

СОВЕТСКИЙ

19

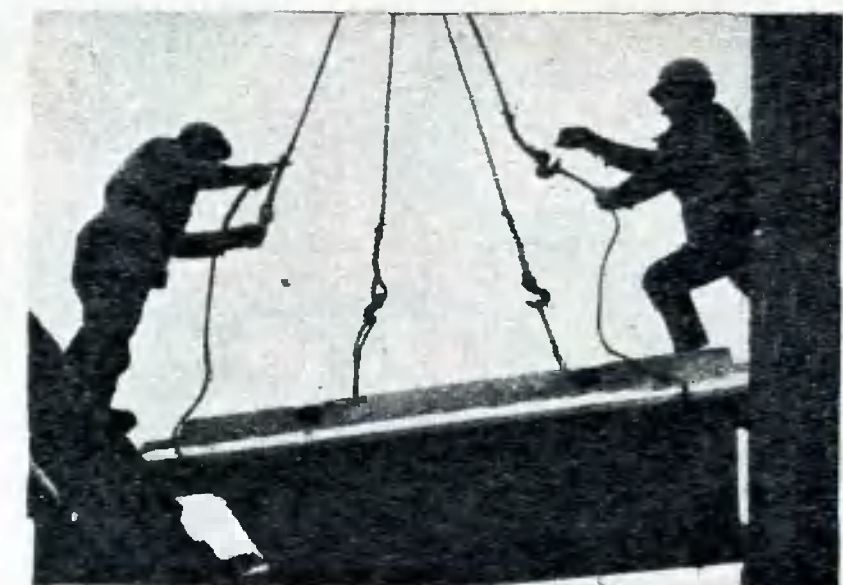
Экран





АГИТАЦИЯ ФАКТАМИ

● ХОЗЯЕВА



На стройке. Бригада
Николая Злобина

Случилось так, что в день просмотра киноленты ЦСДФ «Хозяева», имеющей подзаголовок «Рассказ бригадира Николая Злобина», я увидела на столе отца, старого московского строителя, брошюру из серии «Хозяйственная реформа в действии», также посвященную опыту бригады строителей из Зеленограда. И это совпадение показалось мне знаменательным.

Знаменательным главным образом потому, что подчеркивает злободневность, насущность появления маленькой одночастевой картины. Мы привыкли судить наши документальные фильмы за открытие новых жизненных пластов, за смелые или неудачные попытки проникнуть во внутренний мир человека, за эстетический поиск. И все это справедливо. Но как часто за скрупулезным перечнем «выразительных средств» мы забываем, что документальный фильм — это прежде всего публицистическое слово автора, слово-аргумент, слово — доказательство справедливости актуальной идеи, нового изобретения, нового метода. И эти пропагандистские задачи отнюдь не снижают требовательности к высокому профессионализму и творческой изобретательности документалистов. Фильм «Хозяева» — тому свидетельство.

Герой Социалистического Труда Н. Злобин рассказывает в картине о сущности новой формы хозяйственного расчета бригад, которая была предложена им и его бригадой. В нынешний, решающий год пятилетки проблема повышения производительности труда особенно актуальна. Метод Н. Злобина — «бригадный подряд» — во многом помогает решить эту проблему.

Авторы картины журналист А. Аграновский и режиссер И. Гутман не

ищут изощренных драматургических ходов. Основой ленты становится рассказ самого бригадира Н. Злобина и его друзей-соперников, руководителей соревнующихся с ним бригад. Однако эта внешне прямолинейная драматургическая схема позволяет зрителю сосредоточиться на главном: как же работает знаменитая бригада?

А работает она сноровисто и весело, уверенно и быстро. Этаж за 4 дня. Заключив договор, бригада становится полной хозяйкой на строительстве дома. Впрочем, не только хозяйкой. Но и ответчицей. Члены бригады отвечают за все: и за сроки и за качество. Вот этим чувством ответственности рабочего человека и объясняется та углубленность в работу, легкость и ритмичность в деле, какую мы видим у членов бригады Н. Злобина. Хозяйская озабоченность делами не только своей бригады, но и заботами всей страны чувствуется и в самом бригадире и в его рассказе.

Заглянув в отцовскую брошюру, я увидела многочисленные таблицы и столбики цифр. Сущность «бригадного подряда» не так проста, как может показаться на первый взгляд. Но авторы не перегружают свою ленту чрезмерными подробностями: те, кто серьезно заинтересуется проблемой, найдут их. Фильм стремится выявить не столько экономический, сколько нравственный эффект метода Н. Злобина. Ведь работать так, как он, могут лишь люди высокой сознательности.

Вот почему картина «Хозяева» становится пропагандистом не только нового метода хозяйствования, но и нового принципа отношения к своему труду. Здесь зритель агитируется «живыми фактами» нашей жизни. И потому убеждает.

Г. Прожико

СТАРЕЙШИНА ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ЦЕХА

Ровно пятьдесят пять лет тому назад, в осенний день 1918 года, в Крутицкие казармы, где квартировал тогда 10-й резервный полк 2-й пехотной дивизии, прибыл нарочный со спешным пакетом. Командир полка, вскрыв пакет, нашел в нем узкую полосу бумаги с приказом, напечатанным прыгающими, сбитыми буквами армейского «Ундервуда». Командующий Московским военным округом предлагал «с получением сего» немедленно откомандировать красноармейца Лемберга Александра в распоряжение кинематографического комитета Комиссариата по просвещению.

Несколько недель спустя резервный полк все еще дислоцировался в мирных московских казармах, а хроникер Лемберг уже снимал боевые действия передовых красноармейских частей на Восточном фронте.

Так началась служба, а точнее будет сказать, служение старейшего нашего оператора-документалиста в советском кино. Навыки хроникера Александр Григорьевич унаследовал от своего отца-кинематографиста.

Громоздкий, неуклюжий трехпудовик кинокамеры со всеми к ней принадлежностями Лемберг пронес по многим фронтам гражданской войны. Снимал на Волге, на Северном Кавказе, в Армении.

Потом молодого хроникера радужно встречали горняки Донбасса, поднимающие шахты из руин после денкинского разорения, уральские металлурги, под руководством Феликса Дзержинского возрождавшие старые заводы. В тридцатые годы Лемберг снимал на трудной трассе Беломорско-Балтийского канала, на многих стройках первых пятилеток.

Александр Лемберг во время съемок документального фильма «Люди в кожаных шлемах». 1925 г.



Лемберг был первым оператором, снимавшим вождя революции на Родине в 1917 году, после возвращения его из «проклятого далека» эмиграции. Два года спустя он участвовал в съемке Ленина, кадры которой сохранились до наших дней.

На протяжении долгих лет Лемберг работал бок о бок и под руководством Дзиги Вертова. Признанный зачинатель и глава школы поэтического кинематографа, Вертов «строил» свои основные фильмы из материала, снятого несколькими документалистами, в списке которых имя Лемберга занимает одно из почетных мест.

В эти дни Александру Григорьевичу Лембергу исполняется семьдесят пять лет. Поздравляем старейшину нашего кинопублицистического цеха!

О. Руденский

Н а «Беларусьфильме» нет, по сути дела, границы между объединениями. Сегодня режиссер работает над игровым фильмом, а завтра делает документальный. Это вполне реально.

Контакт двух стихий — документ и вымысла — явление обычное для современного кинематографа. «Феномен достоверности» перестал быть монополией документального кино, престиж документа необычайно возрос. И когда приезжаешь на киностудию, где это важное обстоятельство принято во внимание уже на организационном уровне, поневоле ждешь, что такая постановка дела в чем-то определяет и творческий тонус белорусского кино.

Среди полнометражных художественных фильмов, выпущенных Белорусской студией в прошлом году, философская драма («Хроника ночи») и романтическая повесть («Идущие за горизонт»), историческая хроника минувшей войны («Руины стреляют») и эпическая драма, опять-таки на военном материале («Завтра будет поздно»), попытка социального фильма о современности («Улица без конца») и эссе из области семейно-бытовых отношений («Вот и лето прошло»), серьезная разведка политического жанра («Вашингтонский корреспондент») и фильмы нравственно-этической темы («Зимородок» и «Золотое крыльцо»).

Каждая из этих картин достойна глубокого и всестороннего разбора, и он частично уже сделан. В данном случае нас занимает лицо студии в целом, те реальные духовные завоевания, которыми отмечен год труда творческого коллектива.

В поисках нравственного идеала, в поисках героя белорусские кинематографисты не уходят в далекое прошлое. Они ищут его среди своих современников — в новом, только что возведенном городе, в школе, в студенческом кругу, наконец, в семье. И даже глобальные проблемы философского плана студия исследует на материале современности.

Герой фильма «Хроника ночи» доктор Чухин уточняет свою нравственную позицию, находясь в салоне межконтинентального авиалайнера, захваченного левыми экстремистами и потерявшего курс.

Ответ на вопрос, как жить, ищет и десятиклассница Леля Русанова в фильме «Улица без конца».

В поисках смысла жизни отправляется в путь Саша Ивакин — герой картины «Идущие за горизонт», красавец и спортсмен, которому угрожает слепота — последствие спортивной травмы.

Делают жизненный выбор и школьные друзья из фильма «Золотое крыльцо».

А в телевизионной новелле «Вот и лето прошло» молодые родители, уложив своих семилеток, которым завтра «первый раз в первый класс», шепотом совещаются о том, как воспитывать этих загадочных «акселератов».

Итак, студия ведет напряженный нравственный поиск — ищет героя, ищет ответы на «вечные» вопросы: как жить и «делать жизнь с кого».

ПТИЦА «ИКС»

Е. СТИШОВА

«...«Икс» — это такая птица, которую никак не могут поймать...»

(Реплика первоклассника из фильма «Птица «Икс».)



Десять лет спустя

И снова возникает вопрос об авторстве режиссера, о его концепции, его трактовке событий и отношений. Режиссер обязан говорить «от себя лично», иначе не возникнет встречного тока между фильмом и зрителем и, значит, не реализуется замысел.

«Недостаточность», невинность авторского голоса представляются мне существенным изъяном картин, о которых идет речь.

Философия «Хроники ночи» (режиссер и сценарист А. Спешнев) умозрительна и абстрактна. Мир в образе воздушного корабля, несущегося в бездну, некая модель человеческого общества, возникшая на борту самолета, — вот драматургический строй картины. Перед лицом возможной гибели каждый обнаруживает свою социальную сущность не более чем в четких типологических границах: капиталист, надменный и неприступный до того, как возникла опасность, оказывается жалким и ничтожным трусом; «хиппи» безучастны к происходящему; экстремисты держат на прицеле каждого, кто еще не мертв; и только двое советских людей да супруга африканского лидера поддерживают мораль на тонущем корабле... Собственно, к этому и сводится авторская мысль картины.

Когда девочка впервые звонит ему, ей отвечает автоматический секретарь. Ковалевского нет на месте, и его с успехом заменяет механическое устройство. Не боясь подозрений в карьеризме, Ковалевский выдвигает свою кандидатуру на важный административный пост: «Карьеризм — это из области демагогии. Карьеризм — это для себя. А я для дела».

В Ковалевском есть приметы диалектики социального характера. Рационализм, как известно, может породить эмоциональную глухоту,

на строительстве нового города. Вопреки желанию матери, которая не понимала отца, решительная Леля находит отцовских друзей, и они оказываются как раз теми людьми, какие необходимы ей в жизни. Встреча с ними дает девушке мощный нравственный заряд, и Леля смело вступает в жизнь со словами «дальше я сама».

Надо думать, фильм делался не ради этой сентенции под занавес. По замыслу он должен был открыть новый город «новых людей», мир человеческих отношений, очищенных от мефандских наслений.

В картине угадывается попытка дать образ современника, чья личность реализуется в служении обществу. Опытаемые знаки такого героя есть в фигуре инженера Ковалевского (артист В. Коршунов), друга Лелиного отца.

Когда девочка впервые звонит ему, ей отвечает автоматический секретарь. Ковалевского нет на месте, и его с успехом заменяет механическое устройство.

Не боясь подозрений в карьеризме, Ковалевский выдвигает свою кандидатуру на важный административный пост: «Карьеризм — это из области демагогии. Карьеризм — это для себя. А я для дела».

В Ковалевском есть приметы диалектики социального характера. Рационализм, как известно, может породить эмоциональную глухоту,

даже черствость. И вот Ковалевский режет в глаза девушке всю правду об отношениях ее отца с возлюбленной, нисколько не заботясь о том, что он больно ранит неокрепшую душу: «Ты же хотела знать правду!»

Так что же у него за душой, у этого очень делового, но не очень привлекательного человека?

Судить предоставлено зрителям. Это естественно. И все же мы вправе ждать большей авторской определенности в трактовке образа героя. И в фильме «Идущие за горизонт» — ленте поэтического, во многом условного стиля, в характере героя легко обнаруживается схема.

Романтический герой — фигура исключительная. Это человек особого духовного строя, убежденный максималист, способный отдать все во имя высокой цели. Но Саша Ивакин только и делает, что берет. В поисках розовой чайки он встречает многих людей, и каждый из них с радостью что-нибудь дает Саше, проникаясь сочувствием к его цели — доказать, что мифическая птица все-таки существует.

Один дает ему деньги, другой — место на вертолете, третий оставляет его жить в своем доме и т. д. Проповедь добра и красоты постепенно превращается в сказку о всеобщем прекраснодушии — настолько абстрактна авторская программа. Герой превращается в резонерствующего потребителя.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ
ОБРАЗ
ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ
ОБРАЗ
ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ
ОБРАЗ

советский
экран

№ 19 октябрь 1973

ОСНОВАН В 1925 ГОДУ
ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

© «Советский экран» 1973 г.

Уж если говорить о романтическом герое, то это скорее учитель биологии Сергей Иванович из фильма «Зимородок».

Дети на протяжении всего фильма ищут героя войны по прозвищу Зимородок, не догадываясь, что это и есть их учитель. Никому невдомек, что добродушный и чудаковатый Сергей Иванович мог быть геройским партизаном и пускать под откос вражеские составы. Но молчать о своих подвигах и заслугах, вообще мало говорить — это в характере Сергея Ивановича, и потому неправдоподобная с житейской точки зрения ситуация внутренне оправдана в фильме.

Образ учителя — не частная удача опытного актера В. Самойлова и молодого режиссера В. Никифорова. По своей нравственной сути этот образ близок к герою фильма «Через кладбище» той же студии, он перекликается с персонажами произведений Василя Быкова, в нем черты родства с героем повести «Обелиск» — школьным учителем, добровольно пошедшим на смерть за своими ребятами.

«Зимородок»

«Улица без конца»



Всем известно, что во время войны в Белоруссии погиб каждый четвертый. Пока звонят колокола на пепелище Хатыни, проблематика минувшей войны будет сегодняшней для «Беларусьфильма».

Белорусский кинематограф, как и национальное искусство в целом, пытается постигнуть сложные нравственные процессы, связанные с войной. В частности, процесс духовного раскрытия личности в борьбе с фашизмом.

В прошлом году студия закончила работу над многосерийной телевизионной картиной «Руины стреляют» (режиссер В. Четвериков). Это

хроника минского подполья, основанная на исторических документах. О главном герое — организаторе и руководителе подполья по кличке «Жан» (его играет артист И. Ледогоров) можно многое сказать, как о реальном историческом лице трагической судьбы и как о художественном образе, утверждающем прекрасную традицию героического характера в белорусском кино. (Вспомним такие картины, как «Константин Заслонов», «Часы остановились в полночь», «Через кладбище», «Батка».)

Взгляд студии, обращенный в героическое прошлое, и верен и точен.

Это не всегда скажешь о фильмах, сделанных на сегодняшнем материале. И хотя поиски идут — поиски темы, проблематики, конфликта и, наконец, героя, — в целом создается впечатление, что ищут на ощупь, неуверенно, по принципу «холодно — горячо». Как ту самую «птицу «Икс», о которой говорит первоклашка в одноименном документальном фильме. Все как будто имеют о ней представление, но представление очень приблизительное, потому что никто эту птицу в глаза не видел. А когда требуется найти «икс», необходимо, чтобы другие величины были известны.

Недавно на страницах «СЭ» рабочие завода «Серп и молот», объясняя, почему так мало удачных фильмов о рабочем классе, говорили: надо быть поэтом рабочей темы, только тогда что-нибудь получится.

Иметь свою тему, быть ее историком, социологом и поэтом — не означает ли это обрести свой голос?

...В течение десяти лет документалисты вели кинонаблюдение за одним классом в Гомельской средней школе № 10. Наблюдения сложились в фильм, названный авторами «Десять лет спустя».

Это удивительный документ. Авторы (сценарист Л. Браславский, режиссеры В. Сукманов, Р. Ясинский) волнует проблема становления личности, и они идут классической дорогой исследователей: наблюдают, накапливают материал, анализируют. Ошибаются, не скрывают своих ошибок и ввиду особой важности проблемы выносят ее на широкое обсуждение.

— Нам казалось, что кинохроникеры будут иметь образцовый класс во всех отношениях. Но вот к финишу мы имеем совершенно другую картину. Над этим стоит подумать! — обращается к нам с экрана директор школы И. Я. Тимошков.

Дети растут на наших глазах, от эпизода к эпизоду. Неторопливо, но последовательно экран прорисовывает типы личностей.

Создатели картины не боятся признаться в том, что многое в нынешних детях им так же непонятно, как и нам, зрителям.

Почему отличник постепенно

скатился в посредственные ученики, а девочка, ничем не выделявшаяся, раскрылась как одна из самых способных учениц? Почему неофициальным лидером класса уже много лет прочно считается юноша, весьма далекий от привычных представлений о «хорошем мальчике»?

Это картина-диспут, и в нем на равных принимают участие учителя и ученики, авторы и зрители.

Большой интерес вызывает и картина «Птица «Икс» (авторы И. Письменная, Р. Романов, Д. Михеев). Мы видим, как нынешние первоклашки легко и просто управляют с алгебраическими «иксами». А сколько было опасений, даже открытых протестов: ах, они не справятся, ах, они переутомятся! Но консерватизм был посрамлен.

По характеру социальных обобщений эти две картины в чем-то опережают игровые ленты современной темы (пожалуй, только образ Зимородка составляет исключение). Их социальный посыл точен, их нравственные оценки ясны.

Век документа создал свою эстетику. Он особенно нетерпим к «липе» — ни в чувствах, ни в характерах, ни в обрисовке среды. Сегодня не сделаешь картину о рабочем классе, втащив в кадр испытанный антураж — мартеновскую печь или кузнечный молот новейшей конструкции. Сегодня не сделаешь картину о любви, если ее фон, ее второй план социологически неграмотны.

И литературные критики говорят сегодня о возрождении производственного романа на новом этапе. Романа, который исследует отношения, сложившиеся в результате научно-технической революции на производстве.

Кинематограф не стоит в стороне от этого процесса, он уже захвачен им.

Поиски «птицы «Икс» на «Беларусьфильме» шли бы успешнее, если бы авторы сценариев и режиссеры искали более глубокую достоверность и в обстоятельствах действия и в человеческих характерах.

Минск — Москва



ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ

Я. ВАРШАВСКИЙ

Фей Данавей и Джордж Скотт в фильме «Оклахома как она есть»



Последовательность. Вот чему воздал должное Московский фестиваль, объявив Стенли Крамера одним из своих лауреатов.

Да, действительно, каждый новый его фильм оказывается в одном ряду с теми, что поставлены прежде. Вот режиссер со своей темой, своей упрямой стратегией, не признающий фильмов, сделанных «просто так», ради того, чтобы отвлечься от тревог века. Он и комедию, эксцентричную комедию «Этот безумный, безумный, безумный мир» поставил, чтобы позиздеваться над страстью к чрезмерной наживе, и сделал все, чтобы быть ясно понятым. Головокружительные ритмы, смешные гэги, веселая суета в духе первых американских комических, каскады трюков здесь работают — именно работают, энергично трудятся — с рациональной целью: образумить, усознать, отрезвить одинокованных братьев, охваченных сумасшедшей жадной обогащения. Какой бы фильм ни предлагал публике Крамер — в нашем прокате творчество его представлено довольно полно, — это части целого, акты большой драмы о хорошо известном ему обществе, монолог художника, желающего кое-что изменить в нравах и порядках сограждан.

Крамер ставит «Нюрнбергский процесс», чтобы спросить соотечественников: способны ли вы, каждый из вас, в любой день вашей жизни встать стеной против преступной бесчеловечности! Этот режиссер готов в самом фильме — будь то «Пожнесь бурю», «На последнем берегу» — объяснить как можно точнее, ради чего он его поставил, а если нужно — выйти к зрителям, к журналистам, к коллегам по искусству и продолжать фильм прямым послесловием, речью «от автора»: вот во что я верю, вот чего я от зрителей жду.

Он стал одним из режиссеров, умеющих общаться со зрителями разных стран, и в то же время остается кинематографистом с головы до ног американским.

Крамера не привлекают чисто режиссерские эксперименты. Назовите его старомодным — едва ли это рассердит его. Он отыскивает прежде всего интересную историю, способную увлечь зрителей. Ему необходимо как режиссеру и продюсеру, чтобы фильм пришли смотреть миллионы людей и другим посоветовали. Чтобы в зрительных залах стояла мертвая тишина сосредоточенности, или гремел хохот. Или дыхание пре-

рывалось от волнения. Только не «средняя температура»! А для этого необходимо то, что на старых киностудиях называли «сюжетной находкой». И Крамер умеет находить «самоигральные» истории — даже посредственные актеры взволновали бы зрителя такой, скажем, историей, как та, что рассказана в «Скованных одной цепью». Но режиссер к тому же берет в союзники первоклассных актеров. Его актеры — это Спенсер Трейси, это Сидней Пуатье, Кэтрин Хепберн, Джордж Скотт... В поисках актеров он такой же знаток, как в выборе сюжета. Что ж, он желает бить в «десятку» и умеет собирать команду. Что это — умение приспосабливаться к «рынку»? На том рынке, где Крамер вступает в конкуренцию с поднаторевшими соперниками, сегодня в ходу другие приманки — садизм, порнография. Крамер приспособливает рынок к своим фильмам средствами, безусловно, достойными художника и гражданина Америки.

А драться с конкурентами он умеет. Он вырос в Голливуде, приобрел опыт редактора, сценариста, стал продюсером.

Прошли годы, и вот мы смотрим на последнем фестивале его «Оклахома как она есть».

Отвращение к жестокости и к безучастности, к жестокости и к одиночеству, на которое обрекает стяжательство, ставшее страстью, — знакомые мотивы «крамеровского кино» снова зазвучали в этом фильме. Кто-то комментировал его так: это фильм о борьбе американских рабочих против нефтяной монополии. Нет, не надо искусственно приспособлять Крамера к нашему образу мыслей. В фильме есть и нефтяная монополия, цинично жестокая к маленьким предпринимателям, но конфликт здесь другого рода.

Старый испытанный жанр американского кино — вестерн, фильм о приключениях на Диком Западе — дает новые и новые ростки. Мощная энергия действия, противостояние сильных характеров, азарт борьбы, личная отвага и решительность героя — этим в самом деле «Оклахома» напоминает старинные вестерны. И то, что люди, которыми авторы симпатизируют, вначале беззащитны в степном захолустье, и то, что они в конце концов одолевают злобную силу, надеясь лишь на себя самих, — все это, конечно, напоминает вестерн. Об «Оклахома» можно сказать так: вот потомок вестерна, сохраняющий зрелищность вы-

разивалось от волнения. Только не «средняя температура»! А для этого необходимо то, что на старых киностудиях называли «сюжетной находкой». И Крамер умеет находить «самоигральные» истории — даже посредственные актеры взволновали бы зрителя такой, скажем, историей, как та, что рассказана в «Скованных одной цепью». Но режиссер к тому же берет в союзники первоклассных актеров. Его актеры — это Спенсер Трейси, это Сидней Пуатье, Кэтрин Хепберн, Джордж Скотт... В поисках актеров он такой же знаток, как в выборе сюжета. Что ж, он желает бить в «десятку» и умеет собирать команду. Что это — умение приспосабливаться к «рынку»? На том рынке, где Крамер вступает в конкуренцию с поднаторевшими соперниками, сегодня в ходу другие приманки — садизм, порнография. Крамер приспособливает рынок к своим фильмам средствами, безусловно, достойными художника и гражданина Америки.

Роль злодея из вестерна здесь исполняет компания «Пан-Оклахома», могущественная, циничная и бесчеловечная. А роль свободного индивидуалиста-предпринимателя, отстаивающего суверенные права перед наглой силой, досталась на этот раз женщине — и это обостряет ситуацию. Потому что место действия здесь — нефтеносный участок, одиноко торчащий среди земель, уже захваченных монополией. Здесь грубо попирается — как в вестерне — и официальный закон и даже право частной собственности. Их приходится отстаивать своим оружием, своей кровью... Хозяйка участка Лина, которую играет Фей Данавей, не идеализирована ни режиссером, ни актрисой. Она не белоручка и готова сама качать нефть, но это не делает ее носительницей рабочей идеологии: если судьба ей улыбнется, она немедленно станет монополисткой, и скорее всего ничуть не менее свирепой, чем ее сегодняшние враги. Здешные нравы приобщают ее к бесчеловечности. Поймет ли она, в какой жестокий тупик идет, даже если нефтяные фонтаны будут бить безостановочно! Вот в чем вопрос, и Крамер не упрощает его прописками под занавес. Вся картина — против бесчеловечности, рождает ли ее наглая агрессия «Пан-Оклахома» или ледяной холод в душе Лины — обыкновенной, в сущности, женщины, которая могла бы быть и славной дочерью своего непутевому отцу и нежной женой мужу, если бы не истерический азарт борьбы, в которую ее окунуло упоение бизнесменством. Таким образом, этот фильм — и о борьбе чисто «вестерновской» — там, где нет достойного администратора, следящего за соблюдением законов Штатов, — и о борьбе в душах людей за веру в возможность жить иначе — по канонам и законам более высоким, чем те, что известны персонажам фильма. Актёры — среди них на первом месте, пожалуй, Джордж Скотт в роли полубродяги-полурабочего — доказали, что и в фильме «традиционном» можно по-современному приоткрыть тайники души, и прежде всего тщательно скрываемую жажду простой душевной близости.

Одним-двумя эпизодами — скажем, той сценой, где brave джентльмены расстреливают в упор отца Лины, — режиссер напоминает, откуда берутся нравы, в которых нуждается фашизм, и этим производит «стыковку» нового фильма с первыми, со всей своей киноэпопеей борьбы американца за элементарную человечность.

Героям американской киноклассики, о которых мы здесь вспомнили, удается ценною личной храбрости, а также благодаря снайперской стрельбе восстановить закон, хотя бы временно, на территории экзотического поселка пионеров — переселенцев, среди мелких предпринимателей, фермеров, скотоводов, вступающих в схватку с злодеями. Но куда сложнее положение тех киногероев, которые — как судья Хейвуд в «Нюрнбергском процессе» — постепенно осознают истинный масштаб бедствий старого мира... Хейвуд не знает даже, как называть те силы, что противостоят воле, разуму, совести простых, честных людей его страны...

Американская кинематография любит завязывать сюжеты в духе реалистической драмы, а развязывать по традициям утешительной сказки. Но приходится все больше считаться с реальностью и в развязках. Сказки вынуждены отступать перед реальностью, потому что упрощают ее. Крамер — один из тех кинематографистов, которые хотят обойтись без утешений.

Сонмеримы ли силы простого человека с теми гигантскими силами зла, которые обнаружили себя в XX веке! Стоит ли вступать в борьбу! «Да, безусловно, да!» — твердит Крамер в каждой своей кинотрагедии и кинокомедии. — Надо только твердо решиться и не отступать от решения».

В мире существует некоторое количество традиционных сюжетов. Такова, к примеру, история двух влюбленных, переступивших через вражду, сословные преграды, предрассудки своей среды. И хотя герои не всегда выходили победителями, страдали и гибли, разлученные враждой своих семейств, кланов, сословий, несомненным оставалось одно — их чувство, их способность полюбить друг друга и уже тем самым бросить вызов обществу. «Нет повести печальнее на свете...» — сказал Шекспир. Но бывают повести просто более безнадёжные.

Фильм «Наемный работник», демонстрировавшийся вне конкурса на VIII МКФ, недавно получил Гран-при Каннского фестиваля. Зная об этом, мы ожидали с ним встречи с особым интересом и, пожалуй, были немного разочарованы. По характеру своему «Наемный работник» никак не похож на лидера большого кинофестиваля. Очень спокойная, очень камерная лента, она не содержит в себе никакого взрыва, не поражает воображения, но зато оставляет время для трезвого раздумья.

С героиней фильма леди Франклин (Сара Майлс) мы знакомимся в тот

нервного потрясения, героиня Сары Майлс хорошеет и теряет обаяние хрупкости, незащищенности. Лэмберт больше не нужен ей. Конец их странной дружбы почти безобразен: пьяный шофер врывается в дом к миледи, избивает ее новоиспеченного жениха — с ужасом и безграничной безгласностью взирает аристократка на разбушевавшегося плебей.

Так авторы развенчивают миф о любви, способной переступить через сословные границы. Разумеется, мы могли бы сказать, что миф развенчан только в пределах данной, конкретной истории. Картина эта, поставленная американской кинокомпанией, — до мозга костей английская. Английские пейзажи. Английский чопорный стиль. Английский консерватизм в отношении... Но, с другой стороны, была же у режиссера Алана Бриджеса причина обратиться именно к этой истории, почерпнутой из романа Л. П. Хартли, и именно к этим героям, не сумевшим ни на миллиметр возвыситься над своей средой.

Другой миф развенчивается в английском конкурсном фильме «Тройное эхо» (режиссер Майкл Эптед). Миф о том, что два любящих человека могут совершить бегство из дей-



люди.



ленты

ПРИ СВЕТЕ ОСЕННЕГО ДНЯ

Т. ХЛОПЛЯНКИНА

момент, когда она покидает стены клиники, где лечилась от нервного потрясения, вызванного смертью мужа. Врач говорит, что она теперь здорова, вполне здорова, но в огромных глазах Сары Майлс мы читаем такой страх, она так искательна, робка со всеми, что мы понимаем: сама героиня пока еще совсем не уверена в своем выздоровлении.

И вот черный ролс-ройс везет леди в Лондон. Шофер — воплощенная вежливость английского слуги. Да, миледи. Нет, миледи. Как вам будет угодно, миледи... Действие происходит после первой мировой войны, когда автомобили уже прочно вошли в европейский быт, но здесь, в безлюдье и бесприютности осенних английских дорог, машина кажется не просто обычным средством передвижения, шумной бедой больших городов, а наоборот — тихим пристанищем, где героиня спасается от собственного смятения, страха перед жизнью. Долгие прогулки на автомобиле постепенно становятся для нее необходимостью. Шофер (его зовут Лэмберт, машина — его собственность, о чем он сообщает без гордости) не просто «крутит баранку», а именно ведет машину — торжественно и мастерски, как ведут корабль. Осенние лужайки неуютны и пустыны, но это только подчеркивает уютное спокойствие долгих поездок. Да, миледи. Нет, миледи. Не называйте меня все время миледи. Как вам будет угодно, миледи...

Вот они уже стали необходимыми друг другу. Любви? Но сословные преграды внутри самих героев. Даже полюбя леди, Лэмберт не останавливается перед тем, чтобы выпросить у нее крупную сумму, причем делает это вовсе не из жадности, а для самодовольствия, чтобы проверить, дороги ли он ей — у него типичная психология слуги, считающего, что подарок богатой женщины никак его не унижит. И леди Франклин, добрая, кроткая леди Франклин тоже истинное дитя своего сословия уже хотя бы потому, что, приближая к себе Лэмберта, она ни на секунду даже мысли не допускает, что дает ему какую-то надежду на любовь. Это высокомерие высшей марки, потому что высокомерие бессознательное. Оправляясь от



«Наемный работник»

«Тройное эхо»

свистальности, найти тихий уголок, куда бы не проникали жизненные бури.

Молоденький солдат Бэртон забрал случайно на одинокую ферму. Хозяйка, тоже молодая, но уже огрубевшая от тяжелой работы женщина, сперва была сурова с ним (мало ли кто тут ходит!), но потом даже пригласила попить чаю. Герой стал навещать ее регулярно, потом остался на ночь, потом, получив отпуск, и вовсе поселился на ферме.

Хозяйка (Гленда Джексон) расцвела и помолодела. Дналоги героев в эту короткую, но почти идиллическую пору их любви заставляют вспомнить многие книги, фильмы, где вот так же встретились двое посреди войны. Осталось еще целых три дня. Еще

два дня. Еще один. Как не хочется от тебя уходить, Элис.

В последний день отпуска герой принимает знаменательное решение. А зачем ему, собственно, уходить от Элис? Солдатский мундир очень хорошо горит, если его побрызгать бензином. Все. Солдата Бэртона больше нет. Есть дезертир Бэртон. Впрочем, для Элис он был и остается просто Бэртоном. Что изменилось?

Оказывается, многое. Совершив бегство, герой незаметно для себя и своей подруги переходит в другое качество. Он уже не солдат, мужчина, опора одинокой женщины, а приживальщик, прячущийся где-то в верхних комнатах. Сюжет, пройдя ту часть пути, которая знакома нам по другим произведениям о любви посреди вой-

ны, совершает неожиданный и парадоксальный поворот. Чтобы Бэртон не вызвал ни у кого подозрений, Элис переодевает его в женскую одежду. Это просто нелепый маскарад. Но маска прирастает к лицу героя и начинает диктовать ему свои правила поведения. Нерешительность, инфантильность, которые, наверное, всегда были свойственны характеру этого юноши, теперь уродливо разрастаются. В этой деградации героя есть своя железная закономерность. Если характер определяет поступки человека, то есть и обратная связь: поступок может возвысить или разрушить характер.

Был другой фильм на эту тему — «Как быть любимой» польского режиссера В. Хаса. Там герой (Збигнев

Цибульский), ударив коллегу, которого он увидел в компании фашистов, прятался пять лет в квартире молодой актрисы, принимая как должное ее жертвы и постепенно превращаясь в тряпку, в ничтожество, а то время как по городу ходили легенды о его подвиге. Фильм этот мне кажется гораздо более интересным потому, что в нем незримо присутствует все то, от чего малодушно прятался герой, — варшавское подполье, стремительные тени на ночных улицах, тревога, гнев, надежды непокоренно города. Все это придает горькую страстность рассказу об одной несбывшейся судьбе.

Трудно требовать того же от авторов фильма «Тройное эхо». Другая страна, другие традиции. Но и судить фильм только по тем законам, которые установили для себя авторы, мы тоже не можем, потому что типичная для ряда западных лент искусственная изоляция героя от времени, от социальной среды создает внутри фильма ту обстановку, когда на первый план в какой-то момент выступает патология. Мы словно бы присутствуем при каком-то опыте, кажущемся особенно жестоким именно потому, что в самой попытке абстрагировать героя от сущности войны, из которой он бежит, есть явное насилие. Ведь «войны вообще» нет да и не может быть.

Речь в фильме идет о второй мировой войне, к которой невозможно относиться чисто умозрительно. Да авторы и сами это понимают. Не случайно их фильм, выстроенный настолько продуманно, что пресловутое висельное на стене ружье стреляет в нем не один и не два, а три раза (вначале Элис убивает из ружья крысу, выстрел привлекает внимание заблудившегося в лесу Бэртона, затем, в середине картины, герои застрелят больного пса, и в финале точно так же, из сострадания, героиня разрядит ружье в схваченного солдатами Бэртона) — так вот, не случайно этот фильм начинается знаменательным кадром: Бэртон набредает в лесу на разбитый самолет. Авторы дают нам понять, что они отлично помнят, о какой войне идет речь. Еще недавно фашистские самолеты бомбили Лондон. Но, поставив в фильме этот точный знак, они уводят своего героя на дальнюю ферму, чтоб без помех поставить над ним свой жестокий опыт. Ведь, собственно, и бежит-то герой не от ратных подвигов, не от опасностей — от опостылевшей муштры он бежит, от казарменной скуки. Принарядившаяся к танцам казарма с бумажными гирляндами, женским визгом и торопливыми объяснениями в комнатах, куда ломается со своими дамами озверевшие солдаты, показана так, что никаких иллюзий относительно армейской сознательности, поддерживаемой даже здесь, в далеком тылу, мы не питаем. Фильм вообще начисто лишен каких бы то ни было иллюзий. Герой гибнет по собственной вине.

Ну, а кто вокруг него прав?

Быть может, потому, что и в «Тройном эхе» и в «Наемном работнике» мы все время видим осенние, мокрые поля, — кажется, что и свет в этих фильмах какой-то особый: тусклый, холодный свет поздней осени, когда уже нет надежд на тепло, на солнце, когда с деревьев облетела листва, леса просматриваются насквозь, лишены тайн и дома, предметы, люди тоже выступают в своем натуральном, ничем не прикрашенном обличье, и человеку остается только оценить эту безжалостную трезвую зоркость осеннего дня.

Это лишь одна краска в разнообразном спектре минувшего кинофестиваля. Она ни в коей степени не заслоняет его многообразия, но, безусловно, обращает на себя внимание как одна из черт особенностей современного западного киноискусства.

ПРЯМО В ГЛАЗА ЖИЗНИ

ЗАМЕТКИ С ФЕСТИВАЛЯ ДЕТСКОГО КИНО

А. АСАРКАН

люди.



ленты



«Пинокио»

«Этот жестокий, никчемный парень»

«Том Соьер»

«Вероника»

Этот отчет на семи машинописных страницах о семидесяти фильмах IV Международного фестиваля детских фильмов в Москве. Американский мюзикл «ТОМ СОЙЕР» (лучший фильм фестиваля, по определению детского жюри, а жюри взрослых под председательством Сергея Михалкова выдало ему специальный диплом за экранизацию бессмертной книги, и Союз композиторов еще добавил приз за музыку) шел 1 час 50 минут, а иранский мультфильм «ЗЕЛЕНАЯ ТОЧКА» — всего пять минут, и десять минут шел нидерландский игровой фильм «СТЕКЛЯННЫЙ ШАРИК», и, возможно, на фестивале шансы на внимание у них не были равны (публику привлекало, конечно, «большое кино»), но фестиваль окончен, и все сорок пять фильмов стали теперь одним общим воспоминанием, длинным, как эта фраза, и также имеющим свой синтаксис: какого-нибудь «ДВЕНАДЦАТИЛЕТНЕГО ПИРАТА» память отгоняет в сторону, в скобки, хоть и был он вполне полнометражным и приключенческим, а для двадцатиминутной зарисовки детских игр «МАЛЫШ НА ДЕРЕВЕ» она строит сложную конструкцию из определений и допол-

нений, втискивая туда же фильм совсем иного склада, томительный и вялый «В ПАПИНОМ КАРМАНЕ», потому что в маленькой комедии и в большом психоаналитическом исследовании одинаково точно объясняются поступки детей, непонятные им самим, и воспоминание это в целом прекраснее любого фильма в отдельности, даже румынской музыкальной сказки «ВЕРОНИКА», что и позволяет рассказать о фестивале во Дворце пионеров, не называя всех фильмов, — да ни там и не уместились, десятка полтора пришлось рассредоточить еще по трем московским кинотеатрам.

Мир помолодел. В странах с разным социальным строем это, конечно, и выглядит по-разному и приво-

дит к неодинаковым последствиям. Но психологически дети любой развитой страны сейчас гораздо самостоятельнее, чем были раньше. Они смотрят фильмы, на которые «не допускаются», они смотрят все фильмы. Это видно, между прочим, из анализа детских ответов на анкету «СЭ», обращенную ко взрослым (см. статью И. Левшиной в «СЭ» № 14—73).

Дети теперь проникают всюду, и детскому кино приходится отвоёвывать их у других соблазнов и развлечений. Для этого есть два пути: или потакать их слабостям (это звучит как осуждение, но если сказать о том же другими словами, например: «включиться в их игры», то сразу вспомните, что детские «слабо-

«Точка, точка, запятая...»



сти» есть одно из лучших достояний человечества), или вовлечь их в обдумывание реальных проблем, общих для всех возрастов, — вовлечь не тогда, когда они уже столкнулись с этими проблемами, а хоть на один день раньше. Привести на место происшествия прежде, чем они в это происшествие вступают. Что из этого выйдет, сказать заранее нельзя. У хорошего фильма выйдет одно, у плохого — другое, у посредственного вообще ничего не выйдет. Главное — чтобы детское кино не позволяло детям обгонять себя, чтобы оно спешило захватить все ключевые позиции их воображения и мировосприятия.

И оно спешит. Фестиваль детских фильмов был прекрасен и трогателен именно этим беспокойством об «уловлении души», развлекая, поучая, рассказывая сказки или обнажая жестокую прозу жизни. Как это сделано в советском фильме «ТОЧКА, ТОЧКА, ЗАПЯТАЯ...» (он получил один из трех серебряных призов), читатели «Золотой клочкина», очевидно, знают сами. В той или иной степени это делается по крайней мере еще в полусотне фильмов, показанных во Дворце пионеров, и в короткометражных (в том числе узкоплечных), может быть, с еще большим старанием, чем в больших. Если кино в целом — это индустрия, приносящая большие прибыли, то детское кино, как известно, доходной отраслью не назовешь. У нас его надежно финансирует государство, на Западе же это бывает очень редко (итальянский «ТОРТ В НЕБЕ», сатира на неофашистов, выпущен государственной киноорганизацией, созданной для производства хроники), и приходится полагаться на собственные силы или благотворительные фонды. Поэтому тут и знаменитостей особых нет, и масштабы съемок скромнее, и художественный уровень, в общем, ниже, чем во «взрослом» кино. Зато

тут меньше и равнодушного ремесленничества, больше энтузиазма, а отсюда и больше свежести, больше импровизации и экспериментов, и в конце концов «художественный уровень» начинаешь мерить другой мерой, не то что «снижаешь требования», нет, но нескладность, бедность, сбивчивость речи, наивность символика, примитивность комических трюков и драматических коллизий постепенно повышаются в цене, потому что есть в них своя близость к жизни — к жизни детей, ради которых авторы фильмов бьются, придумывают «что почудней» и «что пострашней», и сами они при этом как дети. Это я не только от себя говорю: один такой нескладный, «детский» (по художественной наивности, с которой нагнетаются приемы экспрессионизма и других «взрослых» стилей), очень бедно обставленный и снятый фильм получил на фестивале серебряный приз, и совершенно справедливо — это полчасовое «ПУТЕШЕСТВИЕ» Бахрама Бейзайи, производство Иранского института интеллектуального развития детей и юношества. Два мальчика, оборванных, грязных, голодных, идут неизвестно куда, один из них надеется найти родителей, а другой не надеется ни на что и потому, ругаясь и плача, идет вслед за чужой надеждой. Фильм трагический, гуманный, вопиющий — это все понятно. Но (обычный вопрос) для детей ли он? Не знаю. Но для их интеллектуального развития (и эмоционального тоже) — безусловно. В той же степени, в какой для взрослых, для их развития.

Детское кино сейчас все чаще стремится (как об этом было сказано выше — о вовлечении в проблемы, общие для любого возраста) делать фильмы, задающие и детей и взрослых одновременно. Тот же «Том Совер» — это фильм «для всех». И во французском «ТАИНСВЕННОМ ОСТРОВЕ» и в западногерманском «ЧЕТАНЕ» — МОЛОДОМ ИНДЕЙЦЕ» сын увидит отца, отец другое, но интересно смотреть будет обоим. Болгарский фильм, название которого было не вполне точно переведено как «ДЕТИ ИГРАЮТ ВО ДВОРЕ» (приз «Пионерской правды»), сделан телевидением, и сделан, конечно, для всей семьи. И такой же фильм, получивший Золотой приз фестиваля, — «ПИНОККИО» итальянского режиссера Луджидо Коменчини.

Мы знаем Буратино из повести Алексея Толстого «Золотой клочок», и знаем, что эта повесть — свободный пересказ итальянских «Приключений Пиноккио», но наш любимый «Золотой клочок» показывает сказочную (не столько по волшебству событий, сколько по яркости красок), нарядную, театральную страну. «Приключения Пиноккио» разворачиваются в стране очень «правдоподобной», хотя реальность ее подернута дымкой стилизации, как будто увидена в длинном грустном сне. Скажем так: это неореализм послевоенных итальянских фильмов, обращенный в прошлый век и в сказку прошлого века. И нас туда же «переносит», нам воспроизводит этот полуреальный-полусказочный мир издала — от этого, между прочим, в фильме почти нет ярких освещенных сцен и много осенних, зимних пейзажей, часто идет снег и вокруг много молчаливых, незнакомых нам (то есть не участву-

ющих в сюжете) людей, хотя и похожих на обычных итальянских бедняков. Для взрослого (для Коменчини, например) это воспоминание о книге, о мире этой книги, о реальности этой книги — о реальности, понятой только теперь. Для детей же это их будущее воспоминание, это заложенная в них теперь интуиция, чтобы от приключений Пиноккио остались не только приключения, тем более что по нынешним временам авторитет классических детских книг упал и многие дети в самой Италии знают Пиноккио по отрывкам в школьной крестоматии, по мультфильмам и комиксам.

Лучшее в этом фильме — тема то-ски и верности отца. Как мальчик ищет своих родителей в иранском «Путешествии», так — но с большей художественной силой — ищет в «Пиноккио» отец своего сына. В этих эпизодах есть кадры гротескные и трагические. Но не Джепетто находит мальчика, а мальчик находит его во чреве кита и таяет старика за собой, к свободе. Так это рассказано в сказке, так это и бывает в жизни.

Так это сейчас происходит и в детском кино. Дети, спешащие жить, увлекают за собой взрослых, делающих для них фильмы. По сравнению с прошлыми московскими фестивалями на этом тон был (в художественном смысле) более серьезным и озабоченным. Даже и просто веселых фильмов было меньше, чем раньше, а бездумно-веселых просто очень мало. Детское жюри признало самым смешным фильмом чехословацкий «ШЕСТЬ МЕДВЕДЕЙ И КЛОУН ЦИБУЛКА», но это был не только «самый», а, кажется, единственный смешной фильм, если не считать мультипликационных. Конечно, фильмы по-прежнему делаются всякие, и смешные тоже, но на фестивале каждая страна отбирала главное, отбирала не только фильмы, но и тенденции. Я уже назвал два фильма, получившие серебряные призы; третьим же (и первым в порядке перечисления, когда оглашалось решение жюри) был «ЭТОТ ЖЕСТОКИЙ, НИКЧЕМНЫЙ ПАРЕНЬ» польского режиссера Януша Насфетера — фильм такой же горестный, правдивый, не внушающий иллюзий, как и «Авель, брат твой», показанный Насфетером на прошлом фестивале и тоже получивший серебряный приз. В том фильме мальчик, которого незлобили в классе, умирал от страха и постоянной травмы. В этом, нынешнем, суд по делам несовершеннолетних признает вором доброго, доверчивого мальчика, обманутого приятелем, брошенного матерью и все еще не понимающего, что все вокруг его предали. В конце фильма он стреляет из украденного ружья — не то в воспитателя исправительного дома, не то во все горе, которое ему принесла жизнь, во все запутанные обстоятельства, которые мы поняли, пока шел суд, а судья не понял и, как теперь кажется мальчику, уже никто никогда не поймет.

Но это не так. Ведь мы-то поняли. А «мы» — это битком набитый зал Дворца пионеров на Ленинских горах, это талантливые, внимательные и добрые мастера, делающие детское кино не ради славы и премий, это Московский фестиваль — такой праздничный, но и такой серьезный, взволнованный, прямо смотрящий в глаза жизни.

люди.



ленты

ПОБЕЖДАЮЩИЕ ПЛАМЯ

Самый грозный лесной пожар — это так называемый верховой: огонь идет по макушкам деревьев, перескакивая с кроны на крону, захватывая врасплох все живое... Такой пожар наблюдала в Красноярском крае съемочная группа «Киевнаучфильма», работавшая над картиной «Идущие в пламя». Кинематографисты были рядом с теми, кто боролся с огнем.

Поэтому, наверное, так захватывающе эпизоды, рисующие самоотверженную борьбу человека со стихией. Как красивые кадры приземления парашютистов в лесу: легкие зонтики парашютов, ажурные переплеты ветвей! Но рядом горит лес, соседний участок охвачен пожаром, и вот уже валит деревья бульдозер, гремят взрывы — десантники рвут полосы леса, преграждая путь огню. Пожар, угрожающий оленеводческому хозяйству, ликвидирован. Здесь нет ни вымысла, ни инсценировок. В съемках участвуют летчики аэрофлота, парашютисты-десантники, сотрудники Центральной и Красноярской авиабаз охраны лесов, те, для кого только на данный случай пригодный — повседневный труд.

Режиссер Ф. Соболев — постановщик известных картин «Язык животных», «Думают ли животные?», удостоенных Государственной премии СССР за 1972 год. Эти фильмы пробуждали в зрителе чувство общности с природой, любовь и интерес к тому живому, что окружает человека на земле. И в новом фильме Ф. Соболева главное — любовь к земле, тревога за ее красоту, восхищение мужеством тех, кто спасает от огня жизнь. Авторы знакомят нас с этими людьми — Алексеем Романовым, Виктором Замотаевым, Александром Хариным, Валерием Бугаевым... Они владеют сразу тремя опасными специальностями: парашютиста, взрывника и пожарника. Да, это смелые люди. Что же движет ими, заставляет рисковать жизнью? «Вот кедр, который дает плоды ореха и вкусный орех, — говорит один из героев фильма, — и вот она старая, эта кедровка, такая молодая стоит — и прямо враз огнем вся вспыхнула, разве не жалко? Надо быть не человеком, чтобы ее не потушить...»

На конкурсе короткометражных фильмов VIII Международного Московского кинофестиваля фильм «Идущие в пламя» награжден призом жюри за удачное решение темы борьбы человека за сохранение природы.

В. Лукьянова

КАК СТАНОВЯТСЯ ВЗРОСЛЫМИ

Л. РЫБАК



«Мраморный дом». Петья (Сергея Хорее), Ильгиз (Рифат Мусин)

Когда на экране появляется новое лицо — юный исполнитель, управляющийся с ответственной ролью, — нелегко бывает разгадать секрет даже очевидной удачи. Может быть, успех принадлежит режиссеру, который выбрал на роль не актера, а типаж и средствами киноискусства усилил скромное природное дарование. Может быть, перед нами и впрямь незаурядный актерский талант, не только на данный случай пригодный. Юный Рифат Мусин, паренек лет четырнадцати, сыграл подраяд две роли — Ильгиза в картине «Мраморный дом», Элика — в фильме «И тогда я сказал — нет». Роли приметные, они запоминаются, в особенности вторая. Но об исполнителе с полной уверенностью можно сказать лишь одно: Рифату были интересны эти работы. Его явно привлекали героическими, а чтобы предстать на экране Ильгизом или Эликом, ему прежде всего нужен был особый дар — чуткость беспокойного возраста, талант настоящего мальчишки.

Обе названные картины, выпущенные киностудией имени М. Горького, отмечены тем же талантом их авторов. Бывшие мальчишки, не растерявшие давних впечатлений, В. Аксенов, Б. Григорьев, Р. Ибрагимбеков, П. Арсенов увлеченно и без умиления вспоминают о своих сверстниках, воссоздают время своего детства. Это время было трудным, но прекрасным — последние дни войны («Мраморный дом»), первые послевоенные месяцы («И тогда я сказал — нет»). Суровый быт тыловых городов, радость великой победы, горе безотцовщины, внезапные детские и недетские злоключения, нетерпеливое ожидание любви и счастья, острое чувство повзросления — жгучие прикосновения большой и легкой жизни.

Быть может, случайное совпадение: в бытовых сценах той и другой картины слышится с заграничной пластинки старинное танго «У меня есть сердце, а у сердца песня, а у песни тайна...». Стершиеся слова впечатля-

ют комичным контрастом: ребята, вынужденные довольствоваться замечным выражением взрослых эмоций, старательно дотанцовывают утесовскую «Тайну». Важнее неслучайная близость фильмов: рядом с маленькими тайнами, возникшими неподдающе от патефона, высится перед юными героями экрана, прищипывается к ним иная тайна, и вот она уж в них самих, в тех, кто их окружает, тайна неизведанной жизни. Поди, разберись в симпатиях и антипатиях в себе и в людях.

Ребята из «Мраморного дома» мечтают разделиться с Гитлером, но с доверчивостью относятся к живущему по соседству импозантному жулику и дорого платят за доверчивость. Аналогичная, но более жесткая и жестокая по своим последствиям ситуация стала сюжетной основой второй картины. В обеих фильмах подростки сталкиваются с реальными коллизиями жизни и не вдруг обнаруживают истинные ценности. Им придется пережить крушение детских иллюзий — трудный этап становления личности.

Здесь есть правда факта, правда запечатленного времени: в фильмах воссозданы отнюдь не драматизированные, а подлинно драматические обстоятельства тех лет. Но здесь есть и правда характеров, правда искусства: тут речь идет о главном, о не подверженной инфляции цене жизненного опыта, о том, что всегда определяло и сегодня определяет судьбу подростка, судьбу человека.

Вот почему я начал статью упоминанием об исполнителе. В его поведении ежесекундно видна заинтересованность создаваемым образом. Душу береди пылливый и встревоженный взгляд мальчишки, обращенный не в прошлое — в нынешний день. Наш герой, несомненно, понимает: сегодняшних ребят легче убедить от многих напастей. Да ведь убежденным-то быть не хочется. Хочется быть большим и сильным. Уметь постоять за себя, за товарища. А тебе четырнадцать, и на дверном косяке ты досадной черточ-

кой отмеряешь свой «нормальный рост» — черточка замерла невысоко. Четырнадцать мальчишеских лет — это много или мало?

Верным будет и тот и другой ответ. Все зависит от ракурса — как посмотреть. В «Мраморном доме» мы смотрим на проделки юных героев. Им еще, оказывается, мало лет. Петья и Ильгиз, именующие друг друга «мастер Пит» и «герцог Гиз», самозабвенно погружены в мир безудержного воображения. Игры в «мушкетеров» откликаются они на военные события, тяготы тылового быта побуждают их к кладоискательству или превращают ненадолго в чистильщиков сапог. Грозная действительность обрушивается на Петю и Ильгиза нежданном злом, коварным обманом. Испытание ведет к прозрению, наши герои активно противостоят злу, но и в этот момент в их действиях заметен элемент увлекательной, хоть и не безобидной детской игры. Против такой концепции фильма возражать не приходится: все оправданно. Игра, как известно, — форма, в которой ребята постигают реальность.

Герои картины с программно-категорическим названием «И тогда я сказал — нет» — Элик, Юра, Равилька и их товарищи — тоже затеяли игру. Они живут на окраине южного города, собираются пестрой уличной компанией на пустыре, у заброшенного бассейна, и называют себя отрядом. Люто играют: с беспричинной злобностью травят слабого Лёно, и каждый может стать жертвой в этой игре. Небоязливый паренек, установившись в отряде: ребята боязливо подчиняются противному пареню, прозванному Хорьком, а тот рабски служит великовозрастному Аркану. Аркан — владыка. Он вор и хулиган, а ребята того не ведают. Подрастает — с их преклонением перед мужеством и доблестью — сотворили себе кумира. Тягостна пацанам власть Аркана, но страх и восхищение парализуют их волю.

Жестокая эта ситуация очерчена в фильме в первых же кадрах, как

стечение обстоятельств, в плену которых невольно оказался Элик. Мы видим мир его глазами и ощущаем происходящее со всей непосредственностью мальчишеских эмоций, но не поступаемся и правами кинозрителей: с сочувственным вниманием наблюдаем за героем.

Действие в фильме, организованное сценарием Рустама Ибрагимбекова, подчиняется не столько уставу занимательной драматургии, сколько психологическим законам взвзвренных юных лет, где пройденный день, случается, правит всей последующей жизнью, а малоозначительное житейское происшествие вырастает в событие, формирующее душу.

Сначала нам только смешно и трогательно следить, например, за любовными переживаниями Элика. Забавно беспомощный в науке страсти нежной, он пишет под диктовку «искусственного» товарища первое в своей жизни признание в любви. И записка смешная, как цитата из старинного письмовника: «...в груди моей бушует пламя, способное согреть самое холодное сердце...» А девочка, чье сердце Элику не удается согреть, уже пятнадцать, и с высоты своего солидного возраста она не замечает робющего малолетку-воздыхателя.

Но то, что показалось нам всего лишь забавным, обернется позднее душевной травмой. К сердцу девочки Нели нахально подобрется Аркан. И тогда очнется Элик. Увидев покорную Нелю, он ощутит в себе способность избавиться от покорности — это убедительно показано в кинофильме.

...К месту сборища мальчишек подъедут на мотоцикле Аркан и прижавшая к нему Нелю. И Элик, еще не все понимая, впервые встанет против своего кумира. Раз, другой, третий Аркан отшвырнет Элика, но тот вновь и вновь, преодолевая страх, будет кидаться на противника... Будет стучать за кадром незаглохший мотор мотоцикла, словно пулеметная очередь в открытом бою, — нет в том преувеличения: бой начал-



«И тогда я сказал — нет». Элик (Рифат Мусин)

ся в стане мальчишек. Совесть пробудилась в душе Элика, и крепнет он в сражении за честь Нели и за свое поправное достоинство.

В полном согласии с правдой жизни драматург показывает нам, что убеждения подростка и чувства его вызревают с борьбой. В самой жизни находит Элик достойный идеал. Неподалеку от него поселяется некий Костя, демобилизованный сын полка, такой же мальчишка, да только прошедший по дорогам войны, закаленный в настоящих сражениях. К нему-то и потянется Элик.

И здесь подстерегут Элика суровые испытания. Новый друг Костя, заступившийся за него, едва не погибнет от руки Аркана. «Не умирай!..» — отчаянно крикнет другу Элик, и миг отодвинется детство. В тот день ему станет много лет.

Будет свергнут кумир, разоблачен, но не забыт. Горький привкус заблуждений, память о том, что прошло, — все это останется с героем навсегда. Навечно запомнится ему трудный миг, когда он нашел в себе силу сказать «нет» — отринул ложь и нечисть...

Отличной режиссурой радуется в этом фильме Павел Арсенов. Можно в каждой частности отметить заслуги вдумчивого постановщика. Будь то отчетливо, но неназойливо прорисованный собирательный образ уличной компании ребят. Или достоверность изображенных фактур, представленных и как реальность и как живое воспоминание. Или даже использование в музыке к фильму известных песен прошедших лет — это по-своему, по-новому осмыслено Арсеновым: не только как воссоздание среды и атмосферы, но и как четкий показатель меняющегося душевного состояния юных героев.

И оператора Михаила Яковича надо поблагодарить. Мне кажется, Яковичу более всего удалось групповые сцены — мальчишеские сборища, возвращение отвоёвавшихся солдат, убоявшая танцплощадка, будничные хлопоты городской окраины. Сдержанная камера не впадает в сентиментальность, но не купится на чувства, передает их приметливо, полно и верно. И облик Элика, по лицу которого легко читаем мы книгу его судьбы, — в этом тоже немалая доля творчества оператора.

Не сомневаюсь в успехе этой картины.

Мы порой боимся причинить юному зрителю целостную боль. А подростки должны испытать сострадание к живому существу, к герою. Вне осязательной эмоциональной сопричастности к чужой беде черствеет душа.

Глубокие духовные потребности юных зрителей в состоянии удовлетворить фильмы социальные, проблемные. Перед нами именно такие картины. О воспитании нравственной зоркости. О нравственной стойкости. О том, чем дорожим мы в настоящем человеке, который растет, взрослеет на наших глазах.

**ЦЕНТРАЛЬНАЯ КИНОСТУДИЯ
ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ
ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО**

● МРАМОРНЫЙ ДОМ

Сценарий В. Аксенова
Постановка Б. Григорьева
Гл. оператор К. Арутюнов
Гл. художник А. Таланцев
Композитор Г. Дмитриев

● И ТОГДА Я СКАЗАЛ — НЕТ

Сценарий Р. Ибрагимбекова
Постановка П. Арсенова
Гл. оператор М. Якович
Гл. художник Н. Емельянов
Композитор Е. Крылатов

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

В ярком до нереальности освещении — невиданная пожарная машина, со всех сторон ошестившаяся брандспойтами и соплами, до невозможности современная и прекрасная. На самом вершине — место водителя, за штурвалом — Гуммат, вокруг — целое празднество.

Все это призрачное торжество — по поводу назначения Гуммата начальником пожарной дружины в ауле. Он мечтатель и фантазер, вот ему это и привиделось. Потом в повествование не раз вторгаются фантазии Гуммата, но они уже кажутся излишними, поскольку варьируются все та же черты характера героя.

Во-первых, он мечтатель, во-вторых, тот самый «человек со стороны», который в последние годы стал весьма популярен в произведениях литературы и искусства, который не может мириться с тем, с чем окружающие примирились, к чему привыкли и притерпелись, человек, простые и ясные принципы которого сталкиваются с непростой системой деловых отношений или неписаных законов.

Так вот, во-первых, в фильме Ходжадурды Нарлиева и Хабиба Гусейнова «Нет дыма без огня» (сценарий



Т. Джумагельдыева и Б. Носика) — актуальная тема, во-вторых, традиционная стилистика. В этом сочетании — и своеобразие картины и ее уязвимость.

«Человек со стороны» выдвинулся в первый ряд современных героев по праву (можно вспомнить и пьесу И. Дворецкого, в названии которой был зафиксирован этот новый персонаж, и идущую на сцене МХАТа пьесу Г. Бокарева «Сталевары») — с ним связаны острые, напряженные, проникающие в суть вещей конфликты.

В кинокартине этот персонаж дан в наивно-комедийном варианте — Гуммат честен и принципиален, но еще и незадачлив, эффект от его действий чаще всего обратен ожидаемому, к тому же и ему самому нередко попадает. Повесть Т. Джумагельдыева, по которой сделан фильм, называется «Настырный» — однако именно этого качества, настыренности, у Гуммата, каким его играет С. Мишулин, нет. Мягкий, добрый, даже застенчивый, но при всем том непреклонный.

И сфера его действий весьма ограничена — пожаров в ауле не бывает (а когда все же загорелся сарай, то, несмотря на служебное рвение Гуммата, пожарного насоса на месте не оказалось — увез председатель на стройку), а занимается он почти весь фильм выслеживанием вороватого завскалада Батмана. Разумеется, я не хочу принизить Гуммата — важно ведь не только то, что делает человек, но и почему он это делает. Застенчивый и мягкий Гуммат — максималист доискивается, добивается правды, сдается только под давлением, казалось бы, неопровержимых доказательств, но принципам своим не изменяет.

Принципы эти весьма простые: на работе — соблюдение инструкции, в жизни — честность. Председатель колхоза не то, чтобы потворствует мошеннику — просто лень ему раскапывать сомнительную историю и сор из избы выносить тоже не хочется. Жители аула, естественно, смотрят на начальство — как председатель, так и они. (Исключение — строптивая Гозель — Т. Уха-

ТЕМА И СТИЛЬ

Ю. СМЕЛКОВ

Гуммат (С. Мишулин)

рова: в ней-то настырности хоть отбавляй.) А Гуммат... С. Мишулин отноду не идеализирует его, мы видим и тщеславие этого человека и абстрактность его фантазий, но главное в том, что всем существом своим он нацелен на добро. Может похвастаться — но добрым делом, может мысленно воспарить, оторвавшись от скучной действительности, — но опять-таки с намерениями добрыми. Когда он (с помощью той же Гозель) все-таки находит верблюжью шерсть, украденную Батманом с колхозного склада, то рассуждает сам с собой о том, что всех стариков аула можно в эту шерсть одеть, и радуется не столько собственной ловкости, сколько тому, что старикам будет хорошо. Эта вот черточка характера представляется существенной, ибо порой бывает и так, что для «человека со стороны» своя правда заслоняет чужую. А Гуммат не только ищет правду — он еще и страдает от хлопот и неприятностей, которые причиняет людям его правдоискательство, хотя в собственной правоте и не сомневается.

Прежде чем одержать победу, Гуммат терпит поражение — Батман жестоко избивает его и пытается перепрятать мешки с шерстью. Но жители аула все-таки ловят вора, благодарят Гуммата, и он улыбается распухшими губами, избитым лицом. Эта улыбка застывает в стоп-кадре — финал. Серьезный и точный финал — вроде бы и не так уж значителен эпизод с кражей нескольких мешков шерсти, однако страсти кипят нешуточные и схватываются люди всерьез. И в Гуммате мы можем быть уверены — в событиях любого масштаба он действовал бы так же, оставался бы таким же.

Но именно в финале расхождение темы и стилистики картины достигает, пожалуй, наибольшей величины, именно этот стоп-кадр, точно завершая тему, противоречит стилю. Ведь до него действие плавно катилось по стандартно-комедийной колее через стандартно-комедийные ситуации и трюки. Еще в самом начале фильма перед нами появилась пожарная дружина Гуммата — старик сторож и маленький мальчик. Потом было ружье, коему, как известно, положено стрелять, раз уж оно есть, и которое выстрелило в самом конце, когда сторож стукнул ружьем по голове пытавшегося убежать Батмана. Сами по себе эти апробированные комедийные положения не хороши и не плохи, все зависит от их функций и значения. Здесь они «работают» против темы фильма — живой характер героя, реальный конфликт погружается в условно-комедийную среду.

Я совсем не хочу сказать, что не нужно было делать комедию, но комедийность бывает разная: в данном случае персонаж, который вполне мог бы существовать, скажем, в трагикомедиях Э. Рязанова, помещен в художественную среду, характерную скорее для экскентрических лент Л. Гайдая. Отсюда и чувство несоответствия.

«Нет дыма без огня» — первая полнометражная картина Х. Нарлиева и Х. Гусейнова. Может быть, в педальировании традиционных приемов сказалась некоторая робость дебютантов. Более плодотворен был бы иной путь — не от жанра, но от материала. Однако будем ждать следующих работ этих режиссеров.

● НЕТ ДЫМА БЕЗ ОГНЯ

КИНОСТУДИЯ «ТУРКМЕНФИЛЬМ»

Сценарий Т. Джумагельдыева,
Б. Носика
Постановка Х. Нарлиева,
Х. Гусейнова
Гл. оператор К. Язханов
Гл. художник А. Ходжаджанов
Композитор Р. Реджепов

ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

Приключенческий жанр не боится упрека в преувеличениях: он без них жить не может. Герой такого рода произведений всегда безмерно отважен, находчив, благороден. И пусть перед ним разверзнутся бездонные пропасти, грозно шумят бурлящие потоки, пусть подстерегают его дикие звери и преследуют самые отвязанные негодяи — он преодолеет препятствия, выйдет победителем из любых схваток, и самые прекрасные женщины подарят ему свою любовь...

Именно таков Морис Джералд из романа Майн Рида «Всадник без головы».

Напряженная интрига и почти этнографическая достоверность описаний делают это произведение словно бы предназначенным для экрана. Роман пережил многие другие сочинения того же автора, быть может, потому, что в нем, кроме чисто приключенческих элементов — трагических недоразумений, невероятных совпадений, чудесного спасения, — есть еще кое-что: колоритные картинки быта рабовладельческой американской провинции незадолго до войны Севера с Югом и несколько удачных образов, прежде всего Мориса-мустангера и Зеба Стампа. Они были лучшими в романе, они остались лучшими и в фильме, который поставлен Владимиром Вайнштоком.

Кажется, то, что мы видим в этой картине — Техас, прерии, салуны и т. д., — уже давно отработано на мировом экране и сегодня годится разве что для пародий. Однако за исключением нескольких сцен, например, сцены дуэли, «Всадник без головы» вовсе и не похож на традиционный вестерн, не подражает его стилистике и не пародирует ее. У фильма свои традиции — доброй приключенческой картины.

Морис Джералд безвинно обвинен в убийстве брата любимой девушки; петля грозит ему с минуты на минуту, уже торжествует победу гнусный злодей, и сердца зрителей (даже читавших роман) сжимаются от страха за судьбу молодого человека: а вдруг помощь не успеет...

И тут появляется на сцене старина Зеб Стамп, охотник и следопыт. Зеб Стамп не даст свершиться несправедливости, он разоблачит подлинного убийцу. Не испугается он и жуткого безголового всадника. Кстати сказать, появление всадника на экране выглядит весьма эффектно. Берись, что обитатели пограничного городка и впрямь не выдерживали такого зрелища.

Авторы приключенческих произведений любят спасать своих героев в тот момент, когда, казалось бы, уже нет на то никакой надежды. Но в чуде спасения — сила морального воздействия подобных картин на юные души: ни при каких обстоятельствах не бросай друга в беде, не отчаивайся в самом трудном положении — и ты победишь. И, конечно, хорошо иметь рядом верного Зеба Стампа, который всегда придет на выручку!

Но Луиза... Та самая Луиза, из-за благосклонного взгляда которой кипят страсти героев картины в течение полутора часов... Героине, девушке из богатой семьи, предстояло противостоять воле властного отца, дерзко бросить вызов общественному мнению — полюбить простого мустангера и признаться в этой



Кадр из фильма

любви перед судом — для такого признания надо иметь сильный характер.

И Луиза (Л. Савельева) исправно продельывает все то, что должна продельывать романтическая героиня, — ездит в одиночестве по опасной прерии, дает отпор домогательствам капитана Колхауна, выступает в защиту Мориса перед присяжными.

Несчастливая соперница Луизы — мексиканская девушка Исида вызывает к себе не меньшее сочувствие. В темпераментном исполнении кубинской актрисы Элинды Нуньес судьба ее поистине драматична.

Народный артист СССР Иван Петров, временно изменивший призванию певца, отлично ведет роль Зеба Стампа. Он пластичен, выразителен в передаче чувств и настроений. Прикидывающийся простачком или всерьез разгневанным, простодушный или насмешливый, он всегда убедителен. Сцена разговора Зеба с негром Плутонем у ворот асиенды мне кажется одной из лучших в фильме.

Увлеченно играет Мориса актер Олег Видов, его герой великодушен

и отважен. Это рыцарская натура с ее истинным благородством, отзывчивостью на чужую беду.

Не так давно А. Демидова на страницах журнала обратила внимание читателей на судьбу актеров, играющих отрицательные роли. Внимая этому упреку, хочу отметить работу Аарне Юскюла над образом капитана Колхауна. Персонаж этот одноплановый, как, впрочем, и положено классическому злодею. Но актеру удалось передать внутренний огонь неразделенной любви и бессильной ненависти.

Сценаристы «Всадника» сумели создать динамичный киновариант романа без явных стыков и швов, которые так часто бросаются в глаза при встречах с экранизациями. Чтобы понять поступки героев и мотивы происходящего, зрителю не придется вновь обращаться к роману. Это не значит, что все эпизоды и диалог безупречны. Так, не представляется «находкой» жестокий самосуд, который под занавес Морис устроил над своим врагом, хотя Колхаун и заслужил позорную смерть. Но я говорю об этом не потому, что такого эпизода нет в романе, просто подобные действия не

в характере справедливого мустангера.

Как и к довоенному «Острову сокровищ», музыку здесь написал Никита Богословский, и вновь это темпераментное, соответствующее духу фильма сопровождение. Хотя нельзя не пожалеть, что во «Всаднике без головы» не появилось ни одной такой же запоминающейся песни, как в ранних картинах В. Вайнштока.

Режиссер Владимир Вайншток широко известен фильмами «Дети капитана Гранта» и «Остров сокровищ». Обе эти картины были поставлены еще в конце тридцатых годов, но, как видим, творческие пристрастия режиссера остались неизменны. И я думаю, что нынешнее подрастающее поколение будет смотреть «Всадника без головы» с таким же увлечением, как мы когда-то смотрели первые фильмы этого режиссера.

● ВСАДНИК БЕЗ ГОЛОВЫ

По мотивам романа Майн Рида
КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»
Сценарий В. Владимиров, П. Финна
Постановка В. Вайнштока
Гл. оператор К. Рыжов
Гл. художник Г. Меньяин, Я. Ривов
Композитор Н. Богословский

«История эта началась в исправительно-трудовой колонии севернее города Н., в местах прекрасных и строгих.

Был вечер трудового дня. Люди собралась в клубе.

На сцену вышел широкоплечий мужчина с обветренным лицом и объявил:

— А сейчас хор бывших рецидивистов споет нам задумчивую песню «Вечерний звон»!

Так несколько неожиданно, чуть эксцентрично начиналась новая повесть Василия Шукшина «Калина красная». В апреле этого года повесть была опубликована в журнале «Наш современник». А уже в мае Шукшин вместе со съемочной группой поехал снимать фильм.

«Места прекрасные и строгие», о которых рассказывается в повести, нашли в Вологодской области, в окрестностях Белозерска. Этот старинный русский город, построенный еще в IX веке на берегах Белого озера, Шукшин «присмотрел» давно.

Здесь, в Белозерске, я и застал группу «Калины красной». Шли последние дни съемок на натуре...

«Ну, расскажи, как думаешь жить, Прокудин!» — спросил начальник. Он, видно, много-много раз спрашивал это — больно уж слова его вышли какие-то готовые.

— Честно! — поторопился с ответом Егор, тоже, надо полагать, готовым, потому что ответ выскочил поразительно легко.

— Да это-то я понимаю... А как! Как ты это себе представляешь!

— Думаю заняться сельским хозяйством, гражданин начальник».

собирались. Впрочем, когда он оказался на воле, ему было не до этого. Надо было решить вещи попроще: «Где переночевать? Куда приткнуться на первый случай?»

Егор направил свои стопы в деревню, к некоей Любе Байкаловой. Эту Любу он и в глаза никогда не видел — знал ее только по заочной переписке. Люба жила в деревне, прислала Егору свою фотокарточку, часто писала: «Отсидишь — приезжай к нам».

Егор поехал к Любе без каких-либо далеко идущих планов. Но вышло все по-другому, серьезно и неожиданно. Встреча с Любой, ее семьей, встреча с деревней (Егор — сам деревенский) перевернула все планы, всю его жизнь. Пошел в колхоз, сел за трактор. А через пару месяцев в березовой роще, рядом с первым вспаханным им полем, настиг его бандитский нож — прежние дружки не простили Егору «измены».

Вот такую непростую историю рассказал Василий Шукшин в своей повести «Калина красная», а теперь взялся рассказать ее вновь, но уже на экране.

Странный на первый взгляд выбор героя, необычность его судьбы, надо думать, понадобились Шукшину для самых серьезных целей.

...Подступиться к рассказам к Шукшину оказалось делом почти что невозможным. Съемки шли в ритме азартного, сверхбыстрого штурма — уходила натура, группа работала «на последнем дыхании». Шукшину же доставалось больше всех. Он ведь работал сразу за троих — был автором сценария, он же ставит фильм как режиссер, он же исполняет главную роль — Егора Прокудина. Стран-

ным и непостижимым образом он как-то умудрялся выполнять эту поистине адскую работу, но времени ему не хватало даже для сна. И все же ему удалось выкроить время для беседы.

«Люди!.. Давайте любить друг друга! — Егор почти закричал это. И сильно стукнул себя в грудь. — Ну чего мы шуршим, как пауки в банке! Ведь вы же знаете, как легко помирать! Я не понимаю вас... Егор прошелся по-за столом. — Не понимаю! Отказываюсь понимать! И себя я тоже не понимаю, потому что каждую ночь вижу во сне парьки и че-моданы».

РАССКАЗЫВАЕТ ШУКШИН:

— И в литературе и в кинематографе привязанности мои постоянны — я исследую крестьянский слой, в том числе и судьбы людей, вышедших из крестьян.

ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ ЕГОРА ПРОКУДИНА



Что меня волнует?

Прежде всего — судьба человека из деревни, который попадает в новые обстоятельства, резко меняет привычную среду с ее системой морали, духовных ценностей, традиций.

Бывают разные пути ухода. Благополучные, менее благополучные. Мой Егор, уйдя из деревни, потерял все. Его понесло по жизни, как сорванную ветку. Он стал вором.

Мне кажется, что в таком повороте событий никакого особого сочинительства нет. Я вдоволь насмотрелся, что случалось с людьми, оказавшимися вдали от родной деревни. Встречал я среди них и таких, как мой Егор Прокудин.

В этой горькой истории меня интересует не то, что человек сбился с пути истинного, и не просто человек вообще. Меня интересует крестьянин, утративший связь с землей, с трудом, с теми корнями, которыми держится жизнь. Как случилось, что человек, в жилах которого течет крестьянская кровь, кровь труженика, человек со здоровой нравственной основой, привитой ему крестьянской средой, вдруг вывихнулся, сломался?

Случай сложный. Мне жаль этого человека, жаль до боли, до содрогания эту судьбу. Сложность обстоятельств — личные, общественные — иначе, Егор мог бы стать совершенно незаурядным человеком, прославиться добрыми делами. Сколько дано от рождения! Какой это гордый и сильный характер, какой крепкий, на-

дежный человек! Даже будучи вором, он сохранил в себе многое. И так хочется помочь Егору, полюбить его. Но как? Как сделать это, не нарушив правды характера, правды жизни?

Как огня боюсь сюжетного спасения, когда автор, всей душой жалея своего героя, попавшего в трудную ситуацию, торопится поскорее бросить ему некий спасательный круг. В этом плане сюжет «Калины красной» в какой-то степени опасен тем, что он нравоучителен и как бы говорит: «Не делайте, как Егор. Не ходите по его пути, здесь опасно и может плохо кончиться». А я меньше всего хотел бы заниматься в этой истории нравоучительством и назиданиями. И, может быть, моя самая сложная задача в фильме — это «разрушить», «преодолеть» сюжет, перевести разговор в другую плоскость. Рассказать не о злосчастной судьбе рецидиви-

Егор встретил счастливый характер. Счастливым не значит удачливым.

У Любы тоже своя несложившаяся, как это часто бывает, жизнь «наперекосяк». Муж-пьяница, развод, одиночество. Меньше всего хочу показать такое идеализированное, кругленькое добро. Люба не мадонна, не икона, нормальная русская баба.

И не только в спасительной «силе любви» ее к Егору тут дело. Любовь-то здесь тоже необычная, идущая через пеньки-колоды. Тут другое более важно. Встретив Любу, Егор встретил как бы самого себя. И к себе же потянулся. Тут разгадка всего. Встречное добро переворачивает всю жизнь.

Я бы хотел сказать об ответственности человека перед землей, которая его взрастила. За все, что происходит сейчас на земле, придется отвечать всем нам, ныне живущим. И за хорошее и за плохое. За ложь, за бессовестность, за паразитический образ жизни, за приспособленчество, за трусость и измену — за все придется платить. Платить сполна. Еще и об этом «Калина красная»...

«Люба выпрыгнула из кабины и побежала к березам. Навстречу ей тихо шел, держась одной рукой за живот, Егор. Шел, хватаясь другой рукой за березки. И на березах оставались ярко-красные пятна...»

Шукшин снимает картину в цвете. Делает это первый раз. Очень надеется на цвет и в то же время побаивается его: «Коварное это дело — цвет. Как бы не впасть в умиление: «Ах, березы-березоньки, травушки-муравушки! Ах, как красиво!» Не дай бог! Сюжет фильма суров, умиление здесь ни к чему. Цвет должен быть точным, строгим. Надеюсь тут на Заболоцкого».

Анатолий Заболоцкий — оператор картины. Уже первая его совместная работа с Шукшиным — фильм «Печки-лапочки» — показала, насколько интересно и плодотворно их сотрудничество.

Мастер острых пластических решений, Заболоцкий «не съел» и не «задавил» обожающего скромность и простоту Шукшина. Наоборот. Камера Заболоцкого представила нам не только Шукшина-бытописателя, но и Шукшина-лирика. Заболоцкий оказался идеальным переводчиком шукшинской прозы на язык кино.

И вот работа над «Калиной красной» снова свела их вместе.

...Снимали эпизод ночной исповеди Егора. Место съемки — баня.

Актеры заняли свои места. Заболоцкий прильнул к глазу камеры, смотрел долго и вдруг взорвался:

— Да убери эту чертову мочалку! Сняли ее уже. Сто раз. Нужно какое-то красное пятно...

«Чертову мочалку» выкинули из кадра, стали искать «красное пятно». Нашли красный женский платок. Заболоцкий приладил его к совершенно черной от дыма и копоти стене и сразу успокоился. В этом красном пятне, появившемся на черном фоне, действительно «что-то» было. Старенькая баня как-то заметно преобразилась, «заиграла» по-другому. В цветовом контрасте появилось какое-то новое настроение.

Осваивая цвет, Шукшин и Заболоцкий дорожат бытовой достоверностью, но в рамках ее ищут острые, эмоциональные решения. Цвет калины в их фильме не будет ни желтым, ни фиолетовым, ни синим. Он будет таким, каким ему и полагается быть, — красным. Но, оставаясь природным, естественным, он не будет равнодушным и по-своему прокомментирует рассказ о жизни и смерти Егора Прокудина.

В. Фоми

Фото И. Гневашева



У Егора Прокудина, опытного рецидивиста с многолетним стажем, кончался очередной срок заключения, он выходил на волю. Отсюда и начинался путь героя повести «Калина красная», завязывалось наше знакомство с этим вроде бы неисправимым жуликом и... на редкость интересным, незаурядным человеком. Судя по разговору с начальником колонии, Егор Прокудин менять свою прежнюю «профессию» как будто не

1. Егор и Люба (Лидия Федосеева)

2. Василий Шукшин — главный герой фильма Егор Прокудин

3. Егор и следователь (Жанна Прохоренко)



4. Федор Байкалов (Иван Рыжов)

5. Василий Шукшин — режиссер

6. Люба и ее мать (Мария Скворцова)

«ДОГОВОР ТЫСЯЧ» — так называется картина, созданная на ЦСДФ сценаристом В. Беликовым, режиссером Л. Тамасиной и оператором Л. Михайловым. «Договор тысяч» назвали почин, родившийся в 1929 году — первом году первой пятилетки — на Глуховском текстильном комбинате в Ногинске. Тогда договор о социалистическом соревновании подписали коллективы нескольких текстильных предприятий. Сегодня «договор тысяч» охватывает свыше миллиона рабочих девятисот различных предприятий. Картина рассказывает о соревновании, о его новых формах, о его роли в решении задач пятилетки.

ФИЛЬМ «НАВСЕГДА», который поставит на Киевской студии имени А. П. Довженко режиссер В. Савельев, расскажет о высокой моральной ответственности советских ученых-геронтологов. В центре повествования французка-ученая, приехавшая в Киев на Всемирный конгресс геронтологов и открывшая новый для себя мир человеческих отношений.

Сценарий написал писатель и ученый Ю. Щербак.

РЕЖИССЕР Т. БЕКИР-ЗАДЕ, выпускник Высших режиссерских курсов, поставит на «Азербайджанфильме» короткометражную комедию «Перекресток» по сценарию, написанному им совместно с Р. Фаталиевым. Она расскажет о людях, поставленных волею случая в необычные обстоятельства.

ОБ ОДНОЙ ИЗ СТРАН Аравийского полуострова — Республике Южный Йемен — рассказывает лента Центральной студии документальных фильмов «Твое время, феллах!». Автор сценария А. Пумпянский и режиссер-оператор О. Арцеулов показывают социально-экономические и общественные преобразования, которые происходят в этой стране после завоевания ею политической независимости.

ДВЕНАДЦАТЫЙ ЕЖЕГОДНЫЙ ТРАДИЦИОННЫЙ фестиваль «Летние дни кино» прошел в ГДР. Это фестиваль, знающий зрителей с новыми работами студии ДЕФА, киноискусством социалистических стран.

В программу советских кинофильмов — участников фестиваля — входили ленты «Человек с другой стороны» и «Чужак из пятого «Б». ГДР посетила делегация советских кинематографистов, возглавляемая заместителем председателя Госкино Казахской ССР М. Горшковым. Режиссер И. Фраз, актер И. Ясулович, сценаристы В. Железников и Э. Брагинский, композитор Я. Френкель рассказали о работе над фильмами, показанными на встречах с кинозрителями в Рудислеме (химкомбинат), с рабочими предприятий Эрфурта, Бранденбурга, Цвиккау, Котбуса и других городов страны.



идут съемки...

поэма о Насими



В сердце древнего Баку — старинной городской крепости, обнесенной зубчатой стеной, начались съемки. Оживает далекий четырнадцатый век, время расцвета Ширванского ханства и грабительских нашествий жестокого Тимура. Кинематографисты студии «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы работают над картиной «Имадеддин Насими» (второе название — «Истина во мне»), посвященной великому поэту и мыслителю средневековья, шестисотлетие со дня рождения которого по решению ЮНЕСКО отмечается осенью этого года.

О фильме рассказывают его создатели.

ГАСАН СЕИДБЕИЛИ, режиссер-постановщик:

— Меня всегда восхищали необычная судьба, глубоко человеческая и гражданственная лирика выдающегося азербайджанского поэта, философа и мыслителя Имадеддина Насими. Его возвышенное, огненное и неуязвимое

творчество ставит Насими в ряды выдающихся художников поэтического слова всей земли.

К сожалению, жизнь и творческая биография Насими еще глубоко и по-настоящему не изучены. Нам предстоит создать не просто биографический, а философский фильм, раскрывающий образ поэта, который всеми своими деяниями устремлен к добру.

ИСА ГУСЕИНОВ, автор сценария:

— Соотечественники Насими, живущих в XX веке, поэт привлекает своей личностью, может быть, в известной мере противоречивой, но мудрой и глубоко человеческой. Он был сподвижником, единомышленником и преемником философа Фазлаллаха Наими, стоявшего во главе распространенного в то время в Азербайджане общественно-политического течения — хуруфизма. Оно было направлено против кровавого владычества Тимура и догм исламской религии. И Наими и Насими стали жертвами мракобесия. Их жизни



В крепости Ширваншаха



Рабочий момент съемок. Актер С. Рзаев, исполнитель роли Ширваншаха (второй слева), сценарист И. Гусейнов, режиссер Г. Сеидбейли, оператор Р. Исмаилов

Насими (Р. Балаев)

трагически оборвались в самом расцвете сил.

Изучая поэзию Насими и его многогранную личность, мы увидели в нем черты, дорогие нашим современникам. Поэт-бунтарь был певцом гуманизма и социальной справедливости. В годы средневековья его творчество было широко известно в Турции, Сирии, Средней Азии, Армении, оказало влияние на становление целого ряда поэтов в этих странах.

Он ушел из жизни овеянным легендой, в вечное бессмертие, бросив палачам, сдиравшим с него, живого, кожу, бесстрашные слова «Истина во мне!».

Над фильмом работают: оператор Расим Исмаилов, художники-постановщики Мамад Усейнов и Маис Агабеков, художник по костюмам Эльчин Асланов, композитор Тофик Кулиев. В ролях: Р. Балаев (Насими), М. Шихзаманов (шейх Азми) и И. Османлы (Наими), С. Рзаев (Ширваншах Ибрагим).

Георгий Погосов

«ЖИВАЯ ВОДА КУБАНИ» — название нового документального цветного широкоэкранного фильма Ростовской студии кинохроники. В фильме рассказано о работе гидромелиораторов и землеустроителей Кубани. Автор сценария Ю. Бесхлебнов, режиссер Г. Денисенко, оператор В. Каликьян.

ФИЛЬМ «РОДИНА КРАСНОГО КОНЯ» — о жизни и творчестве русского художника К. Петрова-Водкина — сняли кинематографисты Нижне-Волжской студии кинохроники. Съемки проводились в городе Хвалынске, где родился художник. Режиссер Е. Гинзбург, оператор А. Софьин.

ВТОРОЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ фильмов, посвященных теме свободы и революции, прошел в городе Сопот под Касмаем (Югославия). Этот фестиваль проводится в память о партизанском отряде, созданном здесь в 1941 году. Советские кинематографисты представили на него картину «Горячий снег» Г. Егиазарова. В рамках фестиваля был проведен «День режиссера-бойца», в программу которого вошли фильмы режиссера Г. Чухрая «Сорок первый», «Баллада о солдате», «Чистое небо».

ФИЛЬМ «ВЕРНЫЙ ДРУГ», предназначенный детской аудитории. Он о дружбе ребят разных национальностей. Главным героем — мальчик Санчо приехал из далекой латиноамериканской страны учиться в советской школе. Здесь он приобретает настоящих друзей и сам становится их верным товарищем. Автор сценария Ю. Яковлев, режиссер Я. Стрейч. Рижская киностудия.

ДЕТЕКТИВНО - ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИЙ ФИЛЬМ «Контрабанда» поставит на Одесской киностудии режиссер С. Говорухин. В нем будет рассказана история разоблачения группы контрабандистов работниками милиции, поддержанными командой советского парохода.

ПЕРВОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТОЙ выпускника Высших режиссерских курсов Ф. Алиева будет короткометражный художественный фильм «Первая любовь Баладаша». События происходят в наши дни. Фильм расскажет о сельском парне Баладаше, о его чистом и благородном чувстве, оставшемся безответным. Сценарий Э. Эфендиева. Киностудия «Азербайджанфильм».

РЕЖИССЕР О. ДУНКЕРС приступает на Рижской киностудии к работе над фильмом «Нападение на префектуру». События фильма происходят в 1905 году в Латвии, в основе сюжета один из эпизодов, связанных с жизнью и революционной деятельностью латышского революционера Яниса Лутерс-Бобиса. Сценарий написан молодым писателем Альбертом Белым по мотивам его же романа. Оператор М. Звирбулис.

ПРЕМИИ КИНОКРИТИКАМ

В связи с постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и для поощрения творческой активности советских кинокритиков правление Союза кинематографистов СССР учредило ежегодные премии в области кинокритики и кинотеории.

Секретариат правления Союза, рассмотрев работы, представленные на соискание премий за 1972 год, назвал имена лауреатов.

Премии за лучшие критические статьи присуждены:



ЮРЕНЕВУ Р. Н. (первая премия) за критические работы, опубликованные в журнале «Искусство кино» 1972 г., и статьи «Евгений Червяков», изданную в виде брошюры. (Рецензия см. «СЭ» № 20, 1973 г.)



РУНИНУ Б. М. (вторая премия) за статьи «Разговоры «на публику» и ценные слова» («Советский экран» №№ 1 и 3, 1972 г.) и рецензию «Пой песню, поэты» («Искусство кино» № 7).



ПОГОЖЕВОЙ Л. П. (третья премия) за статью «Будапештские тетради», изданную в виде брошюры, — рецензию см. «СЭ» № 14, 1973 г.



СОЛОВЬЕВОЙ И. Н. и ШИТОВОЙ В. В. (третья премия) за статью «Жан Габен и еще один Габен» («Советский экран» № 17, 1972 г.).



Премии за лучшие книги и научные труды присуждены:

ФРЕЙЛИХУ С. И. (первая премия) за книгу «Чувство экрана» (издательство «Искусство») — рецензию см. «СЭ» № 5, 1973 г.



ДРОБАШЕНКО С. В. (вторая премия) за книгу «Феномен достоверности» (издательство «Наука») — рецензию см. «СЭ» № 9, 1973 г.



ЖДАНУ В. Н. (вторая премия) за книгу «Введение в эстетику фильма» (издательство «Искусство»).





СОРОК МОИХ ГЕРОИНЬ

АКТРИСА
ВАЛЕНТИНА
ВЛАДИМИРОВА
РАССКАЗЫВАЕТ
О СВОИХ
РОЛЯХ

Полина Коршикова
(«Председатель»)

Был у меня недавно маленький, но дорогой для меня юбилей — сыграла я свою сороковую роль в кино.

Сорок моих Марий и Катерин, Полин и Клаудий, Марф и Авдотий пришли к людям с экрана. О них говорят: «эпизодические персонажи». Что же, это верно. Большинство из них отпущено совсем немного экранного времени, а уж слов — и того меньше. Но беда ли это для актрисы? Нет! Не метражом определяется суть сделанного тобой, не длиной написанных для тебя драматургом монологов. Суть нашего дела, по-моему, вот какая — протоптать дорогу к сердцу зрителя, войти в его жизнь живым человеком.

Понятно, что многое здесь зависит от человеческого существа актера, от его внутренней близости к драматургическому материалу, потому что иначе трудно с головой окунуться в роль, зажить ею, забывая о самой себе.

Мои героини как раз и близки мне своими судьбами, своими корнями, я много знала таких людей и всякий раз удивлялась и восхищалась ими. О них принято говорить: «простые». Нет, не простые у них и характеры и жизни. В каждой — своя радость, своя беда, своя любовь, своя печаль.

...Я родилась и выросла на Кио-

моей памяти война, оккупация и то, как приняли наши люди эту страшную беду. Сколько силы нашлось и открылось в них, сколько веры, сколько внутреннего оптимизма!

Помню, как освободили село от фашистов и начали мы строиться. Босые, раздетые, голодные — а село подымали! Помню, как пели наши солдаты, перевозимая боль, тоску. А ведь у скольких сыновья и мужья домой не пришли!..

Наверное, тогда и родилось во мне преклонение перед силой народного духа, перед его мужеством, моральным здоровьем. И теперь в каждой роли я хочу говорить об этом, заразить зрителя этими чувствами.

В фильме Юрия Нагибина и Алексея Салтыкова «Председатель» я сыграла Полину Коршикову. Роль маленькая, почти как все мои роли. В памяти я вернулась к тем самым первым послевоенным годам, о которых только что вспоминала, когда приходилось обездоленным войной женщинам пахать землю в ярме со скотиной. Но они выдюжили, не изверились.

Нашлись у них силы запеть озорную частушку. Пела Поля Коршикова о счастье, понимая, что прошлого не вернуть, и все-таки надеясь в душе на лучшее, потому что как жить без надежды?

принимаю ущербности, патологии. Мы обязаны нести людям духовное здоровье, ведь земля испокон веков держится на духовно здоровых людях. И в тяжкую минуту я ищу это в человеке. Так я старалась сыграть Авдотью в «Простой истории», Лизу в «Женщинах», Мотрю в фильме «Сумка, полная сердец». Помню, что думалось мне на съемках «Простой истории». Да, горький это час для вдов, одиноких солдаток, когда осталось им, собравшись в круг, слушать песню да подпевать. Но и в эти минуты не сломить их веру, опираются они друг на дружку — и все не так тяжело...

Это тоже живет в нашем народе — помочь, протянуть руку другому человеку. Если надо, забывая о себе. У меня была роль такого плана в картине В. Краснопольского и В. Ускова «Самый медленный поезд» по сценарию Ю. Нагибина. Играла я там тетю Пашу, обыкновенную женщину с ясной и чистой душой, которыми богата Россия. Сколько писем пришлось ко мне после этого фильма... Орловские писали, что это у них такие тети Паши живут, тюменские — у них, вологодские — тоже у них... Словом, всюду тетю Пашу узнавали. Писали мне о знакомых чертах народного характера, о душевности, расположении к людям, теплоте.

мами. У актера теплеет на душе, когда его работа оказывается близкой и нужной людям. Но я радовалась вдвойне еще и потому, что именно доброта, душевная щедрость, человечность нашли такой отклик у зрителей наших.

В картине «Не забудь... станция Луговая» мне довелось сыграть буфетчицу Марию Агафонову. Работа у этой женщины такая, что не мудрено очерстветь, стать грубой, неженственной. Но в ней — той, какая она на самом деле, — живет верность, доброта, уважение к людям, к их чувствам. Много лет назад, во время войны, Мария встретила на станции с двумя молодыми людьми, полюбившими друг друга. Война разлучила их, но девушка продолжала ждать и писала на адрес Марии своему любимому. Другого адреса у них не было. И Мария сберегла эти письма, они стали частью ее жизни, сберегла и передала их тому, кому писала девушка...

Возможно, кто-то скажет: что в том особенного, а как же иначе? Верно. Но всегда ли мы помним о других людях, всегда ли бережны к ним, к их судьбам? Нужно говорить об этом с людьми. Очень нужно. Нужно подчеркивать ценность высоких нравственных критериев, не давать им снижаться. Это в силах искусства.

сплошь только прекрасное. Жизнь очень сложна, сколько в ней еще горя и зла, сколько неожиданностей, случайностей, не мужно бояться говорить людям правду.

Но нужно твердо знать, с чем мы должны идти к зрителю, не забывая о конечной цели.

На многие, многие годы — и по сей день — эталоном, по которому я равняю свои новые работы, стала для меня Екатерина Ивановна в картине «Все начинается с дороги» (сценарий Д. Храбровицкого, режиссеры Н. Досталь, В. Азаров). Именно тогда впервые удалось мне рассказать о сложной борьбе в душе человека, о том хорошем, что побеждает в этой борьбе.

Можно было, конечно, как принято говорить, сыграть эту женщину «отрицательной». Для этого драматургия давала немало оснований. Моя героиня пришла на строительство железной дороги подзаработать немного денег, пришла со своей коровой Ларисой: не пропадать же зря молоку, и на строительстве покупатели найдутся... Но вот пропали у Екатерины Ивановны деньги. Как же она подозревает, всех обвиняет, требует...

Она такая. Но она и другая. Утром она осторожно будит людей, зовет их попробовать «горяченькой картошки», пока не остыла, она и позаботится и подумает о них.

Через несколько дней находят ее деньги, и она признается в том бригаде с печальной, растерянной улыбкой. Стыдно, никуда не денешься!

Что же это — два разных человека? Нет. Это одна Екатерина Ивановна. Мне виделась в этой женщине и ее ограниченность, но сильнее оказалась ее внутренняя честность, нежелание жить с грехом на душе по отношению к окружающим ее людям. Это оказалось сильнее. В этом была правда характера.

Я берегу в душе фразу героя фильма «Твой современник» Ниточкина: «Надо жить страстями». И я очень хочу, чтобы именно так жили на экране наши герои, мои героини в частности. По-моему, только так может родиться наш контакт со зрителем, соучастие его в судьбе героев.

Не гладко, не тихо, беспокойно живут герои Ульянова. Им во что бы то ни стало надо, чтобы вокруг жизнь была лучше, честнее, добрее, они думают об этом и все для этого делают. Мне не привелось сыграть роль, равную по масштабам Трубинову, но мне хочется, чтобы его стойкость и сила в той или иной мере были присущи моим героям.

За последние четыре года я много выступаю на сцене нашего Театра-студии киноактера, играю Марфу Петровну Сафонову в «Русских людях» К. Симонова, Марию Петровну Мотылькову в «Славе» В. Гусева и чувствую, как откликается зрительный зал на рассказ о материнском подвиге и невероятной силе материнской любви, о мужестве матери.

Я снималась в картине «Три дня Виктора Чернышева». Эту работу я обращала прежде всего к сегодняшним девятинадцатилетним. И к их матерям.

Я играла мать Виктора. Роль — вся, как вскрик! От боли за сына. Весь смысл жизни этой потерявшей мужа на фронте женщины в сыне, в него вложены все силы, на него обращены все надежды. А сын попал в милицию. Последняя фраза матери Виктора в картине: «Как же мне теперь жить, Витя?» В этих словах и боль, и испуг, и растерянность. Роль драматическая, как и судьба матери Чернышева. Но я уверена, что такие, как Виктор, не могут не отзываться на боль матери, я играла с этой тайной уверенностью. И не



Екатерина Ивановна
(«Все начинается с дороги»)

Клава
(«Ночная смена»)

ошиблась. Сужу по письмам, которые ко мне приходили: в них были и покаяния, и просьба о совете, и поддержка, будто я не актриса, а мать Виктора на самом деле.

Я благодарна сценаристам и режиссеру фильма «Ночная смена», в котором сыграла шофера Клаву. Пусть не до конца, но авторы пытались говорить о сложном в нашей жизни, о том, как рядом идут счастье и горе, улыбка и печаль. У моей Клавы не сложилась личная жизнь — таких драм вокруг немало. Но Клава не потеряла себя, не озлобилась, справилась с горем. Да еще сумела остаться нужной другим.

Я нередко бываю в кругу колхозниц, работниц — словом, среди моих героинь.

Я прихожу к ним вовсе не для того, чтобы «изучать жизнь» и копировать ее на экране. Копия никогда не может стать настоящим искусством. Важно постигнуть смысл жизни человека, определяющий все его поступки.

Не всегда мы этого добиваемся, не всегда отвечаем должным образом на то, что нам вверено.

Эти мысли приходят мне в голову и во время просмотров фильмов,

и во время встреч с людьми, не имеющими отношения к кинематографу, и в беседах со зрителями.

Любопытный случай был на Кубани во время съемок одного из телевизионных фильмов. Мы пригласили местных колхозниц для участия в массовых сценах. Тут-то и оказалось, что пришли актрисы в глухих платках, тяжелых, сборчатых юбках, старомодно зачесанные. А колхозницы — в модных, ладных платьях, в хорошей обуви, в легоньких косыночках. Мы решили, что они так оделись специально для съемок. Спросили... Говорят: «Нет, мы так всегда на работу ходим».

Я вспомнила об этом, потому что отставем мы от своих героев, причем не только воспроизводим их внешний облик по старинным моделям, а — что куда хуже — навязываем им стереотипы в мыслях и отношениях. В лучшем случае пытаемся догнать их. А ведь нам положено вести людей за собой, и они того ждут.

Я убеждена, что жизнь каждого из нас имеет определенное общественное значение. Тем более важно художнику, актеру воспитать в себе чувство ответственности за свое дело, в котором каждое слово, каждая мысль рассчитаны на восприятие их миллионами людей.

Поэтому наши слова, наши герои должны быть достойны тех, кому мы все это адресуем.

НА ВСЕХ ЯЗЫКАХ

...В зале гаснет свет, и на экране появляются знакомые и давно полюбившиеся кадры мультипликационного фильма «Ну, погоди!». Но что это? Волк, догоняя Зайца, кричит знаменитое «Ну, Зайц, погоди!» на испанском, арабском, португальском, французском языках.

«Бременские музыканты», «Про полосатого слоненка», «Умка ищет друга», «Дед-Мороз и лето», «Фока на все руки дока» и многие сотни других мультипликационных лет дублированы на иностранные языки самой молодой киностудией страны «Фильмэкспорт».

Вот уже шесть лет в помещениях одной из первых русских кинофабрик — «студии Ханжонкова» — разместился «Фильмэкспорт» — единственная в стране организация, субтитрирующая, озвучивающая и дублирующая советские кинофильмы больше чем на 50 языков мира. Студия выполняет заказы Союза советских обществ дружбы с зарубежными странами, «Советспортфильма» и других организаций.

Здесь трудятся переводчики и иностранные редакторы, редакторы-разметчики, укладывающие текст субтитров синхронно с изображением кинофильма, и монтажницы, готовящие фильмокопии и проверяющие каждый эпизод фильма, наборщики, фотоциклографы, художники, граверы, операторы комбинированных съемок, печатники и другие специалисты.

«Фильмэкспорт» субтитрирует и озвучивает лучшие произведения отечественной кинематографии для международных кинофестивалей, недель советского фильма за рубежом. Если вы побываете на студии, то встретите там граждан многих стран мира — это приглашенные студией дикторы, актеры, иностранные студенты, обучающиеся в институте театрального искусства и Университете дружбы народов имени Патриса Лумумбы. На языке тамиля и телугу, маратхи и суахили, арабский и французский, испанский и вьетнамский и многие, многие другие переводятся фильмы всех республик Советского Союза.

На студии субтитрируются кинофильмы и на русский язык для демонстрации на советских экранах. Английский фильм «Оливер!», американский «Звуки музыки», болгарский «Козий рог», венгерский «Королева чардаша» переведены и субтитрированы на студии «Фильмэкспорт». Из года в год совершенствуется техника и технология озвучивания и субтитрирования. В 1973 году студия подготовила 13 тысяч частей с субтитрами иностранных вариантов, озвучит на иностранных языках 10 тысяч частей советских фильмов.

Самая молодая киностудия страны выполняет очень важную и важную работу по пропаганде советского кинематографического искусства за рубежом.

Н езадолго до того, как москвичи и гости столицы, собравшиеся в концертном зале гостиницы «Россия» на закрытие Московского фестиваля, аллодировали присуждению Серебряной медали фильму «Сутьеска», состоялась премьера этой картины в Югославии. Состоялась в Тиентиште, в Долине героев, там, где летом 1943 года на берегах небольшой горной речушки Сутьески в Боснии разыгралась битва, имевшая решающее значение для судеб югославской революции. На торжествах по случаю тридцатилетия сражения в огромном импровизированном кинотеатре под открытым небом собралось 35 тысяч человек, в том числе семь тысяч оставшихся в живых участников боев. Среди них были и президент СФРЮ маршал Тито.

Партизанская тема, занимающая столь большое место в югославском кино, обогатилась самым крупным произведением национальной кинематографии. С максимальной достоверностью в нем воспроизводятся события, которые партизаны называли пятым наступлением гитлеровцев, а немецкое командование — «Операцией Шварц».

Освобожденная партизанами территория в поработенной Европе была бельмом на глазу у фашистов. Гитлер приказал уничтожить партизан, схватить Тито живым или мертвым. Проведенная специальная подготовка к войне в высокогорных условиях 120 тысяч солдат генерала Литерса, отлично вооруженных, имевших в своем распоряжении авиацию и танки, окружили в горах Черногории, Боснии и Герцеговины 20 тысяч партизан, плохо вооруженных, недоедавших. Три тысячи из них были больными или ранеными. Бой начался 15 мая 1943 года и продолжался четыре недели. Гитлеровцы считали, что участь сражения предрешена, и потому его результат ошеломил их. Беспощадная

борьба, в которой не было пленных, в которой каждая сторона потеряла по семь тысяч убитыми, кончилась победой партизан. Исход боев решил мужество и самоотверженность борцов за правое дело. Каждый третий пал в бою. Сорок три человека получили звание Народный герой Югославии. «Ход боев показал, — сообщил в секретном донесении Литерс, — что коммунистические силы... отлично организованы, искусно управляют и обладают боевым духом, который вызывает удивление... Коммунистам всегда удавалось возместить недостаток в тяжелом вооружении и, используя темноту, туман и дождь, подойти на расстояние рукопашной борьбы. При этом они показали себя фанатичными, крайне упорными, хорошими бойцами...»

— Эту страницу истории мы и решили воспроизвести на экране, — рассказывает режиссер-постановщик Стипе Делич. — Воспроизвести для того, чтобы напомнить зрителям о том, каким человеческим подвигом, какой борьбой завоевано сегодняшнее мирное время. Мы хотели связать воедино события большие и малые, показать многогранность исторического полотна. Сутьеска стала святыней для югославов не только потому, что на этой реке разыгралась самая большая битва, не только потому, что была одержана замечательная военная победа, а потому, что это была победа идейная, нравственная. Показать эту победу на экране было долгом нашего кино перед революцией и ее героями. Я не

хотел ставить памятники. Живые человеческие образы понятнее и ближе сегодняшней молодежи, которая должна помнить об опасности, грозившей миру тридцать лет назад, помнить для того, чтобы эта опасность больше не появилась. Один из героев нашей картины — командир третьей дивизии, выдержавшей основную тяжесть борьбы в этой битве, Сава Ковачевич (артист Люба Тадиц), человек-легенда освободительной войны, погибший в сражении на Сутьеске, когда он вел в атаку бойцов.

В картине заняты лучшие югославские актеры — Бата Живоинич, Борис Дворник, Милена Дравич, Любиса Самарджич, Берт Сотлар, Реля Вашич, Петар Баничевич, Столе Аранджелович, играющие рядовых участников событий. На роль Верховного Главнокомандующего мы пригласили американского актера Ричарда Бартона.

«Сорокасемилетний Стипе Делич — режиссер-дебютант. Двадцать лет он работал ассистентом или вторым режиссером в югославских и иностранных фильмах, приняв участие в создании семидесяти произведений. Был ассистентом Де Сантиса на картине «Дорога длинной в год», постановщиком массовых сцен картины В. Булайича «Битва на Неретве».

— Подготовка к съемкам, — рассказывает режиссер, — заняла два года. Сценаристу Бранимиру Шчепановичу и мне ничего не нужно было выдумывать, но нелегко было отобрать самое главное и существенное. Сценарий переделывался восемь раз. К событиям нашей новейшей истории, таким, как сражение на Сутьеске, югославы относятся очень щепетильно, поэтому нужно было учитывать каждую деталь.

Съемки шли восемь месяцев, в основном там, где происходил исторический бой. У киностудии не было средств, чтобы поставить такой дорогой фильм, и их дали съемочной группе заводы, кооперативы и другие предприятия. Неопенима была помощь армии: она предоставила в наше распоряжение целые полки, самолеты, дивизионы танков и тяжелую артиллерию.

Я сам в годы войны был партизаном, но в битве на Сутьеске не участвовал. Мы встречались с многочисленными участниками боев — от солдат до генералов. Ветераны боя были постоянными участниками съемочной группы. Среди тех, кто консультировал нас, был и товарищ Тито. Тщательно изучались архивные материалы, в том числе и иностранные источники. Нам помогал целый коллектив историков. Историческая достоверность не только методологическая основа работы над фильмом, но и его эстетическая позиция. Она определила дух фильма — дух исторического оптимизма. Ведь наших героев вела в бой вера в конечную победу, оптимизм — иначе они не смогли бы сломить превосходящие силы противника.

Первый раз за пределами Югославии фильм показывался в Москве. Это не случайно. В Москве в свое время находилась радиостанция «Свободная Югославия», через которую югославское командование отдавало распоряжение частям, находившимся за сотни километров в труднодоступных местах. Москва не раз вспоминается в фильме. Советский Союз, его борьба с фашизмом были не только военным, но и моральным фактором, вдохновлявшим нашу партию и наш народ на борьбу и победу.

Записал С. Черток

«ПОЧЕМУ ВЫ НЕ ХОДИТЕ В КИНОТЕАТР?..»

Репортаж второй *

Химки-Ховрино... Сравнительно еще не так давно москвичи считали эти места чуть ли не загородными.

Сегодня это один из бурно растущих районов столицы.

«Речной вокзал», конечную остановку метро, ежедневно омывают полноводные потоки пассажиров. Среди них немало гостей столицы: экскурсанты, туристы и просто «неорганизованные» приезжие.

Но центральная фигура этого громадного района — новосел...

Престарелый домишек здесь и не заметишь — куда ни бросишь взгляд, всюду, прорастая в зеленых просторах, высются новые отличные дома. Вот и этот, который я выбрала теперь, чтобы с его жильцами продолжить беседу о посещении кинотеатров, тоже гигант. Красуется он на улице с веселым названием — Фестивальная. Захожу в один из подъездов, где номера квартир тоже гигантские: 1008, 1009, 1010... А нет ведь здесь ни скучности, ни тесноты, которые еще живы в памяти москвичей-старожилов. Здесь всюду раздолье и видны далекие горизонты, всюду — волны солнечного света и «квозное проветривание».

Новому району еще предстоит развиваться и благоустраиваться, у него многое еще впереди, но уже есть здесь и густая сеть автобусов, троллейбусов, есть и пляж, и водный стадион, есть роскошный «Универсам».

А кинотеатры? Есть, разумеется. Также новые и тоже роскошные. Ближайшие от этого дома — «Нева» и «Варшава». До них примерно полчаса пути. Пожалуй, не очень-то они «ближайшие».

Впрочем, спросим у жильцов: — Какой из этих кинотеатров вы предпочитаете?

... Чуть не каждый мой собеседник от этого вопроса смущается, но каждый заверяет, что преданно любит кино. Только вот «самое последнее время» у него, мол (у нее...), «как-то так получалось», что в кинотеатр они «не выбирались». Причины? «Чисто случайно», «обстоятельства как-то неблагоприятно сложились»... Какие же это обстоятельства? Их много, они очень разные, но среди них мало таких, которые называют уважительными. Вот наудачу несколько записей-бесед:

— Родственники у нас гостили с двумя маленькими детьми. А детей одних в квартире не оставишь...

— У меня защита была, кандидатскую степень получал... Вы вот молодая, вы еще не знаете, какая это кутерьма. Всю семью замучил! Тут уж не до кино...

— Как раз ремонт в квартире затеяли... Не читали у Ильфа и Петрова? «На купоросном фронте» называется... Почти в точности описано, как и у нас было.

— Несчастье у нас приключилось: входной ключ потерял, квартиру оставить не на кого...

Многие ссылались на то, что они еще как следуют не обосновались на новом месте.

— А давно сюда переехали?

Оказывается, срок прошел немалый, вполне можно было бы «привыкнуть» к кинотеатру своего нового местожительства, а вот не привыкли! Кто тут «виноват», кинотеатр? Или кто-то другой?

— Времени у новосела всегда в обрез, — до-

* См. «СЭ» № 12, 1973.

казывали мне. — В кино же за билетами очереди!.. Стоять неохота...

— Я вот все больше с ребенком, — развивала ту же мысль молодая мать. — А выберешь свободное время, захочется сбежать в кино, но к «Соколу» ехать — тоже «путь-дорога дальняя»... Эдак примериваешься, прикидываешь, прособираешься да и... останешься дома!..

Многие предлагали активнее применять предварительную продажу билетов, тогда кинотеатры будут загружены равномернее. А зрителям это прямая выгода.

— Чем еще хороши театральные зрелища? — спрашивал работник трамвайного парка и сам отвечал: — Между прочим, и тем, что на спектакль, как правило, идешь, купив билет за неделю, а то и больше. Словом, заранее знаешь, куда и на что идешь, что увидишь. Билет в кармане — у тебя и забот нет. А почему кинотеатры не могут практиковать такую же систему?

Несомненно, хорошо налаженная, необременительная для кинозрителя предварительная продажа билетов привлекла бы не одну тысячу посетителей — из тех, кто сегодня так редко заглядывает в кинотеатр. Я спрашивала многих моих собеседников, и большинство поддерживали такое предложение. А один из них своеобразно дополнил, развил его:

— Вот уж не знал, что в кинотеатре иной раз залеживаются билеты! А почему бы не наладить их продажу на дому? Ходил бы кассир-общественник по квартирам и предлагал бы билеты заранее. Сколько людей сказали бы ему спасибо!

Но, пожалуй, еще более ценное предложение внес склонный к обобщениям инженер-экономист:

— Насыщенность нашего «просторного» района учреждениями культуры относительно небольшая. А потому здесь надо налаживать, я бы сказал, «очаговую» систему. Вот кинотеатр и может стать таким очагом, где посетитель не только фильм посмотрит, а и в шашки сразится, и новинки периодики — газеты, журналы — полистает, и в буфете посидит — потолкует с приятелями о всяких новостях, которыми богат нынче мир, и с новыми работами фотолюбителей района ознакомится, и в узком кругу (а не в зале на тысячу мест!) послушает воспоминания ветерана Великой Отечественной войны... Тут и танцы для молодежи. Да мало ли можно здесь развернуть интересного!..

— Получается своего рода клуб, — заметила я.

— Да, клуб! А где у нас поблизости клуб? Где Дворец культуры? Вот пусть кинотеатр и будет таким клубом. Пусть учитывает разносторонние запросы зрителей. Чтобы посещение кинотеатра было своеобразным праздником для всех.

* * *

Собеседников у меня в Химках-Ховрине больше, чем в Богословском переулке, около 130 человек. И среди них более часто встречались такие, кто фильмы смотрит исключительно по телевизору. Таких оказалось почти тридцать процентов. Далеко до ближайшего кинотеатра? Возможно. А еще важнее вот что: жители новых районов большого города хотя, чтобы кинотеатр был не только зданием для просмотра фильма, а мощным, разносторонним очагом культуры.

Е. Нечаева

НОВОСТИ КИНО

ФИЛЬМ «ПОРА МУЖАНИЯ» готовят к постановке молдавские кинематографисты. Авторы сценария П. Молодяну и А. Усольцев и режиссеры Д. Моторный и Р. Виеру хотят рассказать на примере вчерашних школьников, работающих на строительстве Молдавской ГРЭС, о процессе воспитания характеров молодых рабочих, формирования у них коммунистической нравственности.

ПРЕМЬЕРОЙ ЦВЕТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО фильма «Взрыв», отмеченного премией VIII Московского международного кинофестиваля, начались в Москве Дни румынского кино. В программу недели вошли также «Путь в полутьме», «Сегодня вечером мы танцуем в своей семье», «Потому что они любят друг друга», «Погибший лес», «Каменная свадьба», «Бригада особого назначения в горах и на море».

КИНОВЕДЫ И КИНОКРИТИКИ социалистических стран Европы и Азии, развивающихся стран Латинской Америки и Ближнего Востока, прогрессивные критики капиталистических стран стали участниками международного симпозиума, который провели Союз кинематографистов СССР совместно с Союзом журналистов СССР и ФИПРЕССИ. Этот симпозиум был посвящен советской международной кинематографии. Со вступительным словом выступил доктор искусствоведения А. Караганов. На симпозиуме были показаны фильмы, созданные на республиканских студиях. Активность кинокритиков, затронувших самые разнообразные вопросы развития национального кинематографа в СССР, продемонстрировала большой интерес участников симпозиума к советскому кино.

ГЕРОИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА Свердловской киностудии «Турбинка» — мой завод» — рабочие и инженеры Уральского турбомоторного завода: токарь-карусельщик лауреат Ленинской премии Г. Благодарев, Герой Социалистического Труда Л. Юхименко, главный конструктор завода М. Ковалевский... Заводу исполняется 35 лет, и лента режиссера В. Ермолева посвящается этому славному юбилею. Оператор Б. Шапиро.

ЭКСЦЕНТРИЧЕСКУЮ КОМЕДИЮ «Да здравствует цирк», популяризирующую достижения советского цирка, поставят совместно советские и чехословацкие кинематографисты. Сценарий написан Я. Костюковским, М. Слободским и чехословацким сценаристом М. Маууориком. Фильм поставит известный комедиограф — режиссер О. Липский.

Киностудии «Мосфильм»

люди.



ленты

Стипе ДЕЛИЧ: ЭПОПЕЯ НАРОДНОГО ПОДВИГА



«Сутьеска»

Григорий Михайлович Козинцев вел дневники. В них его размышления по поводу увиденного и прочитанного, наброски выступлений, замыслы будущих сценариев, фильмов, книг, воспоминания о друзьях и соратниках по искусству. За строками этих дневников встает образ художника, предельно честного, преданного искусству, непримиримого к халтуре и приспособленчеству, ироничного и мудрого.

В этом номере журнала мы помещаем фрагменты дневниковых записей Г. М. Козинцева, сделанных в последние годы его жизни.

Что такое традиция нашей кинематографии? Несогласие с тем, что фильм — увеселение, способ провести время, убить время.

Требование важного места в жизни, реальности дела, нужного людям. Не развлекать, а потрясать — этого хотел Эйзенштейн.

Я начинал свою жизнь с безрасудной, страстной любви к кино.

И первые мои шаги в искусстве я сделал по дорожке, ведущей к экрану. Как мечтал я повторить сам эти прекрасные кадры: погоня по крышам, лицо во весь экран — самый что ни есть крупный план, и взгроможденная тренога на крышу, крутит прекрасный общий план с высоты птичьего полета.

Все: шпик монтажных стыков, кадров по несколько клеток, ореолы контражюра и смыкающаяся диафрагма — все казалось мне истинным волшебством.

И каким ничтожным, ремесленным, мнимохудожественным кажется мне теперь все это рукоделие! Все, что угодно, только не «кино».

Нет этого самого кинематографического кино. Уже давно его нет на экране. Кино: кадры «Жанны д'Арк» Дрейера, Чаплин, снимающий грим в «Огнях рампы», спокойный и неторопливый Бюньюэль, последний Феллини.

О ФЭКСе.

Главным, пожалуй, было ощущение необходимости завтра не только продолжить опыт, который мы начали, но и двинуться куда-то в другом направлении — попробовать что-

то, кажущееся необыкновенно интересным. Эта безостановочность, огромность впечатлений, ощущений, маячащих вдали кадров, совершенная уверенность в том, что мы-то настоящее дело делаем, и те, кто с нами — оператор, художник, артисты, они-то и есть самые лучшие. Они-то не испугаются попробовать. Как ловко они двигались, какое у них было отменное чувство юмора, мгновенная эмоциональная возбудимость! В какую точную форму — без мазанья, без любительщины, без театра — все это выливалось!

Ну, а чего же мы хотели? К чему стремились?

Пожалуй, войти в общий фронт. Я был полон тех же ощущений, когда в 13 лет расписывал телушку агитпоезда, репетировал «Царя Максимилиана» и учил Герасимова, Жеймо, Кузьмину, Костричкина.

Главным, видимо, было то, что мы называли «низкими жанрами», на что набросились. «Изголодавшиеся по кино» — кажется, так называл нас Тынянов, по кино «как изображению».

Во время войны на объединенной киностудии в Алма-Ате шли съемки «Ивана Грозного». Помещение слабо отапливалось, уборные были вконец испорчены, вонь была нестерпимая. Актеры в парче, мехах, вышивках из бисера, задирая парчовые наряды, пробрались мимо горскомканых бумажек.

Эйзенштейн снимал ногами (днем не было электричества). Он порос густой щетиной, был давно не стрижен. На нем был грязный ватник. Он орал, оскорблял помощников.

Так снималась «самая красивая картина из всех когда-либо снимавшихся исторических картин» (Чарли Чаплин).

Господи, если бы кто-нибудь описал Алма-Атинскую студию в год, когда там снимался «Иван Грозный»!

Вахтер спросил пропуску у меня и Сергея Михайловича, тот попытался пройти первым.

— Как фамилия? — буркнул вахтер.

— Эйзенштейн.

Много вас тут, Эйзенштейнов.

Сергей Михайлович потом с восторгом не раз повторял это.

Каждый день во время жизни в Алма-Ате мы ходили с ним, как на службу, в единственный книжный магазин.

Зачем?

Кроме учебников и книг на казахском языке, там ничего не было.

Отвратительна самоуверенность в искусстве; смешна претензия людей, которым все ясно.

Начинаешь труд с мучительного незнания, смутных ощущений, которые неведомо каким путем можно превратить в мысли, в реальность на куске целлулоида. Есть только предчувствие. И знание того, что приготовил для тебя труд других людей. То, чем ты имеешь право воспользоваться, только продолжив его, добавив к нему и свое усилие.

Г. КОЗИНЦЕВ

ИЗ ДНЕВНИКОВ

то он, наш брат, либо сам себя обманывает, либо врет, либо хвастает. Ничего такого первичного он не открыл. Шекспир не икона, записанная позднейшими богомазами или закоптелая от чада в избах.

Мы отчищаем напластования девятнадцатого века, чтобы увидеть под ними двадцатый, а вовсе не шестнадцатый.

Чтобы увидеть елизаветинского «Лира», нужно представить себе Корделию, Гонерилию и Регану, сыгранных мальчиками.

Отобразить? Что? Раскрыть? На какую ширину и длину? Прикоснуться.

Сступить — несколько шагов по этой земле. Но своими шагами.

Пустословие общих мест, осточертевшая фраза: «Шекспир был гуманистом». Ну, был. А дальше что? Он не воспевал человечность, а раскрывал сложность и противоречивость этого понятия.

Любимым героем его была вовсе не Корделия, а Лир. И считать, что Лир стал подлинно прекрасным лишь тогда, когда оценил любовь младшей дочери (боюсь, не писал ли я сам что-то в этом роде), — значит сводить трагедию к сказочке.

Примерно то же, что считать главным в «Преступлении и наказании» эпизод: евангельскую идилию Раскольникова и Сони Мармеладовой на каторге.

Адаптировать? Кого? К чему? Шекспира.

К себе (потому что эти «современность», «актуальность», «свет сегодняшнего дня» и т. д. — в конечном итоге не сами в себе по существу есть, а только в понимании режиссера).

Мне хочется представить себе задачу по-иному.

Адаптировать. Кого? К чему? Себя.

К Шекспиру (потому что в нем самом заключены куда более прочная «современность» — каждой эпохи, «актуальность», открытия жизненных связей вещей, свет любого дня, чем-то временное, быстро проходящее внимание только к частям, частностям его мира).

Умение читать. Что это еще за искусство, и какое оно имеет отношение к труду режиссера?.. И как ему научиться?

Увы, только на собственном горбу. Горб набивает жизнь.

Умение читать (классику) — расширяющий круг собственных ассоциаций, жизненных откликов, — способность к отзывчивости. Сложного

ный фашизм» стал не только его последним фильмом, но и лучшим.

Есть два рода художников: одни истощивают себя в своих работах. Иногда работы у них выходят даже очень хорошие. Но сами они как личности выше всего, что успели сделать.

Сколько всего сделал Пушкин — но он сам все же не входит и в самое полное собрание сочинений: сколько еще он мог всего сделать! Эйзенштейн как личность был куда крупнее даже своих самых сильных картин.

Такие люди не «вмещаются», куда? Никуда не вмещаются — ни в искусство, ни во время.

Пишешь «время», а сколько времени в этом единстве политики, истории, повседневности, отдельных отсчитанных лет жизни, часов мыслей, возвращений впасть и заглядывания, куда нет смысла заглядывать.

Есть время, по которому я пробую жить... Но как уловить его словами?

Меня раздражает привычная фраза информации об очередной экранизации: «В основу положено одноименное...»

Ничего не положено, и нет основы. Само это одноименное сочинение должно развиваться.

Что же дает энергию этому развитию? Язык кино? Боже сохрани. Время.

«Одноименное» обретает новое существование в среде развивающегося времени. Кино — это деталь. Просто с детских лет это мой родной язык, способ выражения. Я не привык к декламации, возвышенному тону и т. п.

Постановка так называемой классики не есть перенесение застывших, законченных в своей гармонии окончательных форм образов искусства, а улавливание движения продолжающейся (и даже усиливающейся в существе явления) реальности жизни.

Всегда одновременно частной, исторически национальной и в то же время общей, человечества, истории народа (всякого!), человеческих душ.

Когда наш брат режиссер объявляет в интервью, будто он очисти классическое произведение от ложных традиций, наслоений XIX века (или еще более поздних) и открыл его первоизданную прелесть,

тут ничего нет, напротив, все с годами как бы упрощается; просто твоя жизнь подтверждает правду написанного в книге.

И не какую-то отвлеченную правду, а неоспоримость картины жизни, схваченной автором.

Работа режиссера, постановка — свидетельское показание: я утверждаю, что именно так все и происходило, на моих глазах, на моей памяти, со мной, с близкими мне людьми.

Кинокамера для меня способ дать показания, документального подтверждения: видите, это даже сфотографировать можно.

Меньше всего тут беспристрастности. Веками тянется этот процесс. С кем ты, с прокурором или защитником?..

Найдена жидкость, имитирующая кровь; примеры научились воспроизводить раны с совершенной натуральностью.

Нет грима доброты.

А без нее нет «Лира», «Братьев Карамазовых», «Войны и мира».

И это не просто доброта, а иступленная доброта, неистовая доброта.

Когда, еще мальчиком, я решил стать режиссером, мой отец — старый доктор — страшно огорчился. «Что это за дело, — говорил он мне, — развлекать людей, валять дурака, чтобы публика веселилась. Дело — дать хлеб, построить дом, вылечить».

Часто мне кажется, что отец был прав. Чтобы его все же переубедить, я и взялся за Шекспира.

Искусство — это воздействие человечностью на человека. Против скотства.

Отношения режиссера и зрителя вовсе не некое стабильное нехитрое положение: ставлю для народа, хочу, чтобы мои фильмы пользовались успехом.

Начну с последнего, «пользоваться успехом», — товары хорошо идут, у покупателя они имеют спрос.

Иное: не пользоваться успехом, затавариваются, нет спроса.

Ну, а если режиссер хочет, не чтобы «пользовались успехом», а чтобы они вызвали мысли и чувства достаточно сложные, тяжелые.

И есть ли что-нибудь общее между «зрителем», «читателем» и потребителем — тот, кого нужно обслужить.

А если не «обслужить», а с которым нужно вместе задуматься, испытать общее чувство, общение с которым нужно тебе не потому, что ты зарабатываешь на жизнь товарами общего пользования, а потому, что без этого духовного общения с неисчислимым множеством людей для тебя — да ты имеешь смелость думать и для них — жизнь становится духовно беднее, чувства — серее, мыслей — меньше.

Первый вопрос: уважаешь ли ты того, с кем хочешь общаться, акт духовного общения, отклик его на явления жизни — неисчислимы — такой же, как твой? Или ты считаешь его за человека ниже тебя, которому твоих мыслей и чувств не

понять и нужно-то ему, по сути дела, не жить напряжением духовной жизни, а убить полтора часа времени так, чтобы он и не заметил, как они прошли.

Недавно я видел фильм, где все, что было в революции одухотворенным, показывалось как бездушное. Речь шла о событиях восемнадцатого года. Материал не казался сценаристам интересным, его использовали как повод для бойких сцен конспирации, восточной экзотики.

Показали и спектакль «Фуанте Овекуна». Лауренсию награждали «за борьбу с тиранами» сапогами «мальчишеского размера», других исполнителей — воблой.

Ерничали братишки, чекист с плохо наклеенной бородой палил из пистолета и устраивал обыск в публичном доме.

Искусство может стать легендой. Былает и по-иному: легенда вырождается в халтуру.

Вспомнить разговор с Довженко: — Видел ли ты этот фильм? — Затрудняюсь сказать тебе, видел ли я именно этот, но подобный же, несомненно, видел.

Хорошо бы организовать охрану хоть истории советской кинематографии. Вандализм «звукowych вариантов», «Потомок Чингис-хана», озвученный натуралистическим, бытовым диалогом и лаем псов, перемонтированный вариант «Октября», компиляция из Шостаковича наносит вред куда больший, нежели старый тапер, «иллюстрировавший» киноленту.

Начинается «кассетное кино». Все же дело делается. Видимо, то самое соборное искусство, о котором столько мечтали в предреволюционные годы и которое — кажется, всего лишь на миг — было создано Гриффитом и Эйзенштейном: объединение людей высокой идеей, — дошло до убожества, до пародии. И кончилось. Наступает пора потребления на ходу (телевизор — искусство в нем лишь мелькает, неотрывное от информации и спорта). По существу дела, та самая большая программа, о которой столько разговору было. Один человек или с несколькими близкими дома, не только не подготовившись к чему-то более важному или хоть какому-то иному, чем обыденные, делу (идеал все же театр: «отдаст» целый вечер, одевается наряднее, приглашает спутнику), на ходу проглядывает, проглатывает кусочками духовную пищу. Пользуется услугами фабрики-кухни. Или же, по самой старинке, в одиночестве наслаждается искусством. С глазу на глаз, как с картиной, со стихами.

Какой там катарсис. Коммунальные услуги. Обслужить «в основном».

Все эти телевидение и кассетное кино делают свое страшное дело. Раньше искусство звало на площадь, собирало людей вместе. Теперь по первому требованию клиента приходит на дом. И клиенту нет смысла уходить из дома, чтобы объединяться общим чувством с тысячами других клиентов.

Нечего хныкать, то же произошло с книгой. Не клиент, а абонент библиотеки. Книга же не разъединяет. Нет, соединяет еще больше, не только через пространство, но и через столетия. Представим себе круглый стол Шекспира, Пушкина.

Ну, а праздник? Тут тоже своя динамика. В театр — лучший костюм, «пригласить» (слово-то какое!) с собой любимую девушку. В кино — можно и пальто не снимать, а «телики» и кассетное — хоть без штанов. Какой там возвышенный миг.

Достоевский (?) писал о том, что переплет — целая эпоха в истории литературы: значит, не прочитал и выбросил, а может быть, еще раз прочтет. И чтобы сын потом прочел. Кассетное, полупочтенное.

Поставить одному человеку кинофильм не под силу. На подмогу вызываешь книгу, которую особенно любишь, память о прошлом, надежды на будущее... Споры с товарищами, пейзаж города, по которому недавно проехал.

Тынянов говорил, что в кино многие сочиняется в разговоре, во время прогулки.

Я ставлю шекспировские трагедии на ходу: разговариваю с любимыми книгами, друзьями, которых уже нет, затеваю перебранку с фильмом — вчера я его увидел.

По дороге захожу к Блоку, или Достоевскому, или Гоголю: помогите советом, научите.

Среди реклам в одной из лондонских газет меня заинтересовало предложение какого-то кабинета красоты. Люди с недостаточно грациозной фигурой могли приступить к ее улучшению, не внося в кассу ни пени. Расчет производился только по окончании всех процедур. Пациент платил владельцу лишь по одному расчету: за каждый потерянный грамм веса.

Так платят художникам за каждый компромисс с совестью, за каждую уступку кассе, моде, акусам продюсера.

Сперва кажется, что черт чердр, потом оказывается, что нет, как в старые добрые времена, договора, скрепленного кровью, черт просто обещал «не обидеть».

Всякое дело, которое делаешь, пусть самое маленькое, пусть никому не нужное (потом посмотрим, узнаем, нужное или не нужное), нужно стараться сделать хорошо, верно, по-настоящему.

Никаких других мыслей у меня пока нет.

Публикацию подготовила В. Козинцева.

19

Трудно себе представить город без кино, трудно представить квартиру без телевизора и человека, который теперь живет без этого, не будствуя.

Трудно представить, что Платон не считал письменность крупным открытием.

Мы сейчас дополняем литературу другими родами видения и запоминания.

Кинематография во всех своих видах насчитывает историю немногим более 70 лет, а советская кинематография еще моложе.

Это придает ей особую красоту. Я помню мир без «Красных дьяволят», без киноприключений, а какими яркими, нужными оказались «Красные дьяволята»!

Мальчишки в Ленинграде, который был тогда еще Петроградом, радостно свистели, увидев впервые на экране подвиги юных героев.

Наша кинематография начиналась в теплом Тифлисе, горбатым городе с крутыми улицами, извилистой рекой. На той реке стояли мельницы.

«Красные дьяволята» создали ветер. Они были ударом лопаты, от которого рушатся скалы. Они первый цветок, реальный цветок нашего кино. Потом цветение пошло полями.

Появились Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин. И сразу — «Стачка». От «Красных дьяволят» до «Стачки» — два года, это почти невероятно. Навероятно потому, как крупно начала мыслить наша кинематография. Какие у нее появились возможности!

Через год «Мать». Появился «Октябрь». И «По закону» Кулешова.

Грузинской кинематографии повезло тогда больше всего. И не только в смысле быстроты расцвета, но и потому, что особенность, характерность, веселое видение мира, веселая грусть, ответственность за мир не погасли с годами. Грузинская кинематография молода и сегодня.

Теорит новая смена. Много прекрасных имен дала за последние годы грузинская кинематография.

Когда собирают яблоки или сливы, не надо часто трогать их руками, не надо стирать восковой налет — от этого увядает плод. Грузинская кинематография счастливо сохранила свежесть первоужения. Вот почему в дни 70-летия Николая Шенгелая я говорю о молодости.

Он был молод, красив, удачлив. Его женой была Ната Вачнадзе. Зрители любили до этого Веру Холодную, но любили как чужую, как иной мир. Нату Вачнадзе любили как красоту нового мира. Это была для нас — как за много поколений до нас — влюбленность в «тургеневскую» женщину, красивую, смелую, самоотверженную.

Я хочу вспомнить о друге Шенгелая и Брехта, о несправедливо забытом нашем друге — Сергее Третьякове.

Худой, высокий, влюбленный в Маяковского, влюбленный в тогдашний и сегодняшний день, в решение задач Советской власти, Третьяков очень много сделал для грузинской кинематографии. И сейчас же скажу про себя, в укор: я сделал мало; переделывал сценарий, разговаривал с режиссерами, был крупин-

Виктор ШКЛОВСКИЙ

СЛОВО О ШЕНГЕЛАЯ



Николай Шенгелая

кой дрожжей в грузинской кинематографии. А вот Шенгелая, Ната Вачнадзе, Чиатурели, Перестияни, Эсакия — они были тем самым хлебом, которым питалось поколение.

«Элисо» Шенгелая — прекрасная лента. В ней рассказывается о том, как русское правительство сгоняет горцев с их земель, и одновременно рассказывается о любви хевсура к горняке. Хевсуры — обитатели ущелий, племя, скот которого пасся на границе снегов, чтобы избежать слепней, — были вооружены щитами, мечами, знаменами. У этих детей Дон-Кихота украшением-орнаментом были кресты. Они были как бы крестносцами, застрявшими на перевале времен.

Хевсур в ленте Шенгелая пытается исправить несправедливость царского правительства. Он хочет показать братство народов за сто лет до того, как оно созрело. Он с мечом является в канцелярию и приказывает изменить указ. Но легкий хевсурский меч, хотя на нем и изображен волчок и он древней толедской работы, не может победить самодержавие. Чудо в картине «Элисо» — сцена изгнания. Народ плачет. Все потеряно, нет надежд, некуда идти. И тогда один из стариков, старейшина племени, слабым голосом начинает песню. Лента еще не звуковала, но мы видим песню. Песня эта танцевальная. Удары ладоней изменяют настроение, высыхают слезы, отчаяние через надежду превращается если не в торжество, то в уверенность.

Песня ведет людей. Это была большая победа советской кинематографии. Это большая удача, потому что этот новый сюжет связывает не двух-трех людей, а организует всю толпу.

Тогда же Сергей Третьяков написал сценарий «Хабарда» для молодого

режиссера М. Чиатурели. Какая это была веселая комедия...

Шенгелая по трудному сценарию А. Ржешевского снял картину «Двадцать шесть комиссаров». Его защищал Довженко.

Кино, как всякое искусство, — это борьба и защита, и ворота нового искусства надо защищать так же самоотверженно, как защищает вратарь свои ворота во время футбольного матча. Только эта защита почти кровавая, во всяком случае, раны наносят в сердце.

В ленте о 26 комиссарах Довженко почувствовал запах и звучание нового искусства.

Я говорю все время об ушедших. Скажу еще о ленте «Соль Сванетии», снятой покойным Калатозовым по сценарию Третьякова. Эта картина задыхалась. Мне пришлось помогать судьбе этой картины, и я до сих пор горжусь этим. В кино не всегда живут одними победами.

Советская кинематография созревала. Приближалось время «Чапаева». Веселый, молодой, Шенгелая подымался вверх, группа его ехала на съемки через перевалы Военно-Грузинской дороги.

Мне говорил Пудовкин, что плавание на деревянных кораблях через Ледовитый океан не труднее, чем работа в кино.

У Шенгелая, молодого, очень сильного, всеми любимого, уже было очень перетруженное сердце. Он был рассеянным человеком, забывал носить нитроглицерин и просил товарища, чтобы тот имел про запас. Машины тогда были длинными, неповоротливыми. Шенгелая сам вел машину. Было высоко в горах, холодно, редел воздух. Шенгелая, сидя за рулем, попросил у товарища нитроглицерин. Нитроглицерина не оказалось. Шенгелая остановил машину, попросил постелить что-нибудь на землю, лег. «Хорошо, что я успел остановить машину», — сказал он. — Переезжать перевал с мертвым шофером очень горько для пассажиров».

На высоком перевале умирал большой кинематографист накануне великого будущего. Товарищи согрели ему ноги руками. Он говорил о кинематографии...

Он умер, сохранив друзей на высоком перевале.

Николай Шенгелая сделал очень много для советской кинематографии. Живы его традиции. Он оставил сыновей, которые работают в нашем кино, хорошо работают.

Он умер, думая о других, никого не упрекая.

Он был великим художником, великим другом.

Вот все, что я могу написать о Николае Шенгелая. Я устал и состарился...

Степка-понимаешь опять бушевал. Прямо выходил из себя — выверни, вытряхни, и ничего не останется.

— Илья Муромец! — кричал он на свою жену Лидию. — Соломенный бычок, понимаешь! Не люблю! Видеть не могу! Манатки соберу, поживи тут одна!

Лидия, большая и грузная, спокойно смотрела на него, вроде улыбалась чему-то и время от времени подтягивала к животу тяжелые, отекающие руки.

— Ты ж непоколебимая! У тебя кожа во.. как броня! В три... в пять пальцев! Брошу-у! — и топал ногами. — Выноси вещи!

Лидия помедлила слегка, потом неторопливо пошла к дому. В сенцах из-под хлама достала специально приготовленный для таких случаев дерматиновый чемодан, вынесла, поставила на ступеньки.

Степка оттащил его в сторону, стер с него пыль, поклоняясь два сохранившихся никелированных уголка и погрозил Лидии.

— Для меня это трын-трава, понимаешь! Я жизнь свою устрою, а ты тут покукуй... Может, и поймешь, какой палец в ухо, а какой в ноздрю. — Перехватил чемодан в левую руку, поклонился в воображаемый угол. — Спасибо тебе, спаситель. Хотя с опозданием, а надо-умил.

Лидия проводила его до калитки, остановила, чтобы отбрусьить запачканное мелом плечо, подтолкнула.

— Ступай...

— Аухвидерзей!.. — Степка оглядел выставившихся соседей, вздыбил обручем грудь, кивнул Лидии. — Так что пеняй на себя!

Он не шагнул, а скакал по улице, будто кто-то ловил, хватал его за ноги, а он не давался, вырывался и все скакал...

— Когда назад ждешь, Степа? — подала голос бельмастая баба Фаня. — После потопал! — бодро крикнул он. — По библии потоп когда?

— Вроде завтра.

— Так я после потопал!

— Послезавтра, что ли?!

* * *

Степка вернулся не послезавтра, а завтра. Всю ночь проколачивался в областном Доме колхозника, возле администратора, надувал вены на шее, кричал, что на то он и есть Дом колхозника, чтобы в нем могли останавливаться такие, как он, Степка, а наутро, невыспавшийся, с красными глазами, поплелся на рынок, где купил себе белую дырятую шляпу и чугунную сковородку, и решил возвращаться домой.

Чем ближе он подходил к автобусной станции, тем сильнее охватывало его беспокойство. Ему начинало казаться, что за его отсутствие Лидия, может, даже наложила на себя руки, дом сгорел, а деревня, не дай бог, и правда ушла под потоп. И так худо становилось от минуты к минуте, что он готов был уже бежать бегом, тормозил дежурную на станции, кричал на неторопливого шофера и все добивался от односельчан правды про Лидию и остальные дела.

Потопа в деревне не было, дом тоже стоял на месте, а Лидия, видать, уже пришла с работы, потому что свинья Нюрка в саду громко чавкала и довольно похрюкивала.



Рисунок Р. Вольского

ВИКТОР МЕРЕЖКО

ТРЫН-ТРАВА

Степка для порядка попинал ноги во дворе тапки и ведра, накричал на потерявшую всякий стыд свинью и, когда из дома вышла тихая и улыбающаяся Лидия, кивнул на чемодан.

— Заноси вещи!

А вечером они пели. О, как они пели! Вдвоем, в два голоса. И ничего, ничего им не было нужно...

Жили они вместе уже больше десяти лет. Степка работал в тракторной бригаде, Лидия на ферме. Детей не было — что, почему, никто не знал. Поговаривали, будто существует у них несомненное кровно, у Степки сильно быстрая, а у Лидии слишком медленная. Вот и не сольются никак. Но это только разговоры.

Любили друг друга по-своему. Степке время от времени начинало казаться, что у Лидии любовь переходит в спячку, и тогда он устраивал «всколыхновения чувств». Шумел, кричал, обещал бросить и в итоге уходил. Удерживать его было бесполезно. Во-первых, надо было знать Степкин характер. Во-вторых, все в деревне уже знали, что продлится его «отъезд» максимум сутки. А в-третьих, тракторист он был отменный, и, как правило, азарт его

к работе после «всколыхновения» удивлялся, а то и утраивался.

Лидия в большинстве случаев молчала. Из нее слово вытащить все равно что «кнутом заставить трактор бежать». Степку любила. Иногда, правда, уходила куда-то мыслями, забывала обо всем, и... вместо Степки ей казался кто-то другой. Она пугалась этого, начинала приходить в себя, а Степка уже бушевал вовсю, кричал и уезжал, а она ночью лежала в кровати одна и думала: а что, если он не вернется? Но он возвращался, у Лидии сердце всплывало к самому горлу, и никого, кроме Степана, ей и видеть не хотелось.

Но случилось нечто неожиданное. Лидия влюбилась. Знаете, как бежит тяжело нагруженный состав? Остановить его — дело сложнейшее. Так и Лидия. Она влюбилась сразу, вдруг. Словно кто-то хлобистнул ее по всему телу, потом сжал терпки тисками да так и не отпустил.

И Лидию понесло. Мощно, слепо, несокрушимо.

Это был студент-практикант из области. Чуть ли не первокурсник. Будущий ветеринар. В первый же день он влип на ферме в недоразумение. Бабы хохотали, он колосся

маленькими умными глазами и, когда Лидия подошла к нему, поддался ей легко и с доверием.

— Дуры, — сказала она бабам, когда студент ушел. — Вроде и не люди...

Вечером она нарвала зелени, налила банку свежего молока и пошла на квартиру, где студент оставился. Он встретил ее с некоторым удивлением, но без неловкости и суеты.

— Ешь, — сказала Лидия.

Он ужинал при ней. Она не сводила с него глаз, он что-то говорил ей, спрашивал, а она шала все больше и больше, потом неожиданно встала и ушла.

На улице ее поджидал Степка.

— Шефство взяла, понимаешь? — закричал он.

Она глянула на него как-то странно, словно сквозь него, и вдруг пошла в противоположную от своего дома сторону.

Степка переполошился. Шумнул, потом понял, что тут этим не возьмешь, схватил ее за руку и, как слепую, повел домой.

И пошло... На работу Лидия и студент вместе, на ферме вместе, с работы тоже вместе. А вечером, когда вся деревня выходила за дворы, начинались прогулки.

Студент чуть впереди, она на шаг сзади. Он говорит, она молчит. А еще сзади, метрах в тридцати, Степка. Независимо, сугубо по личным делам, у того прикурит, того угостит папироской, с тем поделится мыслями про погоду, тому объяснит, что к своей бывшей жене никакого отношения не имеет, а тем более к ее хахалю-студенту. И вообще для него все это трын-трава, и хвост торчит торчком...

Первоначальные попытки Степки поговорить с Лидией результата не дали. Она сказала прямо, без обиняков:

— Люблю!

— А я? — отчаянно стучал себя в грудь Степка. — Как же я, понимаешь?

Всякие поползновения его с целью войти «в контакт, поговорить по-мужски» со студентом Лидия пресекала. Иногда даже физически. Агитацию со стороны колхозного начальства и соседей не принимала. И всячески охраняла студента от подобной агитационно-разъяснительной работы.

Чем он ее взял? Трудно это объяснить, да возможно ли? Наверно, прежде всего непохожестью на Степку, на своих деревенских, которых она знала с вот такого возраста. А может быть, умом и колочим характером. А может, это в Лидии проснулось что-то подспудное, материнское. Кто знает?

А характером он был крут и настырен. И отношения с Лидией поддерживал в основном из-за принципиальных соображений. А почему бы и нет? Ах, у нее семья?.. В смысле муж? Прекрасно... Но ведь человек волен. Прогнать ее? Хорошо, я попробую. Но посмотрите, что из этого будет. Посмотрите...

Когда он сделал такую попытку, стало ясно, что лучше мчащийся груженный состав не останавливать. Стало ясно даже Степке...

А потом сложилось так, что студенту пришлось уехать. И он уехал. А Лидия осталась одна. Так же ходила на ферму и возвращалась оттуда, готовила Степке завтрак и ужин и молчала.

Однажды собрала вещи и уехала. В город, к своему студенту. Скачала Степке, что навсегда.

Она разыскала его. В общежитии.

Долго стояла у зарешеченного полуподвального окна, за которым играла музыка и танцевали молодые пары и девчонки. Потом прошла мимо вахтера и спустилась туда же, где танцевали. Увидела своего Вадима сразу. В углу, среди таких же, как и он, студентов. Странно, что они, его приятели, показались на одно лицо с ним.

Прошла через затихший зал, остановилась напротив.

— Здравствуй... Вот я и приехала.

Возвращалась в деревню пешком. Не замечала тяжести чемодана и, когда навстречу или в обгон шли автомашины, сворачивала на обочину и прикрывала лицо ладошкой.

По бокам угасала жухлая осенняя степь.

Километрах в двух от деревни еще издали узнала Степку. Он тоже, видать, узнал ее, потому что побежал.

Она поставила чемодан на землю, стояла прямо и смотрела, как несся ее муж. Тяжелые, отекающие руки сползали вниз, и приходилось подтягивать их к животу и держать так.

Шагах в десяти Степка перешел на размеренную походку, круто выставил грудь и с достоинством сказал:

— Здравствуй...

Взял чемодан, кивнул.

— Пошли...

Шли некоторое время молча.

— Ну, чего там в городе... новго? — спросил наконец Степка.

Лидия пожала плечами и не ответила.

— А у нас по-старому, понимаешь... Только это... нестираного много.

Лидия улыбнулась.

— А улыбаешься чего? — Степка подозрительно покосился на нее. — Весело, что ли?

— Весело, — сказала Лидия.

— Значит, ты в нестираном ходи, а ей весело? Так я понимаю? — Степка остановился, поставил чемодан на землю. — А откуда, извиняюсь, у тебя такие мысли?

Лидия улыбалась.

— А если я манатки соберу и поминай как звали, понимаешь? Тогда что? — все больше заводился Степка. — Тогда тоже будет смешно?! А я могу... Я могу! Для меня это трын-трава! А ты поживи тут да возвращайся! Одна!.. А я погляжу. А?

Лидия неторопливо повернулась и пошла к выступающим из-за низины деревенским крышам. Степка скакал, подпрыгивая сзади, что-то кричал, угрожал, а она молчала и счастливо улыбалась...

* * *

В сценарии я стремился рассказать о мнимом и настоящем человеческом счастье, о любви, о достоинстве, о смешных и грустных человеческих судьбах.

И еще, что хотелось показать в сценарии, это удивительных людей современной деревни. Удивительных и по человеческим проявлениям, юмору, доброте, самоотверженности, любви к земле.

На первой странице обложки актриса Валентина ВЛАДИМИРОВА (о своей работе она рассказывает на стр. 14—15). Фото Н. Гнисяка.

Главный редактор Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ

Редакционная коллегия: Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ (зам. гл. редактора), В. Н. ГОЛОВНЯ, Г. Д. КРЕМЛЕВ, А. С. ЛЕВАДА, А. А. ЕГОРОВ (отв. секретарь), Г. Л. РОШАЛЬ, В. П. ТРОШКИН, М. А. УЛЬЯНОВ, А. Г. ФИЛИППОВ, Ю. М. ХАНИУТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ, Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ.

Главный художник К. А. Сошинская.

Художественный редактор Г. М. Степанова.

Оформление О. А. Виноградова.

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

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

№ 19 (403) — 1973 г. Сдано в набор 16/VIII — 1973 г. А 12139. Подписано к печати 3/IX — 1973 г. Формат 70 × 108/16.

Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 1 830 000 экз. Изд. № 2139. Заказ № 1067. Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина, 125865, Москва, А-47 ГСП, ул. «Правды», 24.

Ч-29с

«ИДУЩИЕ В ПЛАМЯ»



«КИВНАУЧФИЛЬМ»
АВТОР СЦЕНАРИЯ В. ЗОЛОТАРЕВСКИЙ
РЕЖИССЕР Ф. СОБОЛЕВ
ОПЕРАТОР Ф. РЖЕШУТЕК

О фильме
читайте
на стр. 6

Цена 25 коп.
Индекс 70865