИТРЫ

Режиссеров, как и родителей, не выбирают.
А. Заяц
Одесса

Великий немой потому и стал великим, что сумел сказать так много.

Б. Дубельский
Москва

На просмотре многосерийного детектива: начала уже никто не помнит, но конец все уже знает.

А. Гришанов
Москва

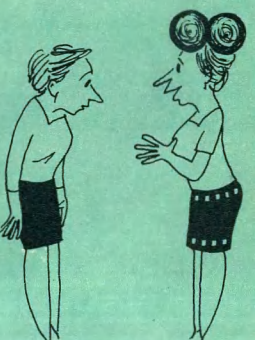
Авторы фантастического фильма так далеко углубились в будущее, что зрители потеряли их из виду.

В. Ломаный
Ленинград

Подкуешь Пегаса — и он уже не взлетит!

У зрителя все должно быть прекрасным: и место в кинотеатре и вкус.
Е. Мостовой
Харьков

«Была в Доме кино — впечатление огромное!»





ПОЛГОДА

Кадры из документальных фильмов
«Трагедия Перу»,
«Десять друзей»,
«Перу, тысячелетия и три года»



Статью читайте
на 3-й странице
обложки

В ПЕРУ

Визу —
советские врачи —
члены молодежного медицинского
отряда в эпицентре землетрясения —
разрушенном городе Уаресе

