

советский

12

Экран

●
Человек и земля:
кинопублицисты
о селе

●
Белград—
панорама поисков,
находок

советский Экран

№ 12 июнь 1978

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

МОСКВА. ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРАВДА»

В НОМЕРЕ:



«Пожалуйста, не соглашайтесь на такие роли!» — просили зрители Валентину Владимирову после Тетки в фильме «Белый Бим Черное ухо». Для чего же нужна работа над такими ролями?
Стр. 12—13

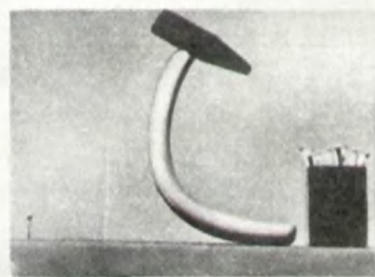


Самый длинный смотр короткого метража. Заметки о Двадцать пятом фестивале документальных фильмов в Белграде.
Стр. 18—19

Вечная тема любви и верности. Режиссер Барас Халзанов представляет ленту «В ночь лунного затмения». Стр. 10—11



Народный артист СССР режиссер Сергей Юткевич вспоминает о работе над фильмом «Человек с ружьем». Стр. 14—15



На первой странице обложки — актер Юрий БОГАТЫРЕВ (читайте о нем на стр. 6—8)
Фото Валерия Плотникова

Редакционная коллегия: А. В. БАТАЛОВ, Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, Т. ОКЕЕВ, Ю. В. ПЛАТОНОВ (зам. главного редактора), С. И. РОСТОЦКИЙ, Г. Л. РОШАЛЬ, Ю. С. СЕМЕНОВ, С. А. СОЛОВЬЕВ, В. П. ТРОШКИН, А. Г. ФИЛИППОВ, Т. М. ХЛОПЛЯНИКИНА, Б. П. ЧИРКОВ, Г. И. ЩЕРБИНА (ответственный секретарь), В. И. ЮСОВ.

Главный художник О. С. Теслер.
Художественный редактор Т. Н. Трофимова.
Оформление Т. В. Ершова.

ПИШИТЕ ПО АДРЕСУ: 125319, Москва, А-319, ул. Часовая, 56.
Телефон редакции: 152-88-21.
Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.
№ 12 (516) — 1978 г. Сдано в набор 3/У — 1978 г. А 11895. Подписано к печати 19/У — 1978 г. Формат 70×108/16. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 1 900 000 экз. Изд. № 1298. Заказ № 2226.
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина. 125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.

© Издательство «Правда», «Советский экран», 1978 г.



посмотрел подряд несколько документальных «сельских» фильмов. Очень разных и вместе с тем схожих. Их объединяет одна тема: земля и человек, который на земле этой самоотверженно работает.

Хочется начать заметки с фильма «Колхоз на Смоленщине» (режиссер Б. Блиновский, ЛСДФ). Нет, он ничем особым не выделяется — рядовой фильм с уже знакомыми атрибутами: новыми деревенскими домами, мощной техникой, сельскими пейзажами. Все это не раз было на экране. Но в то же время фильм — предельно честный рассказ о хозяйстве, которое благодаря людям, преданным земле, далеко шагнуло от прежних трудных времен. Двадцать пять лет во главе колхоза стоит замечательный человек Иван Антонович Денисенков. Можно, оказывается, и на тощих смоленских полях поставить дело основательно, с размахом! Можно не только себя обеспечить достатком, но и государству быть кормильцем — вот мысль, утверждаемая авторами.

Но из ряда фильмов о селе этот хочется выделить не за оптимистическое утверждение. Есть в нем одно пронзительное мгновение, озаряющее весь рассказ. Исчезает вдруг с экрана цветное изображение, смолкает музыка. И появляются черно-белые стоп-кадры выцветших фотографий и старая кинохроника. Нет, не где-то в другом месте и не на заре Советской власти отснятая, а в этом же смоленском колхозе в начале пятидесятых годов.

Мы увидим женщин, которые вручную убирают почти невидимый в бурьянах жиденький лен... Развалюху-коровник с полуразкрытой соломенной крышей — пустили ту солому на корм скоту. Глазастый парнишка, погоняющий лошадей, впряженную в борону... С ребячьим любопытством оглянулся на киношников, а глаза у него грустные, а картуз непомерно велик... Председатель колхоза шагает через топкое поле, с трудом выворачивая сапоги из грязи. Он еще совсем молод, Иван Антонович Денисенков...

Как же далеко от всей бедности этой мы ушли! Сколько проблем сельских преодолели бесповоротно! А время выдвигает все новые!

Мне пришлось недавно повстречаться с давним знакомым, председателем колхоза из Узбекистана, лауреатом Ленинской премии Джаватом Кучиевым. Он относительно проблем нынешних такую мысль высказал: «Я, когда принял колхоз, не знал, за что и браться... Но привел в порядок землю, заинтересовал людей — стал полновесным рублем платить, технику заимели... Быстро подняли урожайность почти втрое... А сейчас, чтобы центнер прибавить, хорошо надо мозгами пошевелить. Все у нас, кажется, теперь есть, а движемся вперед с трудом...»

И это говорит Кучиев, прославленный хлопкороб, председатель колхоза-миллионера.

Проблем на селе много. И отрадно, что документальное кино повернулось к ним лицом и смело их исследует...

Эстонские кинематографисты сделали, например, необычную ленту. Она не укладывается в привычные рамки. В фильме «За плугом» (режиссер М. Мююр) поднимается острейшая в сельском хозяйстве проблема — как промышленность удовлетворяет, а вернее, подчас игнорирует запросы земледельца.

Чтобы оценить всю ее актуальность, остроту, давайте заглянем на поле любой из прибалтийских республик, а также, как говорится в фильме, на поля Белоруссии, Арме-

нии, Грузии, Азербайджана, Ленинградской, Вологодской, Псковской областей. Список можно продолжить. Оказывается, земледельцев этих разных краев объединяет одна большая забота. Их поля каменисты. Здесь нужен плуг особый, с механическим камнезащитным устройством. А иначе беда. «Летят» лемеха, и мощные тракторы трудятся впустую.

Да, время предъявляет свой счет. Наш смоленский председатель четверть века назад был рад-радешенек обыкновенному плугу... Сегодня ему нужен специальный, с камнезащитным устройством. А Джавату Кучиеву нужен плуг оборотный, чтобы после вспашки поле было ровненько, как стол, чтобы не расходовать понапрасну воду...

И, чтобы ответить на вопрос, кто же виноват, что нет сегодня у земледельца позарез нужного плуга, авторы эстонского фильма проведут нас через вереницу кабинетов самых ответственных лиц, познакомят с документами, решениями, которые годами не выполняются, покажут, как сельские умельцы-рационализаторы, пока идут разговоры-споры, находят выход из положения. Кустарным способом, на свой страх и риск изготавливают они приспособления для плугов, перекаивают заводские, только что сошедшие с конвейера орудия. Правда, обходится это в копейчку, но нужда заставляет...

Безусловно, авторы проявили и знание предмета и публицистическую хватку. Фильм раздвигает границы жанра, углубляя содержание.

Кстати, о жанре. В последние годы документальное кино стремится расширить привычные рамки. Пример тому — лента киргизских кинематографистов «Строня поле» (режиссер-оператор К. Абдыкулов). Трудно определить ее жанр. Что это? Киноочерк? Киноновелла? А может быть, кинопоэма, основанная на доподлинных и точных документальных кадрах? Без единого слова дикторского текста рассказано о трудной земле, которую в буквальном смысле создали люди своими руками, о трагедии земледельца, когда на его глазах, в считанные минуты стихия уничтожает и плоды его труда и самую землю, и его мужество и терпение при новом возрождении земли. Прекрасный фильм!

Кинопублицистика о селе сегодня становится все более острозадачной, конфликтной. Таким, мне кажется, задуман и талантливо снят на ЦСДФ фильм «Человек на земле» (режиссер В. Коновалов). Два почти одинаковых хозяйства увидит зритель. Расположены они в одной зоне — в Нечерноземье. И по внешним приметам своим они схожи. И в том и другом — новейшая техника на полях, и там и здесь трудятся замечательные люди. Но как разнятся их результаты. Как разнятся моральный, нравственный климат в этих двух похожих и непохожих друг на друга хозяйствах. И снова перед нами проблема современного села — сложная, неоднозначная и еще не решенная.

Социалистический способ хозяйствования открывает перед каждым руководителем, перед каждым трудовым коллективом в общем-то одинаковые возможности. Нечерноземье, например, получает сегодня миллиарды рублей.

Но вот почему-то не у всех — об этом и рассказывает фильм — эти средства по-хозяйски расходуются. Одни, как председатель Кировского колхоза «Путь Ленина» Александр Дмитриевич Червяков, нашли им достойное применение, решительно двинули свои хозяйства в гору...

Мне приходилось бывать в тех местах, где работает Червяков, лет пятнадцать тому назад. Что запомнилось: полупоразрушенные деревеньки, скудные клочки полей среди непроходимых лесов. Тощие хлеба... Тяжелая и

РАЗДВИГАЯ ГРАНИЦЫ ЖАНРА

Юрий ШАКУТИН



«Человек на земле»



«Днем и ночью»

трудная земля. Казалось, не поднять, не вдохнуть жизнь в эти поля.

И вот в последние годы все пере-менилось. Новому поселку «Юбилей-ный», крепкому крестьянскому до-статку, урожаям, когда-то нещедрой на них земле, может позавидовать любой. И это только начало, только первые шаги окрепшего колхоза.

А вот в совхозе «Смена» на Псков-щине (мы тоже увидим это хозяйство в фильме) все идет неважно. Уро-жай низкий. Богатейшая техника нахо-дится без присмотра. Когда-то про-славленные картофелеводческие зве-нья распались...

Незадачливо складывается в сов-хозе и судьба талантливого механиз-атора, Героя Социалистического Тру-да Ивана Сергеевича Угаркина. Нет ему разворота, не может он по-на-стоящему приложить руки к земле, получить от нее все, что может она дать. Почему так происходит? Многие зависит от того, кто стоит во главе колхозов и совхозов, от умения хо-зяйничать, от меры ответственности за порученное дело, от отношения к людям, которым доверено руково-дить, — так отвечает на этот вопрос фильм. Отвечает по делу, по сущест-ву. Он посвящен тем же животрепе-щущим проблемам села, о которых была недавно публикация в «Правде». Газета рассказала о пленуме, состо-явшемся в Тамбове, где обсуждалось постановление ЦК КПСС о руково-дстве Тамбовского обкома КПСС сель-ским хозяйством. Эта область при равных возможностях тоже значи-тельно отстала от своих соседей по развитию сельского хозяйства.

Фильмы, которые мне удалось по-смотреть, схожи между собой не только тем, что они посвящены сель-ской теме. Они схожи пристальным вниманием к человеку, раскрытием его внутреннего мира. Их герой — современный земледелец, грамот-ный, талантливый, стойкий в борьбе со стихией. В критические минуты, когда решается судьба урожая, он, не счи-таясь ни со временем, ни с устало-стью, проявляет настоящий героизм...

«В республике готовились к уборке урожая в сложных погодных услови-ях. Так оно и вышло. 25 июля пошел дождь и лил 26-го, 27-го, 28-го, 29-го, 30-го... Непрерывно». Слова эти взяты из дикторского текста бело-русского фильма «Днем и ночью» (режиссер Б. Сарахатун). Фильм о трудном урожае прошлого года, о людях, спасших хлеб, об их самоот-верженности сделан на одном ды-хании.

Вы увидите в нем поля, залитые водой. Колосья, вбитые в землю и теряющие зерна. Увидите раскисшие дороги, буксующие тракторы и ком-байны... Но главное, вы увидите, на что способен земледелец. Как в тя-желейших условиях люди не дрогну-ли, не сдались, а продолжали вер-шить свою работу на земле, чтобы спасти выращенный хлеб. Они вышли на поля с косами, вывели, хотя это было почти невозможно, комбайны, поставили их на гусеничный ход, снабдили специальными зацепами и работали днем и ночью...

В заметках этих названо лишь не-сколько документальных лент. Конеч-но же, их выходит на экраны значи-тельно больше — и менее и более интересных. Дело не в этом. В конце концов время отсеет зерна от пле-вел.

Важно, что документалисты не чураются этой важной темы. Сегодня на селе происходят интереснейшие явления, переплетаются сложнейшие проблемы всей нашей жизни. Село было и остается передним краем борьбы. От побед, которые одержи-вают труженики деревни, и от пора-жений, которые они терпят, выигры-ваем и проигрываем мы все. И надо, чтобы кинолетопись современного села велась заинтересованно и прав-диво.

КАК ЭТИ ВЫХОДЫ В СТЕПЬ ХОРОШИ!

Георгий
КАПРАЛОВ

«И з Н., уездного города Z-ой губернии, ранним июльским утром выехала и с громом покатила по почтовому тракту безрессорная, ошарпанная бричка, одна из тех допотопных бричек, на которых ездят теперь на Руси только купеческие приказчики, гуртовщики и небогатые священники».

В художественном фильме «Степь», поставленном Сергеем Бондарчуком по одноименной повести Антона Павловича Чехова, из которой и взяты процитированные строки, все начинается точно так же и, следует добавить, продолжается в точнейшем соответствии с книгой. Только уже не слова писателя будят наше воображение, передают течение мыслей и впечатлений девятилетнего Егорушки, а как бы сама степь распахивает нам свои просторы, заставляет вдохнуть ее терпкий воздух, зажечь одной жизнью с ее людьми.

Сергей Бондарчук встретился с чеховской степью легко и свободно, как будто давно знал ее, и перенести хорошо знакомое на экран не составляло для него никакого труда. Но ведь в том-то и заключается одна из тайн мастерства, что тебе, читателю или зрителю, кажется, что все, о чем рассказывает книга или фильм, выплеснулось само собой, легко и свободно, без чьих-то усилий, репетиций и уж тем более без каких-бы то ни было попыток создать некий спектакль или кинозрелище. Лев Толстой (кстати говоря, самый любимый автор Сергея Бондарчука) как-то заметил, что писать (в данном же случае мы позволим себе добавить — снять фильм) надо так, чтобы, ознакомившись с творением художника, каждому показалось: «Только-то! А этак ведь могу и я!» И остается лишь попробовать, чтобы тут же убедиться, что сия простота, сия как бы сама собой струящаяся в произведении жизнь и есть роковой камень преткновения для мастера.

...А между тем бричка уже катится по степи. Повстречалась ей и полусонно улыбнулась, слегка приподняв голову с воза со снопами, пухлая, изморенная зноем девка. «Светильник церкви», отец Христофор, сидящий в бричке вместе с дядей Егорушкой Иваном Ивановичем Кузьмичевым, весь во власти воспоминаний и поучений в духе некогда зазубренных им «философии и риторики». Иван Иванович, на лице которого «только деловая сухость», придающая ему «неумолимое, инквизиторское выражение», ворчит по адресу Егорки и своей сестры, задумавшей послать племянника учиться в гимназию. А мимо брички бегут бурьян, холмы, каменные бабы. Парит коршун. Машет крыльями мельница. А надо всем ощутимо нависает зной и тяжелая тоска.

Путники устраивают привал. Закусывают. Пока Иван Иванович и Христофор дремлют, кучер Дениска предлагает Егорушке попрыгать наперегонки на одной ноге. Потом Егорушка бродит один и слышит плач. Он идет как бы из-под земли. Кажется, плачет трава, сама степь. Она «без слов, но жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата, что солнце выжгло ее напрасну; она уверяла, что ей страстно хочется жить, что она еще молода и была бы красивой, если бы не зной и не засуха...». Правда, Егорушка вскоре обнаружил, что пела голенастая баба, которая, стоя за пригорком, что-то просеивала в решете. Но впечатление, что голосила сама степь, осталось...

Даже из этого беглого пересказа начальных эпизодов фильма видно, сколь скрупулезно сле-



Остановка в пути. В роли Егорушки — Олег Кузнецов

дует режиссер за писателем. Дотошный читатель может проверить: постановщик ничего не пропустил, ни одной важной подробности не оставил без внимания. Он верен, можно сказать, каждой запятой Чехова и вместе с тем, следуя слову в слово за автором, живет в свободной стихии его поэзии и философии. Неотступно движется он на волне писательского интереса и вдохновения, движется так, чтобы эта волна «перелилась» на экран, не раздробив себя. Потому-то экран и соединяет в себе широту взгляда и зоркость к подробностям.

Сразу же два образа, многоликих, как сама жизнь, возникают в фильме: степь и люди. Степь втянула людей в свое пространство и как будто приняла на себя черты каждого из них порознь и всех вместе. В своей заброшенности она выражает их общую горемычную судьбу. Это слияние, «переливание» друг в друга природы и людей создает сложное симфоническое звучание фильма. Скажу здесь же, что оно чутко уловлено и композитором Вячеславом Овчинниковым.

Мужики-возчики, среди которых Егорушке доводится провести значительную часть своего пути, — люди темные, недалекие, обделенные, по стародавнему выражению, судьбой. Но известный исследователь творчества Чехова Георгий Бердников верно заметил, что все они «живут по-своему напряженной, нервной жизнью», у каждого из них «неповторимый внутренний мир», каждый — «по-своему недюжинный человек».

Большой русский актер Иван Лапиков, умеющий глубоко постигнуть и воплотить народный характер, играет Пантелея — босого странника, наивного философа — с той психологической содержательностью, которая дается лишь художнику, умудренному не только своим искусством, но прежде всего жизнью. Переболевший всеми горестями немymi, прошедший в буквальном смысле слова через огонь, в котором погибли его жена и дети, Пантелей все время погружен мыслью в полуфантастические истории о злодеях-разбойниках. Это трепещет его душа, непросвещенная, но истинно интеллигентная, лишенная счастья и ужаснувшаяся царящим несправедливости и насилию.

Так же, как и сама моляще-беспомощная степь, порывается излить душу бывший церковный певчий Емельян, которого трагически-скорбно играет Сергей Бондарчук. Его Емельян — это сдавленный до хрипа крик, невыплаканная тоска по тому полновзвучному, творческому, «божественному», что отнято и у земли и у людей. Машет руками, дирижирует невидимым хором Емельян, а хор молчит.

Поразительно сыграна Станиславом Любшиным роль Константина. Вышедший на пламя ночного костра, Константин лучится томительным счастьем, которое готов излить на весь мир. Удача актера тем более впечатляет, что мы только что видели его в картине «Позови меня в даль светлую», где он сыграл бухгалтера Владимира Николаевича, нудного до тошноты. Там Любшин беспощадно воплотил на экране этаким ходячим комплекс неполноценности, бездарности, претенциозной скудности скалькулированной души. А здесь он — олицетворенная щедрость чистого сердца, человек, светящийся высшей духовной радостью.

Трогательн в своей любви ко всему живому, сам по-детски беззащитный Вася. Проваренный в фабричном котле, отравленный ядовитыми испарениями, он не озлобился, не очерствел. Бескорыстна его нежность к природе, зверью. «Голубушка, матушка-красавица», — умиляется он на лису, которую с непостижимой зоркостью узрел где-то в степном просторе. И Георгию Буркову нельзя не поверить, когда его Вася чуть не плачет над убитым ужиком, и нельзя почти физически не ощутить, сколь жестоко обошлась с этим обездоленным добряком суровая действительность.

Тоска, ощущение бесплодности существования, разлитые, кажется, в самом воздухе степи, сгустились и ищут выхода у Дымова. В глазах артиста Анатолия Васильева, играющего эту роль, — ум и зноем отчаяние. И огонь горит. Огонь, как предвестник то ли бунта, то ли дикого запоя.

Великолепен актерский дуэт Иннокентия Смоктуновского и Игоря Квашы в ролях Мойсей Мойсевича и Соломона. Фейерверк драматической эксцентрики, лакейское трепыхание героя Смоктуновского поразительно контрастируют со ску-

постью жестов и мимики Кваши в образе степного мудреца и жалкого неудачника.

Мы запомним и появившегося на какое-то мгновение Варламова с его фантастической деловитостью (Михаил Глузский), и непрерывно умиленного до глупости отца Христофора (Николай Трофимов), и сказочно красивую графиню Драницкую (Ирина Скобцева).

Главный оператор Леонид Калашников снял фильм как самобытный художник, владеющий и тончайшей кистью лирика, и сочным мазком бытовика, и широким письмом колориста. Волшебные степные восходы и закаты, солнечное марево и полог ночи, перепархивание легкого ветерка и грозное дыхание грозы, танец перекасти-поля и фантастический бег колесниц, рожденных испуганной Егорушкиной фантазией,— все на экране живет одухотворенно, дарит впечатления незабываемые.

Глазами Егорушки увидены в фильме и степь и чумаки. Ведь это он совершает путешествие, которое выдающийся итальянский режиссер Витторио Де Сика, мечтавший об экранизации «Степи», сравнил со странствием гомеровских героев. Русский мальчик (его роль Бондарчук поручил маленькому Олегу Кузнецову), «хорошенький паничек», как говорит о нем Мойсей Мойсевич, он живет в почти не потревоженном мире детства, а все увиденное в степи ему предстоит осмыслить позднее. Чехов написал свою повесть так, что она оставляла возможность продолжения. И мы вправе представить себе, что, может, взрослому Егорушке тоже станет и скучно, и нудно, и счастья не будет, и он выберет для себя пулю самоубийцы. Чехов предполагал, что Егорушка, попав потом «в Питер или в Москву, кончит непременно плохим».

...Возможно, некоторым зрителям покажется, что фильм растянут, рассказанное на экране можно было изложить короче, придав картине большую внешнюю действенность и т. п. Что ж, у таких зрителей есть единомышленники. Один из них в свое время написал: «Скажу только: рама велика для картины, величина холста непропорциональна сюжету...» Правда, это сказано не о фильме, а о самой повести Чехова. Слова же эти принадлежат известному писателю Дмитрию Григоровичу. Как видим, даже сами художники ошибались в оценке произведений друг друга.

В наше время никто в достоинствах повести не сомневается. И фильм, на мой взгляд, истинно чеховский. Посмотреть его — значит побывать в степных раздольях, насладиться редким свиданием с удивительной природой и интереснейшими людьми. И потому мне хочется завершить эти краткие размышления о фильме слегка измененной поэтической строкой:

Как эти выходы в степь хороши!



ТАКОЙ СТРАННЫЙ ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ

Татьяна
хлопьянкина

Человек задумал провести вечер со старыми друзьями. Казалось бы, абсолютно естественное желание. Но для Алика, героя азербайджанского фильма «День рождения», оно исполнено особого смысла. Вот уже много лет он с грустью ощущает, что незаметно как-то выпал из прежнего тесного товарищеского круга. Быть может, все дело в том, что он просто переехал в новый район? А может быть, здесь более глубокая и более обидная причина: приятели все, как один, закончили вуз, защитили всякие там диссертации, а Алик этого порога так и не переступил, и иногда ему кажется, что друзья немного презирают его

за это. Собственно, вся эпопея с празднованием дня рождения маленького сына затеяна Аликом во многом для того, чтобы избавиться от подобных унижительных предположений. Это будет не просто день рождения! Это будет день возрождения старой дружбы, день высочайшего Аликиного торжества. Ради такого праздника ничего не жаль. И вот герой фильма начинает свой безумный бег по рынкам и магазинам. И чем больше он бежит, тем страшнее нам становится. А вдруг вечер не удастся? А вдруг друзья не придут?

К счастью, наши опасения, кажется, были напрасны. Вот уже зазвучали в квартире Алика веселые голоса, и запенилось шампанское в бокалах, и пронесен первый красноречивый кавказский тост — за Алика, за его сына, за семью, за дружбу. А еще через полчаса все забыли, по какому поводу они здесь собрались, женщины, равнодушные к совместным воспоминаниям мужчин, потребовали музыки, и вскоре в квартире начала шуметь, топать ногами, плясать и жить своей жизнью вполне заурядная вечеринка, несколько не похожая на тот день рождения, который придумал в своем воображении Алик.

Правда, Алик всего этого уже не видел. Он крепко спал, сраженный наповал первой же рюмкой. Гости на это не обиделись по той простой причине, что вообще не заметили исчезновения хозяина.

И вот пока хозяин спит, а его гости напропалую веселятся, нам самое время подумать о том, что же хотели сказать авторы этого точного по своим наблюдениям, смешного и грустного фильма? Совершенно очевидно, что драматург Рустам Ибрагимбеков и режиссер Расим Оджагов затронули в нем одну из самых интересных, животрепещущих проблем — проблему человеческого общения. Ей, этой проблеме, посвящают сегодня свои исследования социологи и писатели, педагоги и журналисты, создатели многочисленных документальных, научно-популярных, художественных лент, пытающиеся определить, как складываются отношения личности со своей средой, по каким принципам возникают новые и разрушаются старые связи между людьми, с кем и где современный человек чаще всего знакомится, как предпочитает проводить свой досуг. По всем этим вопросам накоплен удивительно интересный, неожиданный, спорный материал и... некоторое количество бесспорных банальностей.

Одна из таких банальностей прямо (и, навер-

ное, сознательно) процитирована в фильме «День рождения». Помните, в тот момент, когда вечеринка еще не потеряла своего торжественного облика, кто-то из гостей посетовал, что старые друзья стали редко видеться, живут замкнуто и даже имени своего соседа по лестничной клетке порой не знают? Ох, уж этот безымянный сосед! Он буквально кочует по страницам газетных статей да и по некоторым фильмам тоже, как немой и печальный символ нашей глобальной некоммуникабельности. Им — этим соседом — настолько часто укоряют современного городского жителя, что хочется немедленно оправдаться. Хочется громко и со всей ответственностью заявить, что нет же, нет! — мы несколько не очерствели и не стали менее общительными, просто изменился сам принцип установления контактов. Близких друзей мы теперь чаще всего находим в среде тех, кого скучно и не совсем точно принято именовать сослуживцами. Именно с ними — сослуживцами и сослуживицами — делимся мы сегодня всеми своими радостями, горестями и сомнениями. Видя перед собой их лица ежедневно — по восемь часов кряду, — мы по вечерам, переступив домашний порог, уже хватаемся за телефон, чтобы что-то сообщить им, о чем-то спросить, как будто не наговорились за день. А бывшие друзья детства? К сожалению, и им от нас и нам от них перепадают лишь крохи той душевной энергии, которую человек расходует на работе. Это не хорошо и не плохо.

Это неизбежно.

Впрочем, стоп! Кому мы все это доказываем? Алику, затеявшему простодушную и немного смешную суету с днем рождения? Его друзьям? Себе? И откуда такая горячность?

Авторы как будто вызвали нас на спор — и тут же не то чтобы уклонились от него, но просто заняли в этом споре совершенно особую позицию, с одной стороны, весьма уязвимую, а с другой стороны, в силу особого душевного состояния, напротив, совершенно неуязвимую — позицию молчаливого лирика. С грустной улыбкой наблюдают они, как на обломках некогда прекрасного, но уже давно распавшегося содружества веселятся и пляшут солидные, уже не очень молодые люди, весьма мало похожие на тех бакинских сорванцов Тофика, Эльдара и Фаика, которых так свято хранит в своей памяти главный герой.

Возможно, дотошный исследователь нашел бы

Учитель Мустафа (Гаджи Исмаилов) в гостях у Фариды (Шафига Мамадова)



в этой среде сверстников, по-разному проживших свои жизни и, в сущности, уже ставших людьми разных возрастов, хотя они родились в одно и то же время и в одном и том же дворе, — немало интересных фактов, свидетельствующих о том, как меняется человек в зависимости от социальной роли, которую играет. Но что нового может сказать по этому поводу лирик? Кроме того, что жизнь сложна и никому не дано нарушить ее закономерности?

Ответ на этот вопрос нам даст вторая история, гармонично соседствующая в этом фильме рядом с первой, — история провинциального учителя, приехавшего в Баку по делам, попавшего сразу же в объятия старого друга и на второй день свирепо заскучавшего в пустой городской квартире, где никто с ним толком даже не поговорит.

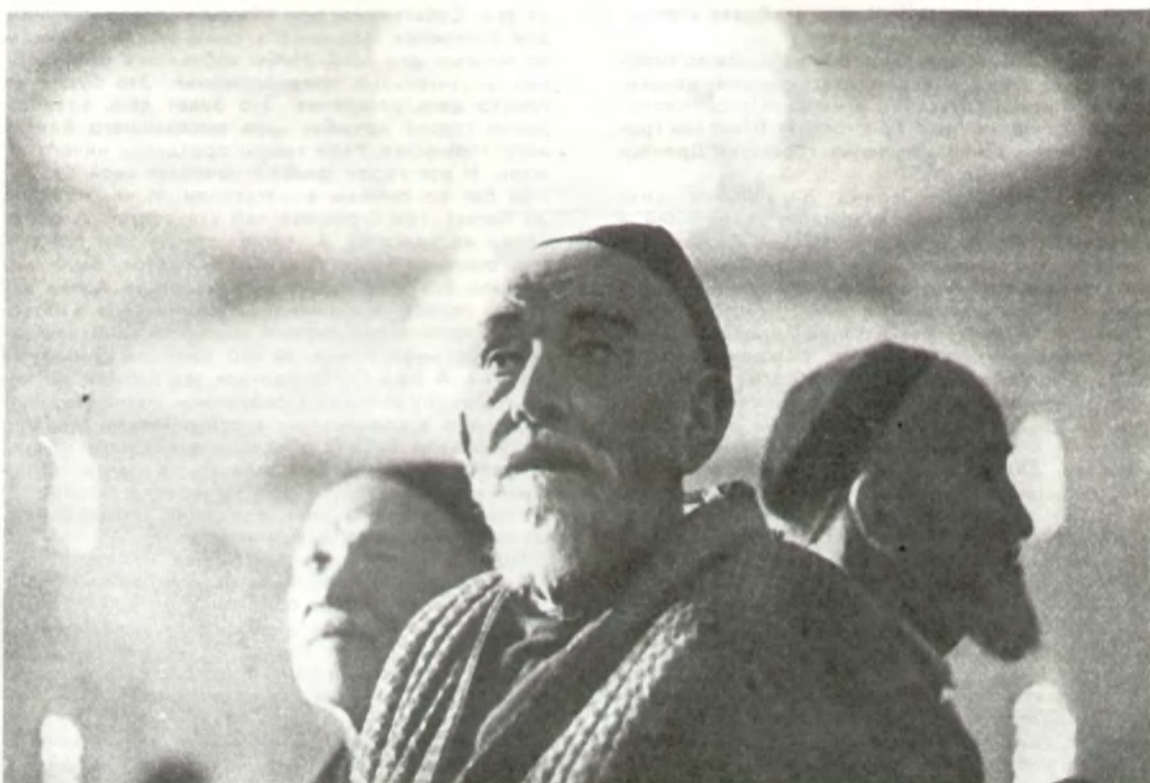
Тоска по общению толкает застенчивого провинциала на случайное уличное знакомство, но ни он сам, ни его новая приятельница — толстая и рассудительная проводница, не годятся на те роли, которые им вроде бы диктует ситуация, и в результате наш герой оказывается ночью один в совершенно незнакомом ему районе. Актер Гаджи Исмаилов прекрасно передает тоскливую растерянность, охватившую в этот момент его героя.

Мир вокруг него словно бы вдруг распался. Он даже толком не знает, где он находится. Дома набиты людьми, но никому до него нет дела. Автобусы уже не ходят. Такси не видно. Улиц в привычном нашем понимании тоже нет — вокруг какие-то кварталы с дикими трехзначными номерами. В этом тесно заселенном городском пространстве герой чувствует себя, как одинокий путник в чистом поле. Где вокзал (ему надо на вокзал) — неизвестно. Герой тупо идет вперед, потом выясняется, что ему надо назад. А далеко ли? Ну, к утру, может, и дойдешь...

И вот в этот момент страшного одиночества учитель Мустафа обретает Алику, уже проснувшегося после того, как ушли гости, а Алику соответственно обретает Мустафу. Они бросаются друг к другу, как родные. И в тишине уснувшей квартиры, за столом, где еще недавно сидели совсем чужие люди, носящие имена бывших Аликиных друзей, начинается негромко звучащий сперва тот душевный, согласный мужской разговор, по которому так истосковался Алику, а потом и музыка — тоже согласная, душевная, рождающаяся прямо на наших глазах. И одно за другим выстраиваются в дверях заспанные, недоуменные лица обитателей квартиры — что за музыка среди ночи? И какая хорошая музыка!

Финал этого изящного и какого-то удивительно неназойливого, деликатного фильма разом как бы переводит в иную плоскость все те возражения, которые по ходу сюжета мы мысленно высказывали то Алику, то его друзьям, то авторам, то самим себе. Да, жизнь диктует нам какие-то совершенно определенные и отличные от тех, что были раньше, правила и способы общения. Поражение Алику, непременно пытавшегося всем что-то доказать (друзьям — что у него прекрасные жена и сын, сыну и жене — что у него прекрасные друзья), было, в сущности, так же запрограммировано, как и равнодушие гостей, отбивших в его доме некую дружескую повинность. Незапрограммирована была только эта встреча в ночи двух чужих людей. Ее целиком придумал писатель Рустам Ибрагимбеков и с помощью режиссера Расима Оджагова талантливо разыграли артисты Гаджи Исмаилов и Давид Уплисашвили. Но именно эта придуманная, нафантазированная сцена точнее всего выражает логику ненавязчивых авторских построений.

Мы, кажется, все знаем сегодня о человеке — как и с кем он общается, где знакомится, как проводит свой досуг. Как и у героев в фильме, все в нашей жизни в общем-то разворачивается по схеме. Но нет такой схемы, из которой человек не мог бы вдруг вырваться. На то он и человек...



Жить, а не доживать — смысл бытия стариков...

СТАРИКИ И МЫ

Юрий
МАРЬЯМОВ

В юности жизнь кажется бесконечно долгой. Мчишься по ней, не оглядываясь, все вперед и дальше, бездумно расточая дни и годы...

В старости, вблизи конечной остановки, дорога видится краткой, мимолетной, мгновенной. Все позади, все в прошлом...

Человеку дано прожить такую жизнь, какую он проживает. Не хуже, не лучше, не длиннее, не короче. Одну неповторимую жизнь. И, пройдя свой путь до конца, оценив и измерив его сердцем и сознанием, с благодарностью думаешь о лучших временах, с горечью сознаешь в прочетах.

В цивилизованном обществе есть два привилегированных класса — дети и старики. За первый мы в ответе перед будущим. За второй — перед прошлым. За оба — в ответе перед собой. Да, старость нужно уважать. Безоговорочно. Не уважать, не чтить — безнравственно. Однако в жизни нередко нарушается этот незыблемый кодекс чести. По тому, как складываются отношения со стариками, можно судить о духовном здоровье общества, о его морали.

«Если бы юность умела, если бы старость могла»... Человечество из всех сил старается изловчиться и привести вековое несоответствие, выраженное в этих словах, к относительной справедливости: в специальных школах «выращивают» умелых детей, старикам продлевают работоспособность.

Наши контакты со стариками широки. Они не ограничиваются семейным кругом. Общение с ними происходит постоянно, в разных бытовых ситуациях. Но как подчас мы бываем раздражительны, нетерпимы, неуступчивы!

Да, старики присутствуют в нашей жизни — и это вызывает в нас ощущение бесценности каждого прожитого дня, каким бы он ни был — счастливым или горьким. Это побуждает нас осозна-

вать быстротечность жизни. Вот что такое старики. Они — это мы в самом недалеком будущем. Как же не ценить, не уважать старость!

Учить любви, сопереживанию — прямая и извечная функция искусства. «Бобо» — лента узбекских документалистов — вновь подтверждает эту мысль. Само обращение к теме уважения старости традиционно для искусства Средней Азии.

Пока ты молод, чти того,
Кто немощен и сед,
Чтоб уважали самого
Тебя на силоне лет.

Как просты и мудры эти строки Аттара! Восток явил миру удивительные образцы поэтической мудрости, прекрасные в своей ясности и спрессованности мысли. Они пережили много веков и сегодня не утратили свежести и актуальности. Афоризмы и изречения древних поэтов и мудрецов Кисаи и Фирдоуси, Омара Хайяма и Насира Хосрова, Саади и Хафиза. За ними средневековые западноевропейские трактаты о нравственности, поучения молодому поколению, эссе о морали. Сатира, драма, публицистика нового времени... Из века в век искусство занято воспитанием чувств. Каждое новое произведение — будь то очерк или кинофильм — еще один маленький урок в нескончаемом курсе воспитания нравов.

«Что значит «бобо»?» — задается вопрос в фильме. Слово это толкуют по-разному. «Бобо — это белая борода и добрые глаза моего деда», — скажет мальчишка. «Бобо», — скажет поэт, — это красное дерево осени. А может быть, Бобо — человек, без которого не обходится ни одна свадьба... «Бобо», — скажем мы, — это очень похоже на боль, мамино ласковое слово, вернувшееся из детства».

Итак, на экране киноэтнод о стариках. О том, что они для нас. И что мы для них. Добрая, умная, прекрасно снятая лирическая зарисовка о любви к ближнему. И о нашем недавнем прошлом, о войне. Война входит в картину выцветшими черно-белыми фотографиями с застывшими лицами мальчишек, не вернувшихся с фронтов. Она входит щемящими кадрами скромного, строгого солдатского кладбища, на которое пришел старик. Он дожил до глубоких морщин, а вот они — юные и так мало повидавшие — ушли из жизни в самом ее начале...

В фильме почти нет дикторского текста. Вместо него — изначальность «чистого кино», изображения, понятного и волнующего без всяких слов. Замечательное достоинство этого грустного и

светлого фильма — он возвращает нас к необходимости постижения вечных ценностей, давних истин, призывает к подлинной душевной человечности, столь нужной в наш рациональный век. Поэтому что без этого не может быть на земле покоя и благополучия.

Я далек от мысли, что зритель, посмотрев «Бобо», тотчас станет внимательным, учтивым, будет уступать старикам место, помогать им перейти через дорогу. Но что фильм рождает чувства добрые — не сомневаюсь. А значит, маленький урок не прошел даром. В суете и занятости мы нет-нет да оглянемся на согбенного человека, и сердце кольнет сострадание, и с признанием и благодарностью подумаем о его сединах.



СЫР БРИ И ФРАНЦУЗСКИЙ ХАРАКТЕР

Александр
АЛЕКСАНДРОВ

Вроде бы у человека есть все: работа, квартира, хорошая одежда и честно прожитая половина жизни. Но наступает день, когда обнаруживается, что для второй половины недостает самого главного, во всяком случае, совершенно необходимого. И чем позже обнаруживается это упущение, тем труднее его восполнить. Вокруг полным-полно народу, но почти каждый как-то уже устроил свою личную жизнь, а если кто и не устроил, ведь не заведешь с ним ни с того ни с сего разговор о браке: «А не пора ли вам, Мишель, выйти за меня замуж?» Однако помыкавший в этой, казалось бы, безысходности, человек в какой-то день постигает парадоксальную истину: обсуждать свою личную жизнь неудобно со знакомым, но вполне удобно с незнакомым. Вы оба в затруднении, и ни вам, ни ему (ей) ничего не надо строить из себя. Конечно, при знакомстве по брачному объявлению вместо трепетной романтики первой встречи получается невольная конфузливость обеих сторон, но если для этих сторон пора романтики давно прошла, не прошли же вместе с ней все человеческие чувства...

О маленьком человеке, затерявшемся с его несбытymi мечтами среди городской суеты, снято много кинематографических драм, мелодрам и комедий. Несколько великих произведений искусства и множество проходных. Французскую комедию «Знакомство по брачному объявлению» можно было бы без колебания отнести к последним, если бы не одно обстоятельство.

Наверное, если бы главную роль в этой картине исполнила не Анни Жирардо, а какая-либо другая актриса, во внешнем облике этого экранного произведения мало что изменилось бы. Все было бы так же смешно, мило и увлекательно. Мы бы хорошо развлеклись. Но Анни Жирардо сумела нас не только развлечь, но и увлечь. Ничуть не снижая ни комизма, ни каскадности экранного сюжета, она привнесла в свою роль то, чем отмечен почти каждый созданный ею образ — порой даже не зримую, но вполне отчетливо осязаемую человеческую достоверность.

Наверное, человек, увидевший впервые на экране лицо Анни Жирардо, иной раз подумает: «А я ведь где-то встречал эту женщину. Нет, не в фильме — в жизни». Однако при всей узнаваемости характер и судьба ее неизменно ускользают от точного определения. В каждом из созданных актрисой образов изначальный характер ее вечной героини открывается отчасти в одном из вариантов — и никогда исчерпывающе.

Героини Анни Жирардо зачастую абсолютно популярны — от склонной к авантюризму и независи-

мости проститутки Нади из фильма «Рокко и его братья» до героини фильма «Старая дева», размеренно и скромно коротающей свой отпуск на одном из курортов. Но кем бы они ни были, эти девушки, девицы и женщины Жирардо, они не просто появляются в очередном экранном вымысле, а словно бы выходят на какое-то время из глубин подлинного бытия.

Вживаться в остродраматические ситуации, наверное, для Анни Жирардо стало привычкой, поскольку ее обычно приглашают в фильмы, где речь идет о жизни и смерти, о преступлении и наказании. В характере Жаклин, героини комедии «Знакомство по брачному объявлению», доминирует не мужество, не надежда, не любовь или ненависть: этой маленькой женщине, чтобы не потонуть в море повседневных забот, более всего помогает такое вроде бы совсем обычное для французской женщины свойство, как чувство юмора. Однако в первой же сцене знакомства Жаклин и Поля — Жан-Пьер Мариеля мы убеждаемся, что Анни Жирардо не умеет и не хочет просто смешить. У больших исполнителей комических ролей зыбкая стихия смеха в конечном счете всегда оказывается в глубоком русле человеческих устремлений. Для Жаклин достоинство не забота и не догма, а просто неизбежное для нее правило игры. Игра же идет веселая, со множеством забавных препятствий и притом условная, построенная по всем правилам комедийного жанра.

У Жаклин не совсем обычная профессия — она работает в салоне «Шикарная собака», моет, стрижет, расчесывает пуделей и разных там терьеров. Все это надо делать легко, весело, даже с увлечением... Чем только не бывает жив человек! Полю, ее знакомый по брачному объявлению, несомненно, славный человек, но, чтобы преодолеть трудности, сопутствующие их сближению, Жаклин надо мобилизовать все свое чувство юмора. У Поля нелепо не подходящая к его благодушному характеру работа — он финансовый инспектор; у него взрослый сын, который сам собирается жениться; у него любовница, ни за что не желающая порывать их связь; у него неприятности по службе; и т. д. и т. п. Забавные ситуации завязываются, сплетаются, ловко скользят одна за другой. У иной исполнительницы этой роли они бы так и остались сплетением узелков лег-

кой современной кинокомедии. Но в голосе и повадках Жаклин — Жирардо мы в какой-то момент начинаем прослушивать отзвуки голосов, знакомых с самого детства, — вот с таким же неутомимым жизнелюбием и юмором одолевали житейские невзгоды слуга Фигаро, вечные бродяги вроде Кола Брюньона или Тили Уленшпигеля...

Разумеется, драматургия фильма «Знакомство по брачному объявлению» весьма далека от классической комедии или народного эпоса, но обаяние созданного Анни Жирардо образа не жидется лишь на ее профессиональном умении «подтянуть» на должную высоту любой текст; опора, исходные черты образа найдены актрисой на поле большого искусства и давних традиций. Жизненная достоверность образов Анни Жирардо уточнилась здесь чертами национального народного характера. Обращение к таким высоким категориям по столь незначительному поводу может в первый момент показаться странным, а то и просто натяжкой. Но ведь писал же Жан Ренуар о национальных традициях в связи с сыром бри: «...Француз, который живет во Франции, пьет красное вино и ест сыр бри, созерцая серый парижский пейзаж, может создать нечто ценное, только опираясь на традиции, созданные людьми, жившими, как и он». Вероятно, многие на вопрос: «Какую актрису вы сегодня считаете самой французской?» — ответили бы: «Анни Жирардо». У ее героинь и душевный склад и мимика специфически французские. Жаклин в схватке с заказчицей жестикулирует так, как это делает только француженка; глаза любящих людей в чем-то схожи во всем мире, но Жаклин в конце фильма смотрит на Поля все же как-то особенно — в ее взгляде и теплота, и здравый смысл, и ирония, вдруг обернувшаяся нежностью.

Некоторые критики полагают, что хорошие актеры всегда лучше их фильмов. В творческой жизни Анни Жирардо, однако, были и случаи «сотрудничества на равных», например, в таких фильмах, как «Рокко и его братья» и «Старая дева». Но даже если подобные встречи останутся для нее и в дальнейшем исключением, участие этой актрисы почти в любой картине чем-то тронет нас, что-то нам подарит.



Полю (Жан-Пьер Мариель) и Жаклин (Анни Жирардо) на загородной прогулке





крупным
планом

Надежда ЦЕЛИКОВСКАЯ

Среды чужих, чужой среди своих—ситуация, завлекательно вынесенная в название, была, конечно, классической для вестерна, популярного жанра, основные элементы которого использовал в своем режиссерском дебюте Никита Михалков. Заподозренный своими в предательстве, чекист Егор Шилов вынужден разыскивать истинного виновника в одиночку, на свой страх и риск, лицом к лицу с враждебными обстоятельствами. У Егора Шилова характер сильный и цельный, мужественный и решительный. Так его и сыграл актер—искренне, но сдержанно, лаконично, не очень настаивая на подробной передаче оттенков и нюансов переживаний своего героя: ведь по сюжету Шилов обязан был их всячески скрывать.

Этой ролью дебютировал в кино Юрий Богатырев, недавний выпускник Театрального училища имени Щукина. Тогда его мало кто знал, хотя любители театра, обычно не пропускающие интересные студенческие спектакли, несомненно, помнили, с каким блеском сыграл Богатырев роль «от автора» в прекрасном, не по-студенчески зрелом спектакле «Нос», поставленном по повести Гоголя.

Итак, дебют оказался удачным, и можно было с большой долей вероятности предположить, что за первой ролью в кино последует вторая, которая подтвердит впечатление, создавшееся об актере у зрителей. Действительно, вторая роль последовала достаточно скоро, но тут-то и обозначилась некоторая странность актерской индивидуальности Юрия Богатырева. Роль молодого инженера Дмитрия Жерехова в фильме «Там, за горизонтом» (режиссер Юрий Егоров) была предложена ему вполне логично и, собственно говоря, вполне соответствовала тем актерским возможностям, которые успел продемонстрировать артист в роли Егора Шилова.

Дмитрий Жерехов был если не «чужим среди своих», то, во всяком слу-

Филиппок
(«Объяснение в любви»)



ИГРА ПО ПРАВИЛАМ



чае, вариантом «человека со стороны». Производственный конфликт картины явно намекал на эту известную ситуацию, которая, впрочем, разрешалась здесь в достаточной степени мирно. Молодой инженер, начинавший свою деятельность на заводе с атаки на старшее поколение, в конце концов находил с ним общий язык, проникался прекрасными традициями, и проблема как бы снималась во взаимном понимании и примирении сторон.

Богатырев сыграл все, что ему было предложено драматургией, он сыграл сильную личность в конфликтной ситуации, волевого человека, способного в критический момент на решительные поступки, сыграл неплохо, а может быть, даже хорошо, но очень явно сыграл. Особенно это было видно на фоне безупречно достоверных, словно выхваченных из жизни героев Всеволода Санаева, Ларисы Малеванной, Юрия Назарова. Думаю, само это желание сыграть, стремление отнестись к своему герою как к совершенно отличному от себя характеру, отнестись несколько отстраненно, определялось не только вахтанговской школой, которую прошел актер, но и самим временем его прихода в кино.

Вспомним, как входили в кинематограф молодые актеры в не столь уж отдаленные времена, в 60-е годы. Они радостно несли с экрана обаяние молодости, безусловную, прямо из жизни заимствованную достоверность своих привычек и радовали нас узнаваемостью, точностью наблюдений, манерой вести себя: ходить, курить, говорить и чувствовать. В 70-е годы в самих критериях достоверности и подлинности произошел отчетливый сдвиг. Взять хоть Наталью Гундареву, однокурсницу Юрия Богатырева, которая совершенно не стесняется того, что играет перед камерой, и чем более явно она игра-

Егор Шилев
(«Свой среди чужих,
чужой среди своих»)



Романов
(«Два капитана»)

Войнишев («Неоконченная пьеса
для механического пианино»)

ет, тем больше мы верим в ее героиню.

Чтобы не быть голословной, стоит, пожалуй, вернуться к первой роли Юрия Богатырева, в которой это актерское качество уже присутствовало.

Думаю, и противники картины Никиты Михалкова не обвинят ее в отсутствии подлинного авторского чувства, которое освещает изнутри все экстравагантные кинематографические приемы, ракурсы, монтажные стыки, в изобилии примененные режиссером в этой работе. Радость товарищества, ощущение счастья быть со своими и среди своих, были выражены сильно, заразительно, но очень просто и непрямой. На пути к зрителю авторское чувство претерпевало ряд превращений, участвуя в откровенной игре с жанром, цветом, музыкой. Элемент игры был как бы заранее запланирован в том мире, который представал с экранов, и актеры, столь в этом мире уместные и органичные, тоже делали поправку на то, что ведется игра и что игра ведется по определенным правилам. Приведенный в кино Никитой Михалковым, Юрий Богатырев должен был участвовать в игре, чтобы быть подлинным, и его последующие роли только подтвердили это. Промелькнув в начальном эпизоде фильма «Раба любви», где артист исполнил в лучших традициях дореволюционного кинематографа роль фразного героя, вероломного обманывающего слепую невесту, Богатырев затем снялся — и прекрасно снялся — все у того же Никиты Михалкова в «Неоконченной пьесе для механического пианино».

Сергей Павлович Войничев, краснодушный бездельник-либерал, глухой и нелепый фразер, а по существу, несчастный человек, теряющий по ходу картины свое пусть глупое, пусть нелепое, но все-таки счастье, был сыгран актером ярко, местами чуть ли не фарсово и не совсем обычно. Как правило, актеры, обращаясь к давним временам и правам, стараются оживить образ, приблизить своего героя к нам, зрителям. Богатырев же пошел иным путем. Он не только не приспособляет к себе чеховский текст, но извлекает из него дополнительный эффект. «О! Как я несчастлив!» — сплошь и рядом восклицают герои старых пьес, и современный актер, как правило, застенчиво проглатывает это «О!», столь не соответствующее сдержанности наших чувств. Богатырев не только с удовольствием учитывает это «О!», но и с упоением его обыгрывает, добавляя пару лишних восклицательных знаков от себя. О! Какой восторженный, какой аффектированный дурак этот Серж Войничев. О!!! С какой воспитательной нелепостью наворачиваются слезы на его глаза при мысли о том, что народ можно спасти, если этому народу подарить ненужный фрак... И кажется, что актер, так же как, впрочем, и режиссер, маскируется для того, чтобы раскрыться полнее, гримируется как можно тщательнее, чтобы выявить свое собственное лицо и сказать о своем. В результате этого своеобразного маскарада зерно образа доходит до нас путем более сложным, но доходит безошибочно и точно. Посмеиваясь над нелепостью Сержа Войничева, мы вдруг улавливаем в нем и трогательность, и внутреннюю беспомощность, и искренность его горя, которому теперь готовы посочувствовать. В достаточно сложной по стилю картине Юрий Богатырев сыграл с безупречным ощущением законов этого стиля, сыграл, точно следуя тем правилам, которые были предложены режиссером.

Чувство стиля — качество не столь уж частое у молодых актеров — вообще свойственно Богаты-

реву. Снимаясь на телевидении, он демонстрирует достаточно широкий диапазон своих возможностей, каждый раз приспособившись к новым правилам игры. Ромашов в «Двух капитанах» — подлец Ромашка, которого актер играет, не прибегая к гриму, тщательно психологически обосновывая столь малопривлекательного в романе персонажа. Острохарактерная, сыгранная с театральной яркостью роль «с пением и танцами» в телеспектакле «Когда-то в Калифорнии». Наконец, роль Мартина Идена в телеспектакле «Мартин Иден». Богатырев играл лондонского героя, точно воспроизводя устоявшееся зрительское представление о Мартине Идене. Его Мартин был не только привлекателен своей незаурядностью и талантом, но и наделен романтической мужественностью, подчеркивающей сходство героя с автором романа.

Последняя работа актера — Филиппок, главный герой будущего фильма Ильи Авербаха «Объяснение в любви».

Филиппок, некрасивый, неуклюжий, нескладный, в смешных и жалких круглых очках, нелепо маленьких на его большом лице, этот Филиппок сыгран актером мастерски, сыгран, казалось бы, наперекор и вопреки его актерским данным.

Жизнь талантливого писателя Авербаха показал в неожиданном ракурсе. Его внимание сосредоточено на любви Филиппка к жене, к ненаглядной Зиночке, которая несколько свысока относится к его житейской неприспособленности и нянчится с ним, как с ребенком. Он и впрямь напоминает большого ребенка, этот Филиппок, которого до старости зовут Филиппком. И в интонации, с которой произносят его имя окружающие, так и слышится: «И какой же ты, в сущности, Филиппок, нелепый малый, экий ты недотепа, Филиппок». Можно было бы ожидать, что актер, которому достался такой ярко очерченный характер, не преминет обыграть все, что только можно, но Богатырев играет сдержанно, демонстрируя опять-таки точное чувство стиля. Он в меру комедиев, в меру нелеп, в меру трогателен, но в общем-то актер, смягчив эксцентрические углы роли, сыграл характер цельный, талантливый. Ведь это же талант — любить так, как любит Филиппок, и это тот талант, который делает его хорошим писателем, гражданином, патриотом своей Родины. Застенчивая улыбка, почти детская чистота — роль сыграна при помощи самых простых средств с удивительным актерским уважением и любовью к этому характеру.

Сыграно, сыграть, игра... Нет ли в этих словах легковесного оттенка, обидного для Юрия Богатырева, который, как, наверно, и любой актер, с помощью режиссера, на основе литературного материала создает разноплановые сложные образы, живя жизнью своих героев, дополняя воображением их биографии, постигая их психологию. Кто установит бесспорность тех правил, по которым именно так, а не эдак любит Филиппок, творит глупости и страдает Серж Войничев и доказывает верность своим Егор Шилов? И где они, те правила, по которым складывается актерская судьба?

«Правила — основание для действия в данных случаях, при известных обстоятельствах» — бесстрастно растолковывает старинный словарь. Случай дан, обстоятельства известны, в каждой роли — новые, в каждом фильме — другие, на то и игра!

Но основанием — постоянным и неизменным — служит личность и индивидуальность молодого актера, так же как в жизни мы сами служим порой рискованным, не всегда бесспорным, но единственно возможным основанием нашей человеческой — не актерской — судьбы.

ЕФИМ ЛЕВИН

70-е. Время и герои

БЫТ И БЫТИЕ

3

Заговорили о естественности. Заговорили о раскованности, о доверии к своим словам и к своей интуиции — в поведении, в споре, в отношениях с людьми, — заговорили в кино, в книгах, по радио и всемогущему ТВ. Попробовала заговорить об этом и я — на недавней встрече с восьмиклассниками и в конце концов добилась желаемой реакции: получила (правда, в письменной форме) десяток вопросов на уровне того, как быть, если в песне поется, «как быть, если он — «да», а я «нет»... Звонить ли по телефону, если тебе не звонят. Отвечать ли, когда тебя не спрашивают. Говорить ли правду, если ее не требуют... Уровень вопросов — тема особой статьи. Меня же волнует сейчас недоверие к собственным чувствам, опасение поступить вопреки установкам. Какой-то они не знают, но жаждают ее получить. От нас — пишущих, снимающих. Вслух говорящих.

Внушаемая иногда с детства привычка — уложить свою жизнь, мысли, чувства в узкое типовое корытце — приводит к растерянности, бывает, и к отчаянию, когда свое не «лезет» в общее или выпадает из него, тогда появляется не желание довериться себе, быть самим собой, а страх перед собой. Поиск не ответа для себя, а общего правила на подобные случаи. Решения, у которого обязательно однозначный ответ.

Мне приходилось получать десятки писем от подростков в возрасте 14—15 лет о тоске и одиночестве, о неумении найти друзей, о затерянности в школьных коллективах, о жизни, в которой все не как в кино. Впрочем, им кажется, что где-то в другом городе (районе) как раз все как в кино, а вот им не повезло, у них не так. И как результат — навязное отчаяние вроде того, которое испытала одна девочка, умоляя объяснить, как быть, если они дружат

Начнем наши размышления с примера — поразительного, хотя и не единичного. Владимир Чернов в статье о проблемах документального кино пишет («СЭ» № 18, 1976): «Я знаю, пришлось переснимать фильм, решенный в «доброй старой манере», пришлось потому, что бригада, о которой шла речь, распалась, а новички, которые, по мысли автора должны были демонстрировать приобщение к строительной профессии, вообще со стройки ушли... Фильм должен был показать, как складывается и крепнет коллектив в условиях бригадного подряда, и коллектив был подобран удачно, но не сработал так, как надо, сам подрядный метод».

Обычное дело, снабженцы подвели, строители в подряде разочаровались».

Итак, запланированный фильм снять не было возможности. Но просился, требовал стать фильмом новый, непредусмотренный, но крайне важный, остропроблемный материал! Можно и нужно было снимать ленту о том, почему не сработал тогда подрядный метод. И мы бы увидели, как раскрываются характеры людей в данных социально-бытовых условиях, как участники подлинных событий осознают и оценивают конфликты конкретной критической ситуации, на каком уровне их переживают — на уровне общественного бытия или только частного быта.

Но студии требовался запланированный фильм или совсем иной, только почему-то не тот, который сию минуту порождается реальными противоречиями современности, ее богатейшими, яркими, динамичными проблемами. И то, что могло стать содержанием общественно эстетического открытия, оказалось помехой в условиях кинопроизводства. Сработали шаблоны восприятия, стереотипы мышления и кровно с ними связанная инерция художественного видения.

втроем, а в песне поется: «Уйди с дороги, таков закон — третий должен уйти». Смешно? Не очень. За этим драма несовпадения с эталоном, предложенным массовой культурой, в том числе и кино.

Да, экран — друг и советчик. Ему верят. Его, можно сказать, слушают, в юности особенно. Значит ли это, что детские фильмы нужно превращать в сериалы экранизации известного стихотворения «Что такое хорошо и что такое плохо»? Юный зритель, думаю, мне, должен искать ответ вместе с автором. Пройти, как в математике, весь путь доказательств, а иногда и прийти к самому сложному — доказать, что у этой задачи пока нет решения. Или вообще нет. Но чтобы научиться решать другие, необходимо пройти и эту. Так что ответ в конце фильма не обязательное условие высокого искусства. Скорее, важна сама задача. Ее постановка. Ее необычные условия.

В статье Юлии Баклаковой («СЭ» № 7) есть такие строки: «Откуда у наших ребят эта жестокость во взгляде, эта грусть и эта отрешенность?..» Есть другие, но есть и такие — с грустью, с жестокостью и отрешенностью. Откуда? Почему? Чего мы им недодали? Или передали? Вопросы, вопросы...

В последнее время было очень много совещаний, конференций, посвященных острейшей проблеме — кино и воспитание подрастающего поколения. И все они, естественно, отмечали то внимание, которое уделяется у нас детскому кинематографу: 366 специализированных детских кинотеатров, 280 фильмов действующего фонда и 20—25 новых детских фильмов в год. Подобные цифры не только радуют, но и наводят на размышления. Ибо 20—25 детских фильмов в год — это еще не значит двадцать пять хороших фильмов, 280 действующих и идущих не означает, что они и впрямь действуют и что на

Эти беды хорошо известны. При составлении темпланов, утверждении сценариев — и через объектив тоже — богатая наша современность зачастую видится сквозь шаблоны привычного, знакомого фильма, уже много раз в близких вариантах снятого. И безвозвратно уходит бесценный исторический материал. И искажается сам принцип документализма.

Документальному экрану нужна зоркость, чтобы глубже видеть жизнь страны, видеть, как единое целое, как единый процесс, каждое событие которого дает возможность раскрыть основные закономерности общественного развития. И здесь на первый план выдвигается проблема бытия и быта, проблема их сложного единства и сопоставимых масштабов. Такую зоркость завещал нам Александр Петрович Довженко.

Вспомним его требование к нашему документальному кино в годы Великой Отечественной войны: снимать не только битвы, но и будни войны, ту правду суровой повседневности. Нет у нас права забывать этот урок. А мы часто им пренебрегаем. И привычно жалуемся: как похожи не только фабулой и дикторским текстом, но и штампами быта — или полным его отсутствием — многие фильмы, в том числе и о новостройках, где, казалось бы, трудовая повседневность просто не может уйти из поля зрения заинтересованных авторов. Героизм, трудности и их преодоление мы ищем на высших уровнях созидания. А повседневность часто отстраняется. И вместе с ней реальные и нештучные проблемы в конкретных условиях — новых, обживаемых, цивилизуемых.

Именно в этом видится главная причина неполных удач ряда, безусловно, талантливых произведений — «Жизненная позиция» (режиссер Юрий Карагезов), «Василий Горин» (режиссер Генриэтта Визтей). Их создатели прекрасно знают, что

бытие, определяющее сознание, начинается с быта и пронизано им, и стремятся раскрыть за тучкой рядовых и нерядовых событий социальную содержательность повседневности. Знают, но в драматургии и в режиссуре то и дело сбиваются на беглый пересказ главного, на демонстрацию результатов, итогов напряженного труда, опуская его процесс. Речь не о том, чтобы отказаться от предварительного отбора и снимать все подряд. Наоборот! Речь идет о новом отношении к тому, что мы отбираем, к тому, на что мы смотрим. Это новое отношение к диалектике быта и бытия заметно в лентах «Дистанция» (режиссер Валентина Щелканова), «Гимнаст Николай Андрианов» (режиссер Алексей Габрилович). Их герои не отрываются ни от большого мира общественной жизни, ни от малого мира дома, семьи, повседневности даже тогда, когда конкретная драматургическая ситуация на время отключает их то от одного, то от другого: они неразрывны, в этом все дело, неразрывны для самих героев прежде всего!

Но вот картина Виктора Семенова «Стройка в Заполярье» (Ленинградская студия кинохроники). Она прекрасно снята — с подлинным артистизмом достоверности. Убедительны сцены нелегкого труда бригады Николая Климина — строителей уникальной Кольской атомной электростанции. Превосходны портреты строителей. Казалось бы, что еще нужно? Информации вполне достаточно, лента снята грамотно, культурно. Однако и ее делает сообщительно-зарисовочной архаичная драматургия. И речь, повторим, идет не о добавлении «сцен частной жизни», не о быте как программе. А о том, что, по всей видимости, устарела сама эта поэтика, сам тип кинематографического мышления, не умеющий сквозь хронику жизни видеть Историю и строить документальное повествование многослойно и аналитически, воспроиз-

водя в драматургии прежде всего взаимодействие и взаимозависимость разных уровней бытия. Вот этот процесс, думается, и должен стать программой — изначальным материалом исходного замысла, его зерном.

Беда фильма видится в том, что наблюдение трудовой и бытовой повседневности — наблюдение как изучение и анализ — не входило в исходный замысел картины, не формировало ее поэтику. Материал явно требовал иной, новой, еще не открытой документалистской драматургии, раскрывающей изнутри жизнь и труд людей в необычных условиях, в противоречиях этих условий. Здесь, видимо, следовало идти не вдоль материала, по привычной дорожке перечислительно-номенклатурной фабулы, а искать новое построение.

Трудовой подвиг миллионов, портрет коллектива, характер современного советского человека не даются экрану в том случае, если героизм и величие документалисты привычно ищут только в особом, чрезвычайном, в том, что сразу и само по себе видится монументальным.

А ведь оно складывается из множества необходимых дел! Как понять, как измерить масштаб каждого из них, чтобы не упустить исторический момент и драгоценное мгновение, верно оценить незаменимую подробность и триумф подвига, красноречивый штрих и эпохальный характер? В наших лучших лентах решительно перестраивается сам тип кинодокументалистского видения и мышления. Повышается уровень исторического сознания кинематографистов, для которых наблюдение становится самостоятельным исследованием, хроника — глубоким раздумьем, размышлением, документальный фильм — художественным образом нашей действительности во всем ее повседневном историческом содержании.

ДО И ПОСЛЕ ШЕСТНАДЦАТИ

Алла ГЕРБЕР

них идут. Почему? Причины находят разные. Говорят о тематической узости детского кино — есть и конкретные на этот счет предложения. Если им следовать, то получается, что детский экран — это все, что есть на взрослом, только еще больше.

На одной из конференций я услышала перечень обязательных тем фильмов для детей и юношества. Это наука и ее люди. Военные победы и трудовые свершения. Сказки, приключения, фантастика... Экранизация мировой, русской, советской литературы... Физкультура и художественная самодеятельность... Можно добавить ко всему этому искренние недоумения по поводу того, что за пределами детского экрана остались гиганты индустрии — КамАЗ и Волжский автомобильный, БАМ и Нурекская ГЭС, проблемы мелиорации и преобразование Нечерноземья. Борьба со стихийными бедствиями и охрана природы.

Предположим, все это так. Но, расширяя до беспредельности объект, не потеряем ли мы субъект? Его внутренний мир не менее сложен, стихийные бедствия его души не менее тревожны и опасны, чем, скажем, шторм в океане, пурга в тайге или даже пожар в лесу, которые с большим или меньшим техническим мастерством бушуют на детском экране. После просмотра такого кино юный зритель, может, и узнает, как вывести отряд из леса или как спасти шхуну пионерского лагеря «Артек» во время шторма на Черном море. Но вот в поисках своей личности, в столкновениях с собственной индивидуальностью, со своим еще неяс-

ным, тревожным «я» он порой теряет. Молчит, но, повторяю, жаждет помощи. Не случайна, к примеру, популярность среди юношества плохого фильма «Майерлинг». Его герой, как пишут молодые зрители, — человек обаятельный и несчастный, его никто не понимает, ибо... он слишком добр, слишком честен и справедлив. По мыслям авторов писем, людям не дано ни принять, ни понять такое.

Вот письмо десятиклассника: «В фильме очень удачно показывается поиски смысла жизни сыном австрийского императора. Это человек выдающегося ума, пылкого и доброго сердца. Он много делает для людей, но постепенно начинает понимать, что никогда ничего не добьется».

Как видите, десятиклассник под влиянием «художественного» произведения тоже отчаялся, что лишний раз свидетельствует о силе воздействия кино, которую мы часто недооцениваем. Не забудем этого юношу и ему подобных. Они, как писал другой десятиклассник, «разорваны сами в себе на тысячи составных частиц» и не в силах собрать их в одну действующую конструкцию, которая и есть личность.

Предположим, их немного. Баклакова права: нет у поколения единого лица. Художник выявляет одно, особенно ему приглянувшееся, которое, безусловно, всегда есть результат времени.

Ближе всего, на мой взгляд, к ответу на вопросы Баклаковой фильм Никиты Хубова «Предательница». В нем мир внешний сознательно оставлен за экраном. Но зато он, этот внешний

мир, в лицах, в словах, в поступках учеников 6-го класса «Б» школы-интерната. Особых учеников, оторванных от нормальной жизни, потому что обычная, нормальная жизнь стала для них аномальной. Это дети родителей, которые не могут и не хотят воспитывать своих детей. Внимание авторов сфокусировано не на объекте — школе-интернате, а на самих детях. И прежде всего на герое Сидоркине, который сам по себе тот самый сложный мир, та разорванная связь, та стихийная лава, которая может взорвать и уничтожить подростка неизмеренной силой своей неординарности, непохожести. И не бежать от нее художнику, а прорываться вовнутрь, исследовать, не боясь обнаружить несоответствия с привычными представлениями о возможных в этом возрасте эмоциях и чувствах. И тогда увидеть, как умеет страдать двенадцатилетний подросток, мучиться, ненавидеть, любить.

Режиссер Никита Хубов, уважая своих героев, полностью доверяя скрытым силам их характеров и чувств, вызывает обратное, наше с вами, зрительское доверие к себе. «Счастье — это когда тебя понимают», — сказал когда-то девятиклассник из фильма Станислава Ростоцкого «Доживем до понедельника». Нередко приходится слышать (и как справедливо это), что мы должны учить наших детей быть счастливыми. По-видимому, вообще научить счастьем нельзя — у каждого свое о нем представление. Но чувствовать себя понятым — необходимое условие счастья. Каждый взрослый о том если не знает, то по крайней мере дога-

дывается. Желание быть понятым, то есть видеть на экране то, что вроде бы ну совсем про тебя, ну прямо точно, ну совсем как ты думаешь, только сам не понимал... Совсем так, как сам чувствовал, только не верил, что такое с тобой возможно. Вот когда это неосознанное, неуловимое, томительно-бродящее становится с помощью художников экрана явным, когда в душе юного зрителя зазвучит этот крик: ну точно, ну молодцы, ну надо же, ну как они узнали! — тогда не упустится, не пролетит мимо, не покажется назойливой мухой авторская мораль — то, ради чего он взялся за камеру.

Можно перенести действие фильма на другие планеты и полушария, в лабораторию тока высокого напряжения и даже на синхрофазотрон. Можно отпустить подростка на БАМ. Можно снять всю картину во дворе, а можно и в одной комнате. Все можно. При одном условии — если делается это не ради того, чтобы через детское кино «проскочить» во взрослое, а ради самих детей, которых любишь. Не ты, режиссер, себе интересен, а дети интересны режиссеру.

Ну и что, что тут нового я сказала? Не хочу облегчать проблемы категоричностью. Но пока по экранам будут гулять серийные мальчишки, влюбленные в уныло-значительных девочек, периодически вступающие в конфликт с родителями и учителями, юный зритель будет слать в редакцию свои тысячи почему, о которых ничего не хочет знать режиссер, включенный в план, но не подключающий себя к душам и сердцам, к мыслям и мукам своих героев.



Пьесе народного поэта Башкирии Мустая Карима «В ночь лунного затмения», по которой Владимиром Валуцким написан сценарий нашего фильма, обычно называют трагедией, своеобразным вариантом «Ромео и Джульетты». Такое сравнение возможно, хотя и поверхностно. Отличие заключается и в иных исторических условиях и в разности национальных культур.

Главное, что привлекает, — поэтика автора. Мудрая, добрая, лишенная суетности поэзия Мустая Карима обращается к лучшему, нетленному в человеке, пристально всматривается в него. По своим законам и глубинным связям это восточная поэзия. Не случайно в фильме звучат в исполнении Иннокентия Смоктуновского стихи удивительного туркменского поэта XVIII века Махтумкули и отрывки из «Книги песнопений» армянского поэта XI века Григора Нарекаци.

Роль, сыгранная этим актером, — своего рода внутренний голос автора — очень важна, ведь действие развивается в двух планах, как бы в двух измерениях — в мире реальном и мире условном. Голос Смоктуновского, странный, необычайно богатый смысловыми и эмоциональными оттенками, становится посредником при переходе от одного к другому,

“В НОЧЬ ЛУННОГО ЗАТМ



●
*Первое чувство.
Свидание Акъегета
(Чоро Думанаев)
и Зубаржат
(Дилором Камбарова)*

●
*Танкабике
(Гюльди Мубарякова)
и Дервиш
(Советбек Джумадылов)
у древа желаний*



задает ритм, выстраивает простран-

ство. Когда три года назад я загорелся идеей экранизировать это произведение Мустая Карима, на первый взгляд все показалось ясным. Но только на первый взгляд. Прежде всего нам со сценаристом предстояло решить, сохраним ли в диалогах белый стих, которым написана трагедия. Вспомнилось высказывание Марины Цветаевой: «Я никогда не поверю в «прозу», ее нет, я ее ни разу в жизни не встречала, ни кончика хвоста ее. Когда подо всем, за всем и над всеми — боги, беды, духи,



- В ночь лунного затмения начались несчастья в стойбище
- Молитва Шафак (Наталья Аринбасарова)
- Глава рода Танкабике объезжает свои владения
-



режиссер представляет фильм

МЕНИЯ"

Барас ХАЛЗАНОВ

Фото Леонида Тыщенко



судьбы, крылья, хвосты — какая тут может быть «проза»? Мы решили сохранить стихотворные строки Карима, но не везде, а в местах наибольшего эмоционального напряжения и необычных состояний персонажей — стихи рождаются в сфере реального и переходят в отстраненный и обобщенный план.

Позже, когда началась работа над фильмом, каждый новый день ставил множество вопросов передо мной, художником Виктором Тихоненко и оператором Виктором Осениновым, приглашенными на Свердловскую студию из Алма-Аты. В работе с

художником мы отталкивались от картин Николая Рериха, а с оператором пришли к мысли снимать, как на цветной, так и на черно-белой пленке, на резких переходах от крупного плана к общему.

Фактура нашего фильма: выжженная степь и камень, горы и небо. В них есть неподвижность и прочность, спорящие со временем. Их однообразная протяженность вызывает у человека удивление перед огромностью мира, желание найти в нем свое место. Для натурных съемок была выбрана Киргизия. Здесь нет буйства природы, нет щедрости кра-

сок, а есть ощущение какой-то уравновешенности, ощущение того, что все это было века и пребудет надолго.

Задумывая наш фильм, мы сразу ориентировались на такие актерские дарования, как Гюлли Мубарякова (Танкабике), Советбек Джумадылов (Дервиш), Наталья Аринбасарова (Шафак), Дилором Камбарова (Зубаржат), Чоро Думанова (Айкегет) и другие исполнители.

...Стремление к внутренней раскрепощенности, борьба за подлинную свободу духа как за величайшую ценность, ради которой не жалко и самой жизни, — гуманистическая идея пьесы Мустая Карима, как, наверное, и всех его произведений, захватила меня и моих товарищей, стала пружиной нашей работы. Мне хотелось бы верить, что этот фильм не последнее мое обращение к творчеству поэта.



Эти фильмы выходят на экран



«СУМКА ИНКАССАТОРА» «ЛЕНФИЛЬМ»

Сценарий Ю. Николина.
Режиссер А. Балтрушай-
тис. Оператор А. Чечу-
лин. В ролях: Г. Бурков,
Д. Банионис, Е. Наумки-
на, В. Томкус, Н. Фатее-
ва и др.

Все, что полагается настоящему детективу, есть в этом фильме. Зрители будут напряженно следить за развитием событий, подозревать и сомневаться, сочувствовать и теряться в догадках. Интересен и актерский дуэт: Георгий Бурков — Донатас Банионис. Каждый из исполнителей выступает здесь в несвойственной ему роли, в непривычном амплуа.



«ПОДАРОК СУДЬБЫ» ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

Сценарий В. Конюшева.
Режиссеры А. Павлов-
ский и Л. Павловский.
Оператор В. Крутин. В
ролях: Т. Трач, В. Ва-
сильева, Г. Ялович,
М. Булгакова и др.

Героиня этой лирической музыкальной комедии — озорная, веселая работница текстильного комбината, не терпящая казенщины и бездушного формализма. Рассказывая о молодых рабочих, об их жизни и труде, авторы вместе с тем осмеивают косность, поназуху, бюрократизм.



«ГАРИБ В СТРАНЕ ДЖИННОВ» «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ»

Автор сценария Х. Зия.
Режиссер А. Атаки-
шев. Оператор Ш. Ша-
рифов. В ролях: В. Ха-
нызаде, М. Маниев,
А. Панахова, А. Джава-
дов и др.

«Жили-были мать и два брата-близнеца» — так начинается фильм-сказка. А дальше идет рассказ о том, как один из братьев, Гариб, размышляет о богатстве и почестях. В погоне за золотом он оставляет родную страну и попадает в царство джиннов...

Но никакие богатства не могут сделать счастливым человека, оторванного от родины. Испытав множество приключений, приходит к этой истине и Гариб.



«СВАДЬБА КАЖДУЮ НЕДЕЛЮ» ДЕФА, ГДР

Сценарий В. Бернгарди.
Режиссер К. Генриес.
Оператор Р. Дресслер. В
ролях: Р. Хоппе, Х. Ла-
будда, Э. Дентгес, М. Гвиз-
дек и др.

Герои кинокомедии — начальник отдела загса и женщина-судья. Он регистрирует браки, она ведет бракоразводные процессы. Оба — и Роберт и Хельга — ратуют за взаимопонимание и терпимость в семейной жизни, за взаимное уважение, дружбу, доверие между супругами.

Финал, как и полагается в комедии, счастливый. Фильм заканчивается свадьбой героев.

В репертуаре также зарубежные ленты:

- «Не уходи» (Болгария),
- «Мелья: хроника борьбы» (Куба),
- «В логове врага» (Монголия),
- «Прозрение» (Польша),
- «Всегда виновен» (Румыния),
- «Маричек, подайте мне ручку» (Чехословакия),
- «Обагрённая земля» (Югославия),
- «Тайна племени Харабат» (АРЕ),
- «Просчет лейтенанта Слейда» (ФРГ).

дополнение к увиденному

ДОКАЗАТЕЛЬСТВО ОТ ПРОТИВНОГО

В кинобиографии актрисы
Валентины Владимировой — 50
ролей.

С ее работами зрители
хорошо знакомы по фильмам

- «Весна на Одер»,
- «Все начинается с дороги»,
- «Поэма о море»,
- «Председатель»,
- «Прыжок на заре»,
- «Угрюм-река»,
- «Варькина земля»,
- «Тени исчезают в полдень»,
- «Три дня Виктора Чернышева»,
- «Простая история»,
- «Женщины»,
- «Не забудь... станция Луговая»

и многим другим.
Пятидесятая роль актрисы —

Тетка в фильме
Станислава Ростоцкого
«Белый Бим Черное ухо».
Большое количество
читательских писем
и откликов, вызванных этой
работой, стали поводом
для беседы нашего
корреспондента
Василия СИТНИКОВА
с Валентиной ВЛАДИМИРОВОЙ.



— Валентина Харлампиевна, среди писем, полученных редакцией по поводу Вашей новой работы, большинство — отклики юных читателей нашего журнала, которые не всегда могут разделить такие понятия, как актер и создаваемый им образ. В навязных, но искренних письмах этих ребят то и дело встречаются примерно такие фразы: «...Я не хочу, чтобы эта Тетка когда-нибудь еще снималась в кино». Что ж, дети есть дети... Но ведь и некоторые взрослые довольно странно отнеслись к созданному Вами образу. Вот отрывок из письма В. Кагановой из Бухары: «Я очень люблю Валентину Владимирову, но сейчас, после роли Тетки, должно пройти какое-то

У этого коллектива все впервые: первые радости и первые трудности, первые энтузиазмы и даже скептицизм тоже первый.

Когда Клавдию Гурьянову Чепуриных назначили директором кинотеатра «Украина», она создала свой немногочисленный персонал и сказала:

— Товарищи, настраивайтесь на долгую работу со мной.

Прошло примерно полгода.

Срок небольшой. Однако жители Новороссийска заметили, что кинотеатр «Украина» стал иным. Была обыкновенная «киношкола», а теперь — молодежный кинотеатр. Броская реклама не только оповещает о том, что сейчас идет на экране, но и подробно рассказывает о ближайших кинопоказах. Ежедневно в 15.00 и 19.00 сеансы приключенческого и комедийного фильма, собирающие свою аудиторию. Зрителей встречают в фойе музыкой, а перед началом сеансов в течение нескольких минут звучит из динамиков «Устный журнал».

Кинотеатр молодежный — значит, нужны иные, нестандартные формы работы со зрителем. И вот организуются тематические кинопоказы. Ежемесячно проводятся вечера отдыха, в которых, кроме нового художественного фильма, большая развлекательная программа. Вновь созданный кино клуб «Человек и закон» предлагает абонементы старшеклассникам: в одно из воскресений каждого месяца 300 мест «красного» и 300 мест «голубого» кино-

О ДИРЕКТОРЕ КИНОТЕАТРА И ЕЕ МОЛОДЫХ ДРУЗЬЯХ

ЕВГЕНИЯ САМОЙЛОВА

залов заполняют юноши и девушки, пришедшие послушать лекцию юриста, посмотреть документальный и художественный фильм.

Премьерам новых лент часто предшествуют не совсем обычные встречи. Так, однажды в зале «Украины» собрались две ребячьи поисковые группы — из школы № 30 поселка Абрау-Дюрсо и школы № 10 Бирска, Башкирской АССР. До этого пионеры побывали у памятника героическим защитникам Новороссийска. А теперь к ним в гости пришли убежденные седины ветераны войны. После рассказов о боях и подвигах все вместе смотрели «Обелиск». Представляете, как запомнится юным следопытам этот день!

...Директорами кинотеатров не рождаются. Ими становятся. Эту нехитрую истину подтверждает судьба Клавдии Гурьяновой Чепуриных. Когда ей было 19 и звали ее просто Клавой, она стала женой пограничника. И много лет переезжала вместе с мужем с места на место, куда бы его ни направляли. Каждый раз заново налаживала быт семьи. Пыталась учиться, да все получалось как-то нескладно. В Иркутском медицинском институте закончила три курса. Начала заниматься в Московском заочном финансовом, да снова обстоятельства помешали. Позже успела все-таки закончить курсы бухгалтеров, потом приобрела специальность мастера-закройщика. Выростила трех детей.

Но вот Клавдия Гурьянова возвращается с мужем в Новороссийск, город, откуда начиналось их много-

время, чтобы я вновь полюбила ее. Не могу себя перебороть, хотя понимаю, что это игра, перевоплощение актрисы. Или высказывание Г. Захаровой из Ленинграда: «Передайте актрисе Владимировой: «Пожалуйста, не соглашайтесь на такие роли!» И подобных просьб и оценок — множество. Есть высказывания еще более резкие.

— Что поделает, я и сама получаю такие письма. И чем их больше, тем чаще спрашиваю себя, правильно ли я поступила, согласившись на эту роль.

— А как это произошло!

— В общем, довольно неожиданно. Я приехала на творческую встречу со зрителями в Калугу. В числе выступающих был Станислав Иосифович Ростоцкий. Мы разговорились, и он пригласил меня сниматься, хотя съемки уже начались и на роль была утверждена другая актриса. Предложение было заманчивым не только для меня, но и для режиссера: он хотел попробовать в такой роли актрису, как принято говорить, с «положительным обаянием»: Тетка вполне могла улыбаться и даже в какой-то степени привлекать симпатии, несмотря на то, что по сути своей она существо отвратительное. Это давало бы образу дополнительное измерение, делало бы его сложнее и страшнее.

— Ваших героинь, простых, добрых женщин — рабочих, колхозниц, хорошо знают зрители. И вдруг такой неожиданный, «отрицательный» ракурс...

— Именно поэтому роль должна была запомниться... Кстати сказать, у меня, хотя и крайне редко, были работы, где мои героини не были уж столь безукоризненно положительными. Например, в фильме «Все начинается с дороги» я сыграла роль Екатерины Ивановны, о которой часто вспоминаю теперь. Тогда впервые удалось рассказать о человеческой непростоте. Можно было, конечно, обрисовать характер только черными красками. Для того сценарий давал немалые основания. Пришла моя Екатерина Ивановна на строительство дороги за так называемым «длинным рублем». Пришла она со своей коровой Ларисой — не пропадать же молоку, да и здесь же — прямой заработок! И вот исчезли у нее деньги. Екатерина Ивановна бросается в бой — с обвинениями, угрозами. Да, она такая. Но она и другая! Поутру она осторожно, бережно будит своих товарищей, кормит их горячей картошкой. Потом, через три дня, Екатерина Ивановна находит деньги и признается в этом бригаде с виноватой улыбкой. Подкупала меня в этой крестьян-

ской женщине и любовь к труду и рожденная этой любовью внутренняя порядочность, честность, которые в итоге оказались прочнее всего и сильнее. Я «вытаскивала» эту и нескольких других моих героинь, если у меня в запасе оставался хоть маленький «положительный выход», когда в человеке все-таки побеждало доброе. А в «Белом биме...» мой характер был четко очерчен, задан. В большой степени это было связано еще и с тем, что в повести Гавриила Троепольского повествование ведется с точки зрения собаки, и люди для Бима делятся на два лагеря — добрых и злых. В фильме, естественно, этот акцент смещен — это, скорее, аэролованный рассказ человека, свидетеля этих событий, но характеры остались приближенными именно к повести.

Мне вспоминается тот день, когда я впервые целиком увидела фильм во время просмотра на студии имени М. Горького. Я сидела и плакала в полутемном зале, переживая историю Бима, и, как и все, до самой последней минуты верила в чудо: не может Бим погибнуть сейчас, когда так близка радость встречи с Иваном Ивановичем... И когда захлопнулась за Бимом железная дверь фургона, меня буквально переполнило чувство обиды за «братьев» наших меньших, чувство стыда за жестокость людей. Ведь собака, она, как и ребенок, беззащитна — это более всего трогало... Думалось о том, что, если бы могли меня слышать тысячи людей, я попросила бы всех мам, бабушек, сестер обязательно сводить детей на этот фильм.

После просмотра вышла в коридор. Много людей, много знакомых. Встречаюсь с кем-нибудь взглядом — глаза отводят. Еле добралась до артистической и там позволила себе пореветь. Вошел Станислав Иосифович, стал меня успокаивать и говорит: «Готовьтесь, Валечка, это еще не самое страшное...» Дальше подобных историй было множество. Например, когда мы с фильмом ездили на Украину, была запланирована моя встреча с учащимися одной из школ, но после фильма дети от нее отказались, заявили, что не хотят разговаривать с этой Теткой. В такие минуты, иногда смешные, но, по существу, грустные, я открываю и перечитываю записку, сделанную в рабочем экземпляре сценария в последний день съемок (есть у кинематографистов такая традиция): «Дорогой Валечке в благодарность за великую ее жертву, принесенную на алтарь этой картины. С. Ростоцкий, 22 февраля 1977 года».

— А как вы сами для себя объясняете такой «успех»!

— Для меня самым существенным кажется то, что Тетка оказалась узнаваемой, и не только среди тех, кто сидит у подъездов или лифтов... А значит, подмечено какое-то негативное явление, встречающееся еще в нашей жизни.

Особой моей актерской заслугой я, честно сказать, в этой работе не нахожу. Мне кажется, что и любая другая актриса в большей или меньшей степени могла бы добиться такой реакции. Я попыталась воссоздать то, что мне самой, как человеку, ненавистно. Конечно, вызывая эту ненависть к своему персонажу, я, к сожалению, в какой-то степени «принимая огонь на себя», но что поделает — таковы уж издержки нашей профессии... Я, разумеется, далека от нановой мысли, что подобные тетки узнают себя в фильме и изменятся, но, может быть, хотя бы задумаются! И, наверно, стоит пережить зрительский гнев и ярость, чтобы меньше стало среди нас таких людей!

Я навсегда запомню один эпизод, происшедший со мной на съемках. Недели две всеобщего любимца — ирландского сеттера Степу (он же Бим) приучали подходить ко мне, находить меня среди большого съемочного коллектива. Я даже не заметила, как подружилась с этим прекрасным, умным псом и не только привыкла к нему, но и полюбила. И только один раз, непосредственно в момент съемки, когда он подбежал ко мне, я, следуя тексту сценария, заорала, словно он меня укусил. Если бы вы видели глаза собаки в этот момент, там было все: удивление, испуг, непонимание... И Бим на меня обиделся. И уже ни перепелка, ни другие собачьи деликатесы, которые я носила ему, не изменили наших отношений. Это было ужасно... Я так расстроилась, что впервые посетовала на свою судьбу. И тогда в сердцах дала себе (и записала на странице сценария) клятву, которую и выполнила.

С разрешения Валентины Харлампиевны привожу эту запись: «Куплю собаку, назову Бим, чтобы замолить грех, который взяла на себя, согласившись сниматься в этой мерзкой роли. Это решено! 22 мая 1975 года, Калуга». И сейчас, когда мы разговариваем, положив голову на колени хозяйки, сидит вместе с нами двухлетний Бим-третий — брат того маленького Бима, которого зрители видели в финале картины. Вот они. Знакомьтесь, пожалуйста!

летнее путешествие по стране. Стала администратором летнего кинотеатра «Спутник», имевшего устойчивое прозвище «караван-сарай».

Добилась, чтобы отремонтировали помещение, установили новый

организаций Новороссийска, и К. Г. Чепурных обратилась к ним с предложением: давайте работать вместе. Вскоре был создан, как они решили его назвать, совет творческой молодежи кинотеатра. В сове-

предваряющей вступительной беседой и последующим обсуждением кинокартины. И оказалось, что такая форма кинопоказа отчасти снимает проблему «трудного», «некассового» фильма. С удовольствием

да и самым действенным способом — личными отзывами.

Финансовый план здесь выполняют неукоснительно. Как говорит старший кассир Вера Петровна Антонова, «копейки» считают каждый день». Казалось бы, состояние финансового плана волнует главным образом персонал кинотеатра и не слишком трогает совет творческой молодежи, но здесь в большой мере усилиями директора сложилась такая ситуация, что они — совет и персонал — друг без друга уже не могут достичь успеха. А значит, и заботы у них общие.

Они хотят переоборудовать фойе кинотеатра. Составлены сметы, выполнены эскизы: тут будут встроены витрины, там поставлены решетки, увитые зеленью... В одном из уютных уголков хотят организовать консультации врача, юриста. Намерены начать выставлять в фойе работы молодых художников и фотографов — профессионалов и любителей. Подбирают дискотеку с популярными мелодиями из фильмов. Собираются приглашать вокально-инструментальные коллективы. Замыслили и сугубо творческие замыслы. Когда зрители получат помолодевший, нарядный кинотеатр, то и репертуар его, видимо, несколько изменится. Наверное, молодежные фильмы «Украина» станет получать первым экраном.

Казалось бы, Новороссийск — город «некинематографический». И киностудии тут нет. Но когда за дело берутся энтузиасты, искусство кино входит в жизнь молодых.



Директор кинотеатра «Украина» К. Г. Чепурных



Заседание общественного совета молодежного кинотеатра

экран. За шесть лет ее работы «Спутник» стал приносить втрое большую прибыль.

И вот теперь она директор «Украины»... Понятно, что создать молодежный кинотеатр без помощи самой молодежи трудно. Горьком комсомола собрал по ее просьбе секретарей первичных комсомольских ор-

те сейчас 14 человек. Среди них художники и инженеры, журналист и юрист, фотограф и электрик, преподаватель и библиотечник... А объединяет их любовь к кино.

Именно с помощью членов совета стали проводиться регулярные коллективные просмотры фильмов с

участвуют в этой работе контролеры и кассиры кинотеатра, хоть и не в том состоят их прямые обязанности. Они ходят по предприятиям, которые между ними распределены, и продают билеты во время обеденного перерыва. Но покупают-то билеты потому, что фильм уже разрекламирован в «Устных журналах»,

прошлое,
которое с нами

Нам кажется, что пришло время подойти к ленинской теме по-новому, более зрело, используя весь богатый опыт, накопленный советским киноискусством». Так писали мы с Евгением Габриловичем, закончив в 1963 году работу над сценарием «Ленин в Польше». Это была моя третья картина о Ленине. А первая, «Человек с ружьем», вышла сорок лет назад. Так что наш призыв к новаторской разработке важнейшей темы был обращен и к нам самим. «Ленин в Польше» был попыткой раскрыть глубокий и многообразный мир ленинской мысли. Шестидесятые годы позволяли решать эту проблему.

Когда впервые в тридцатые годы перед нами возникла эта, казалось, невыполнимая, немыслимая, сверхпочетная задача, — показать на экране образ В. И. Ленина, первыми чувствами, охватившими нас, были робость, немота, оцепенение от ее огромности и ответственности. У всех на памяти была смелая, вызвавшая бурную дискуссию попытка Сергея Михайловича Эйзенштейна показать в «Октябре» Ильича «типажным», как тогда говорилось, методом. Только сегодня, когда у советского кино нако-



Сергей ЮТКЕВИЧ,
народный артист СССР,
Герой Социалистического
Труда

ИСКАТАТЬ НОВЫЕ ПУТИ

пился огромный опыт, можно объективно оценить новаторство Эйзенштейна, воспринять эпизод митинга у Финляндского вокзала в контексте той поэтической образной стилистики, которой был пронизан весь фильм, и признать за великим режиссером смелость и историческую справедливость его новаторского зачина.

Но тогда нам казалось ясным, что начинать надо все заново, другим языком, а главное, решительно выйти из замкнутого круга чисто кинематографических интересов. Надо было многое узнать, перечитать, осмыслить заново. Превратиться в исследователя, в ученого, историка. Дисциплинировать мысль. И самое основное — за всем этим гигантским материалом, за величиной и необъятностью образа не потерять каждодневное ощущение пульса жизни, социалистических изменений не только в экономике, но и в общественном сознании людей нашей страны.

Словом, здесь все загадка, и не-

имоверная трудность, и ответственность почти сверхчеловеческая. И если бы не теплилась где-то внутри художническая гордость, если бы не согревало оказанное тебе доверие, то думалось тогда: а может, не браться, не рисковать, отступить вовремя, прожить поспокойней, в привычном для тебя кругу образов и чувств?

Нет! Нельзя поспокойней! Не надо попривычней! Искусство не простит тебе этого никогда. Надо начинать!

Так отважно начали Алексей Каплер, Михаил Ромм и Борис Щукин в 1937 году. Так родился в 1938 году и наш фильм «Человек с ружьем», где драматургия Николая Погодина и игра Максима Штрауха определили творческую удачу этого первого моего прикосновения к ленинской теме. Удачу ли? Я сомневался в ней при выходе картины на экран. И не только из-за того, что видел, как и сейчас вижу, все ее несовершенства. Но и потому, что поначалу встречена она была как-то неуверенно.

Очевидно, неизбежно возникали сравнения с вышедшим за год до того фильмом «Ленин в Октябре» Каплера и Ромма и появившимся одновременно «Великим заревом» Михаила Чиаурели.

Видимо, многих смущала непривычная интонация погодинской драматургии. Пристало ли в самом деле фильм о Ленине, о памятных октябрьских днях облекать в форму то ли притчи, то ли солдатской байки, где одним из главных сюжетных звеньев служит почему-то анекдот о мужике, упустившем генерала, а в ткань суровых и напряженных дней непрошено врывается лирическая песня, почти «жестокый романс» о любви и разлуке?

Нет в сценарии и привычных исторических персонажей. Да и сцены, изображающие врагов, пропущены сквозь призму погодинского юмора. Здесь и спиритический сеанс и мужичонка в солдатской шинели, попавший в барский особняк и выгораживающий своей сестрице-горнич-

ной за ее роман с комиссаром в кожаной куртке. Наконец, сам Ленин появляется всего в трех сценах, а в одной из них ведет себя вовсе не солидно — картошку ест и посмеивается над незадачливым солдатом, которого обманул «великолепный» генерал. И, вероятно, было трудно привыкнуть после блистательной игры Щукина к новому актеру — Штрауху.

Прошли годы, а «Человек с ружьем» не сходит с экрана, без него, пожалуй, не обходится ни одна памятная историческая дата¹. К нему прибавились и другие мои ленинские фильмы. Конечно, это высокая честь. Глубоко убежден, что факт обращения советских кинематографистов к образу Ленина был одним из наиболее стимулирующих и высоких моментов в истории советского кинематографа.

¹ В 1938 году было напечатано 1336 копий фильма, в 1940-м — 345, в 1945-м — 441, в 1949-м — 1056, в 1953-м — 986, в 1961-м — 966, в 1967-м — 1715.

матографа. Он заставлял каждого из художников, так или иначе прикоснувшихся к этому образу, как бы переосмыслить весь арсенал своих выразительных средств и проверить, если можно так выразиться, не только свои профессиональные, но душевные, морально-этические свойства. Фильм о Ленине — факт не только истории кино, но и биографии художника, громадное событие в его жизни, решающий этап его духовного развития.

Я вновь думаю об этом при реставрации «Человека с ружьем» для нового выхода на экраны, задумался над тем, что же обеспечило долголетие фильму, который принес мне не только радости, но и огорчения при его появлении на свет. Через много лет я услышал упрек, что в этой картине я изменил своим художественным вкусам и пристрастиям, сложившимся ранее, таким, как острая образность, сложная ассоциативность, эксцентризм, поэтико-романтическое преувеличение и заострение. Я думаю, дело обстоит сложнее. Полагаю, что одновременно с сознательным отказом от ряда эстетических пристрастий, выработанных в юности, произошло такое же сознательное и продиктованное прежде всего именно обращением к ленинской теме «выращивание», поиск, нахождение ферментов иной стилистики, отвечающей требованиям нового этапа в развитии нашего кино в целом. Эта стилистика менее броская, задиристая, полемичная, менее «субъективная». Но зато более зрелая, возмужалая, психологически насыщенная. Трудные поиски новой поэтики, нового кинематографического языка у меня и моих товарищей, оказавшихся в такой же ситуации, были, конечно, в первую очередь связаны с эстетическим самоограничением, с переносом центра внимания на характер, на раскрытие психологии персонажей, следовательно, на актера. Это, разумеется, не означает, что мы забыли о выразительности изображения, о монтаже, о ритме, вообще пренебрегли кинематографической формой. Просто она становилась другой, она менялась. Ее эволюция была неизбежной, она диктовалась временем, а оно было обращено к нам тогда прежде всего ленинской темой, образом вождя, образом, который надо было, не откладывая на будущее, воплотить для современников.

Образ Ленина заставляет нас еще раз пересмотреть под углом высочайшей требовательности и все накопленное на новом этапе. Да, нужно искать новые пути. Однако с чего же начинается новаторство? Что можно и должно назвать поиском подлинно нового в искусстве? Вопросы эти, естественно, волнуют теоретиков и практиков и у нас и за рубежом. Ответы мы даем часто разные. И если я сегодня выясняю причины непостарения «Человека с ружьем», мне кажется, что их следует искать в той правильно понятой демократичности, с которой подошел к ленинской теме Николай Погодин, написавший сценарий. Он окружил главного героя киноповести — крестьянина в солдатской шинели Ивана Шадрина — не всемирно известными историческими фигурами, а безымянными народными персонажами; кульминацию действия перенес с заседаний с бурными политическими страстями в коридор, где Ленин встречается с солдатом. Сюжетной основой сценария стала откровенно комедийная ситуация с «великолепным» генералом, за которой кроется глубочай-

ший смысл об исторически оправданной робости, охватывающей представителей победившего класса, которому не так-то легко «выдавить из себя по капле раба», говоря словами Чехова. Именно эти особенности и стали драматургической новацией Погодина.

Все в картине освещено каким-то внутренним, мягким, свойственным только Погодину юмором, великолепно передающим атмосферу первых дней революции: события разворачиваются то в коридорах и классных комнатах бывшего Смольного института, то на фоне лирических пейзажей царскоедского парка и классической архитектуры Камероновой галереи, где черные бушлаты матросов так непривычно соседствуют с ослепительной белизной мраморных ступенек, где подвиг паренка с рабочей заставы перемежается «жестоким» романсом о разлуке с любимой, где мечта о встрече с Ильичем переплетается с заботой о собственной коровенке, а в финале на пред-рассветном дымном заводском дворе в гениально простых словах Ленина о «человеке с ружьем» раскрывается до конца тематическая направленность солдатской притчи.

Именно поэтому я выбрал сценарий Погодина и не только не затухал, а подчеркнул все комедийные ситуации — и с «великолепным» генералом, превосходно сыгранным Николаем Черкасовым, и со спиритическим сеансом (где надолго запоминается почти гротесковая Серафима Бирман), и в дортуре Смольного, где так забавно агитирует, а затем и арестовывает упрямого мужика задиристый «леваяк» в галифе, в лихо заломленной кубанке (его так ярко сыграл Николай Крючков). Тамбовского мужика окружают его новые друзья — красный комиссар (артист Владимир Лукин), влюбленный в курносую горничную (артистка Зоя Федорова), и меланхолично сплевывающий вышивные косточки тихий украинец — солдат Евтушенко (еще одна роль в биографии Бориса Чиркова), и, наконец, Костя Жигилев, персонаж, которого нет в сценарии, но в варианте «Человека с ружьем». Он возник в воображении молодого актера Марка Бернеса и вошел органически в ткань кинофильма как лишнее свидетельство моего пристрастия к лиризму фабричных окраин. Да, именно к тому самому лиризму, который окрасил мои фильмы «Кружева», «Златые горы», «Встречный», «Шахтеры» и всегда соседствовал и уживался с давнишним пристрастием к эксцентризму и буффонаде.

...«Человеку с ружьем» сорок лет. Опыт работы над ним, вошедший в наш коллективный опыт, убедил меня в том, что кинематографический язык, ставящий целью донести до зрителя политическое и творческое мироощущение автора, должен быть освобожден от всякой завитушечности, барочности, нарочитой усложненности. Ленинская тема властно требует от художника приближения всей образной структуры к той сложной простоте, четкости и глубине, которые были свойственны гению Ильича.

Эпизод из фильма
«Человек с ружьем»
Ленин (М. Штраух):
«Вы друзья?»
Шадрин (Б. Тенин):
«Недавно стали...»
Чибисов (В. Лукин):
«Революция сдружила»
Ленин:
«Это очень хорошая дружба — берегите ее, товарищи»

ДОРОГА К СЕБЕ

Иосиф ОЛЬШАНСКИЙ

В книге Валентины Ивановой «Весенний призыв» пятнадцать главных героев, пятнадцать портретов — актеры, режиссеры, сценаристы, операторы... Почти все они начинали недавно, кажется, еще вчера... Молодое кино семидесятых годов. У каждого своя судьба, свое начало — одни добились признания после работ маловыразительных, проходных; у других — многообещающий дебют, яркая роль, ошеломительный успех. Что объединяет этих людей в современном кинематографе?.. Не только возраст и не только талант, который подразумевается в серьезном художнике, начинающем свою жизнь в искусстве. Труд — упорнейший, без всяких скидок на обстоятельство. Но, пожалуй, главное качество героев книги — высокий уровень художественных притязаний.

Мы часто забываем об этом важнейшем слагаемом успеха молодого художника. Книга напоминает о нем.

Уже в первых главах, посвященных молодым актерам Светлане Смирновой, сыгравшей первую роль в фильме «Чужие письма», и Расиму Балаеву — исполнителю главной роли в фильме «Насими», заключена интересная и точная мысль — как сложно начинать с удачей!.. Возникает совершенно иная точка отсчета.

Да, очень трудно жить в искусстве после яркого дебюта. Не остановиться. Не начать повторяться, используя уже найденное, прокатывая его до дыр... Особенно трудно актерам. Может быть, поэтому им — особое внимание автора книги.

Сергей Никоненко, Елена Соловей, Наталья Сайко, Николай Еременко, Ирина Купченко, Николай Бурляев... Не правда ли, известные имена? О них много писали, хвалили, просто упоминали, были рецензии: удалось — не удалось, хорошо — плохо... Но как важно уже сейчас — пусть многое еще впереди — разобраться, задуматься, подвести первые, предварительные итоги... И тут главным, определяющим для автора книги становится понятие «своя тема» в искусстве.

Найдена ли она?.. Отчетливо обозначилась, выявилась или только промелькнула в одной из работ? Вот она — та самая точка отсчета. А если найдена, зафиксирована «своя тема», то даже неудача может стать интересной, полезной... И дело здесь не в везении, а, как точно пишет автор книги, «в способности преобразовать мир разных случайных ролей, образов в свой собственный мир».

Если об актерах в книге в основном рассказано, то драматурги многое говорят сами, отвечают на вопросы... Александр Миндадзе, Александр Александров... По их сценариям поставлены фильмы «Весенний призыв», «Слово для защиты» и «Сто дней после детства», «Деревня Утка». Эти работы непохожи, быть может, даже полярны: тяготение к острому, обжигающему материалу, к проблеме общественно значительной у Миндадзе и неторопливое размышление, своеобразие, очаровательное и очень субъективное — в сценариях Александрова. Не рассказывая в подробностях сюжеты фильмов (они и так известны), Валентина Иванова помогает нам точно ощутить личность авторов, их творческую манеру, одержимость.

Режиссеры Камера Камалова, Эльёр Ишмухамедов, Сергей Никоненко, Геннадий Базаров, операторы Александр Антипенко и Александр Итыгилов — зрелые мастера. За их плечами не один фильм. В связи с их творчеством в книге ведется серьезный разговор о любопытной проблеме «второго фильма». Его сделать, оказывается, куда сложнее. Первый, как пишет Валентина Иванова, может удивить. Второй должен утвердить, прописать художника в искусстве.

И еще об одном достоинстве книги — «настрою на объект». Так, рассказывая, например, об изобразительной гамме талантливого оператора — бурята Итыгилова, автор книги использует как бы изобразительные средства самого Итыгилова. Подобное соответствие стилистики книги стилистике работ молодых кинематографистов отличает книгу Валентины Ивановой в целом.

Особенно интересно читается глава, посвященная Эльёру Ишмухамедову. Невозможно не разделить взволнованность автора за судьбу этого талантливого художника. В. Иванова увидела в лучших его лентах крупницы того, что может насторожить, дать повод к беспокойству. Увидела не для того, чтобы просто осудить, поправить, выписать рецепт... Рецептов в книге, к счастью, нет. Есть лишь оправданный призыв к бескомпромиссности и непрекращающемуся поиску.

Пятнадцать портретов, пятнадцать творческих биографий. Сегодня молодые мастера советского кино, вчерашние дебютанты — в работе. Они снимаются и снимают, ставят картины и пишут... Своей жизнью в искусстве им предстоит дополнить, дописать главы этой умной, интересной книги...

Валентина Иванова. Весенний призыв. М., изд-во «Молодая гвардия», 1978.



...В ДЕТАХ ОТКЛИКНЕТСЯ



Тема эта болезненная — пьянство. Потому-то и раздражает любое прикосновение к ней, не сулящее облегчения. Речь тут не о чрезмерной осторожности, напротив, метод лечения может быть и самым суровым. Главное — каков результат.

Пока что нам неизвестна панацея от пьянства. Увы, недуг сложен. Потому и говорят ныне о комплексной борьбе с «проклятым зельем». И в комплексе этом документальному кинематографу выделено свое, самостоятельное место.

Думаю, никто всерьез не надеется, что вот выступим мы фильмом, пусть даже истинный шедевр, посмотрят его люди и поголовно навсегда «завяжут» с зеленым змием. Реально, пожалуй, можно рассчитывать лишь на то, что целая серия антиалкогольных лент жесткой безжалостностью неподстроенного изображения сумеет убедить, что «истины» вроде таких, как «веселие — есть питье» и «вино на радость нам дано», ложны. Есть надежда, что эмоциональное воздействие экрана окажется результативнее бесед и лекций на эту болезненную тему, поскольку лучше раз увидеть, чем сто раз услышать.

Именно к чувствам зрителя и обращены два очередных фильма антиалкогольной серии: украинская лента «Покушение на красоту» и рижская — «Зеркало жажды».

Авторы «Покушения на красоту» (режиссер Израиль Гольдштейн) стремились наглядно продемонстрировать правоту не нового в общем-то мнения: непригляден, а чаще противен до мерзости вид пьяного, а вид пьяной женщины — вдвойне. А если это девушки, почти дети (им нет и пятнадцати), то избранный авторами угол взгляда на проблему становится предельно острым.

В кадре мать и дитя — на фотографиях и в живописных работах — вечные герои искусства.

И вдруг резким перебоем, жутко диссонанс звучат бессвязные оправдания растрепанных, пьяных женщин, а следом страшные в своей простоте рассказы детей о том, как мама приходила домой пьяная с дядями, о том, как мама, взяв нож, говорила дочке: «Только шелохнись — зарежу», о том, как удрал мальчишка из дома, потому что «дядю же поганю» стало ему жить. В этой части фильма нет закадрового комментария, да он и ни к чему. Авторы чисто кинематографическими средствами стремятся воздействовать именно на чувства зрителя, стремятся к тому, чтобы, выйдя из зала и окунувшись в сутолоку дел, мы не остались безучастными к подобным трагедиям. Разве этого мало, разве это не одна из задач документального искусства?

К сожалению, во второй части картина словно ломается. Авторы хотят «взглянуть на вещи шире». Меняется стиль и ритм повествования да и сам предмет разговора. На экране — восьмиклассницы, которые прогуливают уроки, книг не читают, в кино не ходят, а предпочи-

тают проводить время в сомнительном обществе да еще к тому же и пьют. Вопрос: почему так случилось? Мы свидетели ряда интервью: с девочками, отбившимися от рук, с их учителями и одноклассниками.

Говорит директор школы. Он с убедительной обстоятельностью, словно объясняет урок, доказывает, что родители недосмотрели, коллектив не повлиял, учителя недоучили...

Вот одноклассники одной из трудных девочек без запинки, словно выученный урок, отвечают: «недосмотрели», «недоучили», «коллектив должен влиять»... Зачем фильм сообщает нам эти прописные истины? Ведь не помогли же они ни опытному педагогу, ни юным моралистам: ушла от них курносенькая акселератка, променяв коллектив на компанию, а учение на развлечение. Не помогают эти истины и авторам: картина, так остро начавшаяся, тонет в округлых сентенциях.

Тематически «Зеркало жажды» (режиссер Ивар Селецкис) во многом близко «Покушению на красоту», но здесь режиссер не идет на компромисс с темой. Он предлагает лечение шоком. Шоком от удара. И удар наносится со всей силой и рассчитанно, в самое уязвимое и чувствительное место человеческой психики — любовь к детям.

В фильме нет ни единого слова комментария, только нарочито выпуклый, композиционно подчеркнутый изобразительный ряд и звуковое сопровождение.

В центре изображения — маленькие уродцы, развивавшиеся в утробе матери под влиянием алкоголя. Эти кадры занимают, наверное, лишь десятую часть ленты, но они основа, все остальное — контрастный фон, на котором отчетливо читается главное.

Мы видим песчаный пляж, солнце и море нежат стройные фигуры, и неожиданно перебивка — беспомощное тельце «виноградного ребенка», которому недоступна элементарная координация движений. Вначале эти перебивки — короткие и резкие, как вспышка, затем они становятся все длиннее и длиннее. Смотреть на это трудно. Фильм сделан на грани этики. Становится попросту жутко, когда видишь, как маленькое уродливое существо тупо глядит на свое отражение в зеркале или корчит гримасы. Режиссер стремится не к наизиданию и увещанию. Он откровенно пугает. Помните, у Вознесенского: «Любовь — великая боязнь». Особенно любовь к детям. Ребенок — это вечные страхи: то ждешь, каким он родится, потом — не заболел бы, не случилось бы с ним чего, потом боишься, каким вырастет, — и так бесконечно.

Фильм предупреждает: смотрите, чем может обернуться ваше «веселие — есть питье». Оно причина мучения рожденного вами существа и ваше страдание.

Две картины, два варианта решения единой темы — «алкоголь и дети». Мне представляется, что работа рижских кинематографистов, предельно заостривших тему, целесообразнее и эффективнее, веселее.

ИДУТ СЪЕМКИ...

Елена
БОРИСОГЛЕБСКАЯ

Фото
Евгения Деева

Скрипнули тормоза, и машина, как охотничий пес, сделала стойку. Похоже, будто автомобиль догадался, что именно здесь, на холмах Лаздийского района под Вильнюсом, будет найдена трасса, достойная Андрея Андреевича, героя картины «Расписание на послезавтра». Лента эта создается по сценарию Нины Фоминой режиссером Игорем Добролюбовым на «Беларусьфильме».

Транспортная развязка, лежащая перед нами, изобилует спусками и подъемами, и это очень подходит для съемок эпизодов с Андреем Андреевичем. Машину киогруппы ведет профессиональный гонщик, он же, добавляя мужественные штрихи к портрету Андрея Андреевича, будет сидеть за рулем и в фильме.

Кто же он, Андрей Андреевич? Директор физико-математической школы, учит талантливых детей. И, судя по сценарию, профессия эта взрывоопасна, так что пиротехникам найдется работа в фильме. Не случайно один из педагогов школы говорит юному изобретателю, просмотрев исписанный детской рукой листок с формулами: «Голубчик, если вы хотите взорвать школу, вы на верном пути».

Снимается ночная сцена в автомобиле. За стеклом Андрей Андреевич (его играет Олег Даль). Руки директора спокойно лежат на руле, а губы что-то говорят... пустоте рядом с водительским местом. Казалось, в темноте и пустоте машины непременно должна была возникнуть женщина. Однако чудес не бывает: дни съемок Олега Даля и Маргариты Тереховой зачастую не совпадают, и актерам приходится «объясняться» заочно,

взрослый мужчина, стремится сохранить в себе юношеское бесстрашие...

На следующий день после «ночной поездки» снимали другой эпизод. По самому склону горы идут навстречу друг другу юноша и девушка. Они кажутся невесомыми, только деревья у них за спиной свидетельствуют о том, что юная пара идет все-таки по земле. Роща расступается, и девушка с юношей оказываются как бы в огромной, ясной беспределности. С разрешения оператора Григория Масальского смотрю в глазок кинокамеры. Беспределность тут же сжимается до четко очерченного прямоугольника, полного жемчужного свечения.

Кажется, что весь сценарий подсвечен таким же образом. То сверкающие водяные брызги в школьном бассейне, то перламутрово-розовый конь на картине, которую Антонина

В роли директора школы —
Олег Даль

Рабочий момент съемок.
На переднем плане — режиссер
Игорь Добролюбов



"РАСПИСАНИЕ НА ПОСЛЕЗАВТРА"

хотя на экране мы увидим, конечно, вполне реальную беседу Андрея Андреевича и Антонины Сергеевны, новой учительницы.

— Расскажите, о чем вы думали, когда прочли сценарий? — спросила я актера.

— Мы все мечтаем об Учителе, о человеке, духовное соприкосновение с которым дает нравственный заряд на всю жизнь. Что главное в характере Андрея Андреевича, доктора наук, директора спецшколы? По-моему, мальчишество. Он перешагнул через рубеж 30 лет, набил себе шишек, но не появилась в нем эта проклятая осторожность, и инстинкт самосохранения не прогрессировал с годами. Пожалуй, единственно, кого он побаивается, — это своих ребят. Потому что у них чувство самосохранения развито еще меньше. Им не страшно идти по самому краю крыши, рискуя упасть, разбиться... Они просто не думают об этом. И он,

Сергеевна дарит ученику... Жемчужное, голубое, розовое — такое освещение ближе к фантастическому, чем к реальному, но поскольку это школа поголовной одаренности, школа даже не завтрашнего, а скорее послезавтрашнего дня, то избыток света как бы подчеркивает праздничность учения, где думать вместе, думать сообща — это радость и для ученика и для учителя.

Школу-мечту «собирали» по кусочкам в Вильнюсе, Москве, Минске. А прекрасное здание школы в Лаздиях, легкое и прочно вписавшееся в окрестные холмы, зелень, тишину, подарило ей простор... Но нужны еще и ученики, чтобы эта школа ожила.

Очередное происшествие в школе.
В центре — главный виновник
событий — Вова Овечкин
(минский школьник Юрий
Воротницкий)



Постановщику пришлось познакомиться с сотнями ребят, он расспрашивал их о жизни, а вечерами после встреч просматривал пленку, снятую скрытой камерой. Школьники, учащиеся ПТУ и техникумов, художественных школ и балетных училищ... Одни раскрывались сразу, другие, защищаясь от вторжения в их внутренний мир, старались сохранить на лицах выражение безразличия и иронии.

— «Творчество — это, конечно, хорошо», — заявил мне один десятиклассник — рассказывает Добролюбов. — Но разве вы наперед знаете, какой фильм получится? Хороший или так себе? А писатель? Сидит-сидит, пишет-пишет, а что из этого выйдет, не ведает. По мне жизнь с вечной неизвестностью впереди — кошмар. Мне интересно, когда я знаю все заранее». Ребят, которые в свои 15—16 уже знают «заранее», я повстречал немало. И делятся они своими взглядами совершенно свободно, со вкусом и аппетитом. Но вот что любопытно: когда я предлагал им на выбор роль из сценария, все менялось.

Те, кто в жизни предпочитает владеть, а не искать, охотнее всего примеряли на себя роли юношей принципиально нерасчетливых. Микробы потребительского отношения к жизни как будто теряли свою стойкость перед творческой одержимостью.

Достаточно четко различаются две категории юношей и девушек.

Для одних их жизнь — это вклад, который надо поместить так, чтобы он приносил максимум удобств. Для других смысл существования — в увлеченности, творчестве, в непохожести каждого дня. Так вот, мы делаем фильм об увлеченных, о людях, которые нам ближе, понятнее, роднее. Правда, никаких сенсационных открытий наши юные герои пока не совершили. Они только ищут свой «металлический водород». Но, как известно, физики и математики делают главные открытия в молодости. Эйнштейну, когда он сформулировал теорию относительности, было всего 26. Так что нашим героям осталось не очень много лет до возраста открытий. А они непременно осуществят свои идеи, потому что их учат люди, которые следуют доевней, но вечно молодой истине: «Ученик не сосуд, который надо заполнить знаниями, а факел, который требуется зажечь».

Журналистка Иванкина (Валентина Титова) встретила с учителями Семеном Семеновичем (Валентин Никулин), Баадуром Парменовичем (Баадур Цуладзе) и Игорем Николаевичем (Александр Леньков)



Белград-78

ВОСЕМЬ ДНЕЙ "КРАТКОГО МЕТРА"

Мирон ЧЕРНЕНКО

Строго говоря, Двадцать пятый белградский фестиваль документальных и короткометражных фильмов не всегда был белградским — четверть века назад он начался в Сараеве, потом сопутствовал фестивалю игровых картин в Пуле и только с шестого по счету перебрался в столицу.

Таким образом, «краткий метр», как его здесь называют, по праву носит в своей эмблеме старинный герб Белграда.

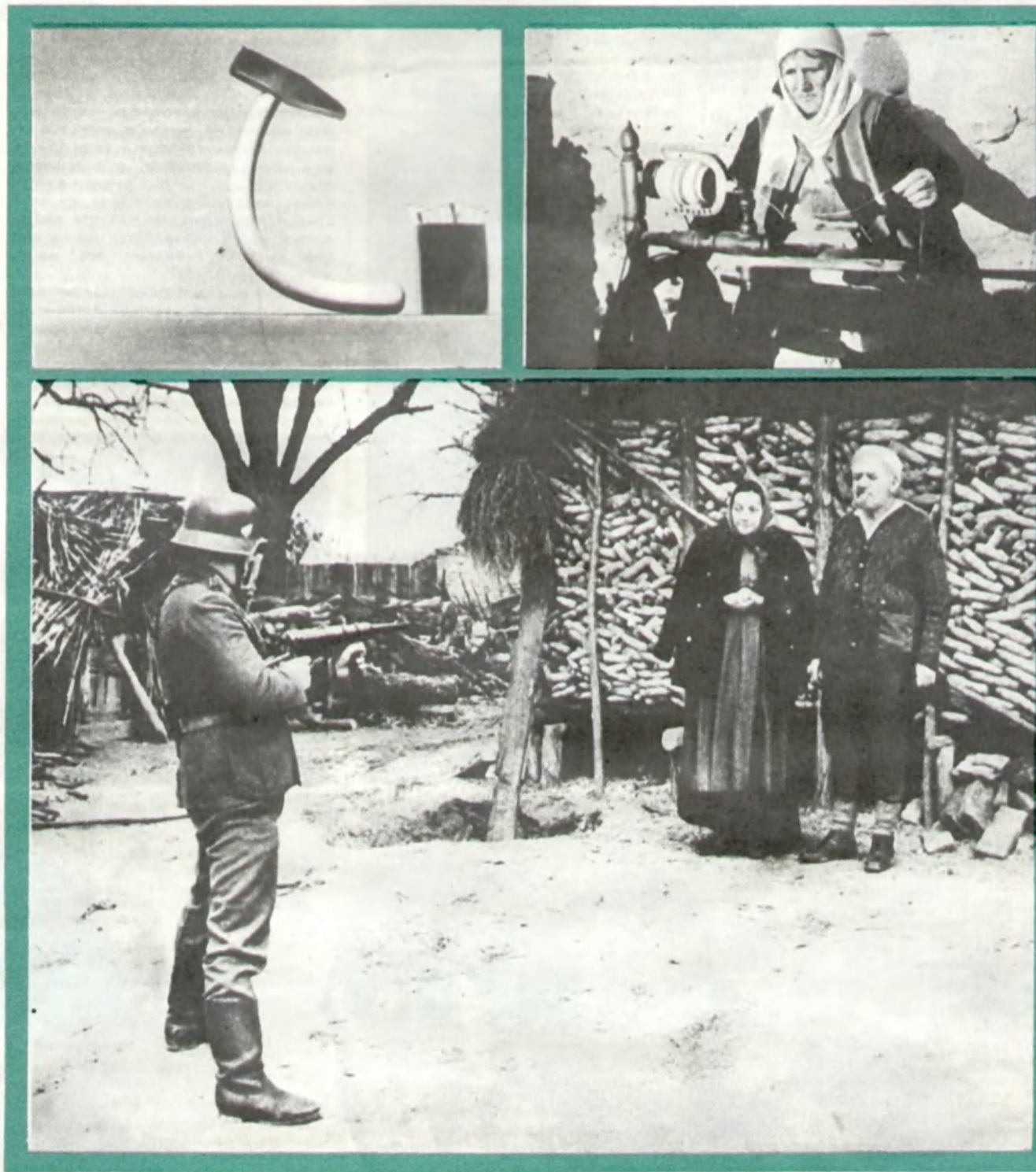
На первый взгляд юбилейный фестиваль немногим отличался от своих предшественников, разве что размахом своим и тем, что был он самым продолжительным: за восемь дней в большом зале Дома профсоюзов было показано сто тридцать шесть картин.

Фестивальная программа началась хроникальной лентой о государственном визите президента Тито в Пхеньян, монтажной лентой о первом дне второй мировой войны в Югославии — «День, когда небо было черно над Белградом» Светы Павловича, игровой короткометражкой — экранизацией народной песни о погибшем юном партизанском курьере («Пинки» Кароля Вичека), мультипликацией, публицистической лентой, картиной этнографической — это был как бы срез всех жанров, всех тематических и стилевых направлений сегодняшнего короткометражного кино Югославии, всех республик и автономных областей федерации.

Второй день принес неожиданность — своеобразный автономный «фестиваль внутри фестиваля». Это была программа из мультипликационных картин, снятых в Любляне, Загребе, Белграде, Скопье, показавшая в течение двух вечеров всю панораму поисков, находок и потерь югославской мультипликации.

После двух вечеров мультипликации пришла пора фильмов документальных, разбитых на три подгруппы — сперва «современная тема», затем «тема историческая» и напоследок не очень определенная и достаточно расплывчатая «свободная тема», объединяющая и лирические зарисовки, и ленты экспериментальные, и этнографические... А потом между программами картин документальных — автономный фестиваль игровых короткометражек, документальных портретов... И так до конца, до заключительного вечера фестиваля, когда вердикт жюри напомнил зрителю многие из названий, увиденных им в первый день просмотра.

Думается, такой принцип организации фестивального времени и программы позволил как нельзя более точно определить и основные тенденции, и основные удаchi, и типичные неудачи, и стереотипы югославского короткометражного кинематографа 1977—1978 годов. Для меня, гостя, критика, приехавшего на восемь дней, эта организация материала оказалась единственным путеводителем в половодье картин, выплеснутом на фестивальный экран двадцатью сту-



диями из одиннадцати городов страны, в непростой географии талантов, тем, открытий, сделанных кинематографистами из тех мест, где еще вчера кинематографа, казалось, нельзя было сыскать и днем с огнем.

Ну, в самом деле, кто мог бы подумать, что Гран-при получит фильм из Приштины, столицы автономной области Косово: исполненная спокойного достоинства и юмора лента «117» (режиссер Басим Сахадчу), этнографическая сага об огромной патриархальной албанской семье, не семье даже, но роде, живущем в огромном доме, где не вспомнишь сразу, сколько здесь внуков, а сколько правнуков, ибо, как говорит комментатор фильма, он же глава рода, пока этот фильм снимали, родилось

еще, кажется, четверо (да, впрочем, имеет ли это значение, если каждое утро из этого самого дома в школу отправляется четыре десятка учеников!).

И не только Приштина! Наверное, и в Югославии немногие знали, что существует свой, вполне профессиональный кинематограф в таких отнюдь не столичных городах, как Риека, Осиек или Сплит. И сам факт столь широкого распространения короткометражного кинематографа по градам и весям Югославии свидетельствует о том, что экран захватывает ее действительность не только в глубину, но и в ширину, не оставляя вне своего поля зрения ничего маломальски значительного, занимательного...

А что касается «обычных» успехов, то достаточно вспомнить сегодняшнее македонское кино — документальное и мультипликационное, — ставшее бесспорным фаворитом всех последних белградских фестивалей. Продукция македонской студии «Вардар-филм» получила Гран-при в категории мультипликационных фильмов и на юбилейном фестивале за притчу Боро Пейчинова «Сопrotивление». Пейчинов показывает нам обыкновенный молоток, весело и играючи заколачивающий послушные гвоздики в деревянную доску — один, другой, третий... Пустеет стакан с гвоздями, скоро все они под шляпку будут заколочены в доску. И только один никак не входит в дерево. Молоток лупит его и так и эдак,

со всех сторон, всеми способами, пока непокорный гвоздь не сломается. Теперь можно приступать к «умиротворению» оставшихся. Но, вот беда, зараженные примером словавшего, гвозди перестают подчиняться грубой, нерассуждающей силе...

...Впрочем, не только новые центры короткого метра определили вершинные точки белградского смотра. Гран-при в категории игрового кино не пришлось увозить из Белграда — премия осталась здесь, на старейшей короткометражной студии страны «Дунав-филм», за волею осовремененную экранизацию одной из новелл «Конармии» Исаака Бабеля, осуществленную признанным мастером игрового короткого метра Предрагом Голубовичем под названием «Передышка» (у Бабеля рассказ называется «Прищепка»).

Картину не менее значительную, хотя и в совершенно иной, иронической и шутливой манере, игровую по организации материала, но документальную по существу, озорную трагикомедию «Окруженный город» (режиссер Ратко Орозович) показала на фестивале и другая старейшая студия — «Сутеска-филм» из Сараева: семь микроновелл о «диком» строительстве посреди современного многоэтажного города, о палисадниках, огородах, садах, выросших между микрорайонами, о людях странных и нелепых профессий, стремящихся во что бы то ни стало сохранить здесь свои патриархальные деревенские нравы, обычаи, привычки...

Этот перечень фильмов, киностудий, имен, тенденций, наверно, можно было бы продолжать без конца. Ибо как не упомянуть в рассказе о Двадцать пятом белградском удивительную по откровенности своей и публицистическому накалу ленту Првослава Марича «Голые истины», посвященную проблемам рабочего самоуправления («Неопланта-филм», Нови Сад). Как не вспомнить поэтическую киномонографию Лордана Зафрановича «Пенаты Владимира Назора», рассказывающую о жизни и деятельности выдающегося югославского поэта, революционера, государственного деятеля («Славница-филм», Сплит). Как не назвать, наконец, откровенно и не скрывая рекламный фильм Боштьяна Хладника «Приглашение — туризм в Словению» («Виба-филм», Любляна), после просмотра которого уже просто нельзя не откликнуться на это приглашение, не отправиться в эту Словению, показанную с такой любовью, изобретательностью и выдумкой...

Именно этот широчайший географический диапазон югославского короткого метра — его всеприсутствие, всезабота, неусыпное внимание ко всему, что происходит в югославской реальности, — и был, пожалуй, главным итогом восьми дней этого смотра, самого представительного и долгого из всех, что знал за минувшие четверть века белградский экран.

«Сопроизведение»
(режиссер Боро Пейчинов)

117
(режиссер Басим Сахадчу)

«Передышка»
(режиссер Предраг Голубович)

БОЛГАРИЯ

Об успехах кинематографии НРБ свидетельствуют следующие цифры, приведенные на страницах болгарской печати. Только в 1977 году шестнадцать фильмов были отмечены семнадцатью международными премиями, из них 4 художественных, 7 научно-популярных, 2 документальных и 3 мультипликационных. В целом за послевоенный период в активе болгарских мастеров киноэкрана насчитываются 463 награды, завоеванные на различных международных фестивалях и киносмотре: 102 — за художественные ленты, 233 — за научно-популярные, 44 — за документальные и 84 — за мультипликационные.

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

Творчество Агаты Кристи, мастера детектива, не раз давало пищу для кинематографистов. Актеры появлялись на экране в ролях сыщика Эркюля Пуаро, его приятеля Гастингса, наблюдательной провинциальной старшей деви Марпл и многих других героев ее произведений. Сегодня Агата Кристи предстает перед нами в ином качестве: завершаются съемки картины, экранизирующей эпизод из биографии английской писательницы. В роли Агаты Кристи выступает Ванесса Редгрейв.

ГОЛЛАНДИЯ

Голландская актриса Сильвия Кристел «прославилась», выступив в порнофильме «Эммануэль», рассказывающем о любовных похождениях в экзотических странах скучающей великосветской красавицы. С кассовой точки зрения картина оказалась золотым дном, и за ней последовало продолжение — второй фильм, третий... Однако после выхода на экраны ленты «Гуд бай, Эммануэль» Кристел отказалась от дальнейших съемок в этой, казалось бы, нескончаемой серии. Почему? Ведь успех превзошел все ожидания. Оказывается, задето честолюбие актрисы. Снявшись в 1976 году в шести картинах, Кристел сетует на то, что зритель не запомнил ни одного из созданных ею экранных образов, ее знают лишь по роли Эммануэль, по амплуа порнозвезды. «Я больше не хочу быть красивой и глупой, как Эммануэль», — заявила актриса в одном из интервью.

ГОНКОНГ

Гигантская комета приближается к Земле. Ученые разных стран пытаются предотвратить катастрофу, они объединяют усилия для борьбы со стихией... Такая драматическая ситуация легла в основу фильма «Метеор».



Кадр из фильма «Метеор».

КИНОГРАМА

ор», который снимает в Гонконге английский режиссер Рональд Ним (на советских экранах демонстрировалась его лента «Банковский билет в миллион фунтов стерлингов»).

В ролях: Натали Вуд, Шон Коннери, Генри Фонда и другие известные актеры.

МОНГОЛИЯ



«Азимут 47» — так называется фильм, недавно поставленный монгольскими кинематографистами совместно с их чехословацкими коллегами. Сценарий написали Карел Цоп и Зденек Брауншлагер. Героями картины, снятой режиссерами Иво Томаманом и Найдангином Нямдавой, являются чехословацкие геологи, которые, оказывая помощь монгольским друзьям, открывают на территории МНР крупные залежи меди. Выполняя свою на первый взгляд будничную, прозаическую работу, они преодолевают целый ряд серьезных испытаний и трудностей, переживают множество забавных приключений.

В главных ролях: Иозеф Лангмилер, Карел Глушника, Ян Пршеучил, Славка Будинова, Ян Кужелка.

Кадр из фильма «Азимут 47».

США

Общая инфляция, охватившая США, сказалась и на Голливуде. Кроме того, здесь действует специфический для «фабрики грез» фактор — растущие аппетиты «суперзвезд». В результате средняя цифра расходов на съемку одного фильма за последние четыре года выросла на 178 процентов.

Джоан Вудворд уверяет, что разочаровалась в кино (в свое время актриса получила «Оскара» за роль в фильме «Три лица Евы», но в отличие от своего мужа Пола Ньюмена звездой не стала). Она постоянно заявляет, что актерская карьера для нее не главное. Страстью Вудворд является балет. Благодаря ее финансовой поддержке существует известная нью-йоркская труппа «Дансерс». Между тем регулярность, с которой Вудворд появляется на экране, несколько противоречит ее словам. Она партнерша Лоренса Оливье в телефильме «Возвращайся, маленькая Шабо», она играет со своей дочерью в картине «Смотри, как она бежит», в фильмах своего мужа «Рэчел, Рэчел» и «Влияние гамма-лучей на рост маргариток»...

Сегодня актриса делает первые шаги в режиссуре. В рамках про-



граммы американского института кино она поставила короткометражку «Возлюбленный». Дебют заинтересовал продюсеров, которые предложили Вудворд снять полнометражный художественный фильм.

На снимке: Джоан Вудворд и Лоренс Оливье.

ФРАНЦИЯ

Новый фильм Жана-Пьера Мокки (на наших экранах демонстрировалась его лента «Большая стирка») называется «Свидетель». Тема его — не всегда достойная доверия «точность» показаний свидетелей. В данном случае речь идет о некоем мужчине, якобы замечавшем знакомого возле виллы, где совершено преступление. Уверенный в своей непогрешимой точности, он дает показания суду. «Это повесть о маленьком человеке, который, будучи вовлеченным в важные события, неожиданно с каждым днем растет в собственных глазах», — говорит режиссер. Подозреваемого в совершении преступления играет Филипп Нуаре, свидетеля — Альберто Сорди, комиссара полиции — Бернар Блие.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Сценарий фильма «Человек с орлом и курицей» написан Миланом Лежаком по новеллам писателя Милослава Рафаля Слемы. Постановку картины осуществляет режиссер Иво Новак, творчество которого хорошо знакомо советским зрителям по фильмам «Щенки», «Зеленые дали», «Сокровища византийского купца». В новой ленте Новак обращается к проблемам современности. Герой картины — человек взрослый, но далеко не зрелый. Вначале он работает трактористом, но неуравновешенность характера, мнимая неудовлетворенность жизнью вынуждают его покинуть родные края, уехать в отдаленный район. Здесь, в новой обстановке, среди новых людей Мартин Голик критически оценивает себя, свои прежние поступки, находит настоящих друзей.

Кинораму готовил Михаил СЕРГЕЕВ

Карин Шредер пригласили сниматься в кино, когда ей было семнадцать лет. Первый фильм с ее участием, комедия «Новогодний пуши», вышел на экраны в 1960 году. А затем сразу же последовали еще несколько картин: «Ах, ты дорогая», «Любимая белая мышь», шедшая на наших экранах лента «Пансион «Буланка»...

Вспоминая об этих фильмах, актриса рассказывает, что ей приходилось играть в них как бы саму себя — энергичную молодую девушку. Роли,

которые ей предлагали, не требовали особой глубины раскрытия характеров. Но сниматься Карин Шредер нравилось, атмосфера, в которой рождалось кино, привлекала ее, и, решив стать профессиональной актрисой, она поступает в Бабельсбергскую высшую киношколу.

Характеры ее героини часто повторялись. Чтобы избежать трафаретности, Карин старалась выбирать картины различных жанров: это по крайней мере разнообразило ее актерские задачи. И все же, несмотря на

популярность, на признание зрителей, прежнего удовлетворения работа в кино ей не доставляла, Шредер уже переросла предлагаемые «однообразные» роли.

Карин пробует свои силы на театральных подмостках. В Веймарском национальном театре она играет в «Зимней сказке» Шекспира, а в театре имени Генриха Клейста во Франкфурте-на-Одере участвует в музыкальной постановке по мотивам «Двенадцатой ночи». О ее широком творческом диапазоне свидетельствует и работа на телевидении: главные женские роли в телефильмах «Судья», «Красные башмаки». Советскому телезрителю Шредер знакома по ленте «Алло, такси».

Решающий поворот в творческой судьбе актрисы произошел благодаря встрече с кинорежиссером Куртом Метцигом. Создатель кинодилогии об Эрнсте Тельмане, постановщик таких известных картин, как «Любовь в сентябре», «У французских каминов», задумал снять для телевидения фильм-сказку «Тень» по пьесе Шаарца. На роль Аннуццаты он пригласил Карин Шредер. Метциг открыл в ней то качество, которое, по его мнению, присуще лишь талантливому актеру, а именно — способность постичь характер создаваемого образа нутром, сердцем, душой. Еще не завершив фильма «Тень», режиссер предложил Карин познакомиться со сценарием своей следующей картины, «Как мужчина с женщиной», по повести Курта Бизальски «Дуэль».

«Прочитав сценарий и успешно пройдя кинопробы, я была необычайно взволнована, потому что хотела во что бы то ни стало сыграть роль в картине», — рассказывает Карин Шредер корреспонденту журнала «Фильмшпигель». — Меня увлек сюжет картины, тронул образ Анны. Честно признаюсь, эта актерская работа заставила меня переучиваться. В отличие от прежних ролей — спокойных и размеренных — мне предстояло передать огромные, сильные чувства моей героини, отчетливо выразить мотивы принимаемых ею решений. А ведь эта женщина, эта крестьянка, совсем иная, чем я. Я должна была изменить все мои актерские средства и прежде всего жесты, речь...»

По единодушному мнению критиков и зрителей, в этом фильме действительно состоялась встреча с новой, прежде неизвестной Шредер.

Лента «Как мужчина с женщиной» (в нашем прокате — «Один на один») возвращает зрителя к событиям весны сорок пятого. Солдат вермахта возвращается с фронта, он остро переживает свою вину за участие в нацистских преступлениях, из-за него уже в мирное время погибает его друг. Роберт Ниманн (советский актер Регимантас Адомайтис) утрачивает веру в себя и в людей. Имеет ли он право жить? Где его место?

Эти мучительные вопросы постоянно преследуют Роберта. Возвращение в жизнь, нравственное возрождение человека происходит в фильме благодаря встрече с Анной. Когда на размытой, грязной дороге, забитой скрипучими телегами, впервые появляется Анна, возникает ощущение, что в картину вошла брехтовская мамаша Кураж со своими детьми. Такая же повозка, тот же скудный скарб, откуда торчит старая крова с железными узорами. Но вот женщина разматывает платки, лицо ее приближается, и видно, что она еще совсем молода. Она, очевидно, из переселенцев, поток которых двигался по дорогам разгромленной Германии в ту пору. Давно уже выбитая из нормальной жизни, немужниная мать, Анна страстно хочет обрести дом и кров. Случайно столкнувшись с Робертом, который помог вытаснуть телегу из грязи, она уже не хочет с ним расставаться...

В исполнении Шредер Анна то молодеет от счастья, то вдруг, сложенная горем, выглядит старухой; на людях она неотразимая красавица, а в домашних хлопотах ее красота словно бы тускнеет, блекнет; как правая крестьянка, она вскапывает огород, месит тесто, печет хлеб.

Именно такая обычная, простая женщина создана быть женой-заступницей, опорой, без нее для Роберта была бы немислима жизнь в те нелегкие годы. Нравственная выносливость Роберта и Анны подвергается многим суровым испытаниям, прежде чем они окончательно обретают доверие и любовь друг к другу.

Фильм «Как мужчина с женщиной» с успехом прошел по экранам многих стран. Большая заслуга в этом принадлежит Карин Шредер. И талант ее не остался незамеченным. На кинофестивале в Карловых Варах актрисе был вручен приз за лучшее исполнение женской роли.

Владислав ПРОНИН

Карин Шредер



Встреча зрителей с творчеством Михаила Ромадина на выставке работ художника, проходившей недавно в Москве, была далеко не первой. Его имя хорошо знакомо многим любителям живописи. Но самую большую аудиторию собирали «кинокартины» Михаила Ромадина. Эскизы и декорации, созданные им на съемочных площадках, во многом определяли изобразительное решение фильмов «Первый учитель», «Дворянское гнездо» (декорации к этой картине выполнены совместно с художниками Николаем Двигубским и Александром Боймом), «Солярис».

ление об изобразительном строе фильма в целом.

Чем больше творческой энергии вложено в первоначальный образ, тем богаче может стать окончательное решение всей картины. Разумеется, идея художника не будет буквально повторена, но в конечном итоге стилистика, предложенная им, должна воздействовать на воображение зрителя.

Это важно признать. Признать на деле, а не только на словах, как нередко бывает, когда смысл кинодекорационного искусства видят в решении чисто прикладных, едва ли не утилитарных задач. И тогда ни к чему самостоятельность

мытых дождем стен веет холодком, отчужденностью. Сдержанным предупреждением. Населенный участниками драмы, дом существует словно сам по себе, как свидетель событий, находящийся едва ли не в створе со временем. Он «знает» все, прежде чем свершится и завершится действие.

Но холоду времени, жесткой иронии предвещенных обстоятельств противостоит человеческое тепло. Его дыханием согрета комната старой тетки Лаврецкого, выстроенная и снятая в соответствии с замыслом художника.

В семье муз

Валентин ЮРОВ

Что же стремится открыть Михаил Ромадин зрителям, в чем смысл его поисков?

Старый дом в одном из московских переулков погружен в вечерний сумрак. Смотришь, и кажется, что дом скрипит на осеннем ветру: его стены искривлены, расшатаны временем; какая-то сила, тающаяся внутри, похоже, вот-вот их раздвинет. Так выглядят один из эскизов к фильму «Подвиги любви» — эпизод «зримого сценария» еще не снятой киноленты. Почему же черты реальности здесь не просто воссозданы, но существенно преобразованы, явно гиперболизированы? Ведь на экране такого здания заведомо не будет...

— Для меня, — говорит Михаил Ромадин, — важно уже в эскизе передать обобщенное представ-

видения, достаточно поверхностного сходства декораций с реально существующей или существовавшей средой. При таком отношении кинематографу нужен не мастер, а ремесленник.

Эскизы Ромадина говорят об ином понимании специфики кино. Для него, как и в живописи, изображение на экране — это не просто воспроизведение реальности, а образный язык. Особый, но полный смысловых и эмоциональных оттенков, способных передавать то, что и словом не всегда выразишь, никакими другими средствами не выразишь.

Вспомним киноленту «Дворянское гнездо». Для съемок дома Калитиных была выбрана старинная усадьба под Ленинградом. От обшарпанных, вы-

Чем определяется значение интерьера в современном фильме? Нередко это приблизительная иллюстрация, всего лишь фон происходящих в кадре событий...

— Михаил Ромадин исповедует иной подход, — говорит заслуженный художник РСФСР Александр Борисов. — Его кредо не поверхностное правдоподобие, а острая выразительность. В «Дворянском гнезде» художник создает трепетную психологическую атмосферу, добываясь за полноты пространства, не боясь избытка вещей. Обитые зеленой тканью стены в комнате тетки Лаврецкого завешаны бесчисленными фотографиями и миниатюрами; над кроватью, стоящей у окна, нависли тяжелые шторы; где-то

ЭНЕРГИЯ ВОООБРАЖЕНИЯ

Для кино его «открыл» режиссер Анджей Вайда, в фильмах которого Тадеуш Янчар сыграл лучшие свои роли. Они ровесники, оба родились в 1926 году. Им было тринадцать, когда началась вторая мировая война, девятнадцать, когда она закончилась, двадцать девять, когда к обоим пришла известность. В 1955 году, после выхода на экран фильма «Поколение», о режиссере и актере уважительно заговорили польские и зарубежные критики, зрители.

В этой картине Янчар сыграл Яся Кроне, личность противоречивую, неуверенную в себе, обделенную счастьем. Кроне слабоволен, робок, не в меру эмоционален. Актер тонко передал неуравновешенность своего персонажа, непоследовательность его поступков. Столь же убедительно Янчар показал нравственное перерождение Яся и его готовность к самопожертвованию во имя общего дела — борьбы с фашизмом. Пожалуй, лучший эпизод фильма — героическая смерть Яся. Во время одной акции он

отвлекает внимание гитлеровцев на себя; убедившись, что уйти от преследователей не удастся, он бросается в лестничный пролет...

Совсем иного, романтического героя сыграл Янчар в другом известном фильме Вайды — «Канале». Его лихой поручик Кораб отважен и бесстрашен, предан в дружбе, постоянен в любви. В нем сфокусированы все лучшие черты национального польского характера. Пройдя через ужасы — физические и нравственные — канализационных каналов агонизирующей после разгрома восстания Варшавы, Кораб сохранил моральную чистоту и душевное благородство. Но герой Янчара обречен на смерть. Выход из канала загорожен толстой решеткой...

После этой картины пути Янчара и Вайды на долгие годы разошлись. Тадеуш снимается у других режиссеров: он играет Павла в фильме Войцеха Хаса «Прощание», маленькую, но колоритную роль подхорунжего Савицкого в картине Анджея Мунка «Косоглазое счастье» (в советском прокате фильм назывался «Шесть превращений Яна Пищика»). И вдруг совершенно неожиданно после съемок в фильме Станислава Ленартовича «Нефть» Янчар ушел из кино. Зрители и критики недоумевали. А между тем все было просто: актеру предлагали либо роли, очень похожие на те, что он уже играл, либо роли, на его взгляд, схематичные, надуманные, неинтересные. Янчар целиком посвятил себя работе на сцене столичного театра «Повшехны». Кинозрители стали постепенно забывать его. Девять лет фамилия актера не появлялась в титрах новых фильмов.

Заново «открыл» для кино Тадеуша Янчара тоже Вайда. В 1970 году он пригласил его сыграть одну из главных ролей в картине «Пейзаж после битвы» (она идет на наших экранах). Фильм повествует о так называемых «перемещенных лицах».

Эти люди, оказавшиеся после победы в американской зоне, кочуют из одного лагеря в другой. Тут есть откровенные враги новой, социалистической Польши, — например, хорунжий (Мечислав Стоор) и колеблющиеся люди вроде поэта, образ которого создал Даниэль Ольбрыхский.

Янчар играет коммуниста Кароля, волевого, решительного, умеющего постоять за себя. Он одним из первых уходит из лагеря домой, на ро-

дину. Мы так и не узнаем, дошел ли он до дома. Но нет сомнений в том, что именно такие, убежденные в правоте своего дела люди построили новую Польшу.

После «Пейзажа...» Тадеуш Янчар снова стал частым гостем на экранах страны. Он сыграл много интересных ролей, порой спорных, но неизменно ярких, запоминающихся. Таков Бель в фильме Анджея Пийотровского «Знаки на дороге», диспетчер автобазы, жизнь которого сложилась неудачно: он сидел в тюрьме за хищения, жена ушла от него. Бель начинает новую жизнь, вступает в борьбу с расхитителями социалистической собственности. (В актерской палитре Янчара нет однотонных красок, он создает противоречивый, но жизненно достоверный образ, в правдивость которого веришь до конца.) Или крановщик Бронек в картине Богдана Порембы «Правде в глаза». Герой Янчара попадает в сложную ситуацию: формально по его вине пострадал рабочий, на которого упал тяжелый блок, но на самом деле виноваты проектировщики крана. И Бронек последовательно, бескомпромиссно преодолевая оказываемое на него давление больших и малых начальников, добивается справедливости.

На наших экранах идет фильм Януша Насфетера «Не буду тебя любить». Картина посвящена актуальной теме — растлевающему влиянию пьянства на души и судьбы людей. Тадеуш Янчар играет отца-алкоголика. Актера трудно узнать в этой роли, хотя он и не пользуется сложным гримом. Янчар показывает нам совершенно разных людей, уживающихся в одном человеке. Первый — мягкий, добрый, заботливый отец. Второй — развязный, злой, деспотичный, каким тот, первый, становится в нетрезвом виде. Актер убедителен в каждом кадре, персонаж его вызывает одновременно и жалость и негодование...

В одном из интервью Янчар сказал: «Актер — это не только тот, кто передает суть человека через эмоции. Это также работник искусства, гражданин своей страны». Суть актерской индивидуальности Янчара как раз и заключается в органичном сочетании таланта с высокой гражданской ответственностью. Именно эти качества наиболее ярко проявились в его лучших ролях.

Борис КОКОРЕВИЧ

Тадеуш Янчар



над столиком уместилась клетка, в которой нет-нет да вспорхнет щегол, и тогда тень от крыльев мелькает и дрожит на лице старой женщины. Так возникает ощущение живой убедительности, внутренней жизни героини раскрывается с щедростью и полнотой. Изображение наделено своей эстетикой, интерьер действительно создан «по искусству».

Творческие принципы, выработанные Ромадиным, с особой последовательностью и силой раскрылись в фильме Андрея Тарковского «Солярис».

Тот, кто видел картину, наверняка обратил внимание на «пугающе круглый» (как писали критики) коридор космической станции, поражающий своей бесконечностью. Между тем в павильонах студии художник располагал ограниченной площадью. Он сумел добиться нужного впечатления точно выверенными образными средствами. Все в этом коридоре напоминает о гигантском механизме, жизнь которого не останавливается ни на одну минуту. Пустых плоскостей нет: уходящий вдаль коридор буквально начинен таинственной техникой, атмосфера пронизана пульсацией механических ритмов. Появление человека в этом пространстве вызывает чувство одиночества, которое вместе с героем дано разделить и зрителю...

После «Соляриса» Михаил Ромадин не участвовал в постановке новых лент. Считая, что художник должен стать для режиссера и оператора соавтором-единомышленником, он предпочитает «простой» сотрудничеству, в котором проявить себя так, как хотелось бы, не сможет. Тем не менее связи с кинематографом в последние годы не разорваны: наряду с произведениями живописи и графики Ромадин создает и киноэскизы.

Что же влечет художника к кино? Потенциальные изобразительные возможности, присущие именно этому искусству.

— Мир, которым окружен человек, не является в его восприятии чем-то постоянным, — поясняет Ромадин. — Он способен преобразиться в зависимости от нашего настроения. Переживания, которые мы испытываем сегодня, окрашивают все вокруг иначе, чем вчера. Это знает по себе каждый. Стоит надолго уехать из родного города, как, вернувшись, мы находим его каким-то другим. Его облик знаком и в то же время чужден.

Вот эти перемены, отражающие движения души, кинематограф — искусство движущихся изображений — способен передавать с легкостью и остротой, недоступной живописи, графике, скульптуре.

Стремление реализовать накопленные замыслы и побуждает Ромадина возвращаться в своем творчестве к жанру киноэскиза... В фильме «Поздняя любовь», с которого начался наш разговор, — а Ромадин мечтает о нем давно и надеется, что мечта осуществится, — могут быть решены задачи, необычные и новые по своему характеру. Изменения мира, о которых говорит художник, будут происходить на глазах у зрителя. Декорации утратят неподвижность и начнут трансформироваться в соответствии с внутренним состоянием героя. Пространство интерьера сможет сжиматься и расширяться, жить уже в буквальном смысле слова, как живет на экране лицо талантливого актера, заставляющего нас напряженно следить за своей игрой.

Появляла ли на Ромадина как живописца работа в кино?

Известный советский график Дмитрий Бисти ответил на этот вопрос так: «Настоящий художник всегда остается художником в самом широком значении слова, независимо от того, какое образование он получил, к каким жанрам обращается в своем творчестве». Это справедливо и в отношении Ромадина. Однако его умение создавать в живописи и графике неповторимую предметно-пространственную среду, стремление ее одушевить во многом связано с причастностью к киношколе. Ромадин не просто передает пространство, — он всякий раз организует, конструирует его, не деля в то же время неузнаваемым. Каждая вещь в его картинах обладает своей фактурой, своими чертами и в конечном счете — характером, присущим лишь ей одной. Итогом художественного исследования становится целый мир с выявленными в нем многообразными и подчас парадоксальными духовными связями. Вот почему в кинематографе и живописи видение Ромадина открывает истинно увлекательные перспективы.

...По-разному воспринимают зрители работы художника. Судя по записям в альбоме, многих посетителей недавней выставки заинтересовали картины «Битва», «Трава», «Глаз», автопортрет, портреты писателя А. Платонова, режиссера А. Тарковского, киноэскизы, иллюстрации к произведениям В. Брюсова, Н. В. Гоголя. А кому-то произведение мастера оказались не близки, контакта не произошло. И все же смысл большинства отзывов был таким, — как в одной из записей: «Ваши картины заставляют думать. Ученик шестого класса Плужников»...

Я думаю, у Ромадина всегда будут зрители.



Автопортрет

Эскизы к фильмам «Поздняя любовь» (вверху),
«Солярис» (в центре), «Утро помещика» (внизу).



О художнике Михаиле Ромадине читайте на стр. 20

Пушкин в Михайловском. Акварель ►

