

СОВЕТСКИЙ

14

# ЭКРАН



- диалоги о мужестве
- память сердца

# СОВЕТСКИЙ Экран

№ 14 июль 1975

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

© Издательство «Правда», «Советский экран» 1975 г.

## В НОМЕРЕ:



Еще одна встреча  
с Василием Макаровичем  
Шукшиным:  
фильм «Земляки» поставлен  
по его сценарию.  
Стр. 2—3

Киноповесть  
Леонида Леонова  
экранизировал  
на «Мосфильме»  
Михаил Швейцер.  
Стр. 10—11



Творческое содружество.  
Как оно возникло?  
Александр Алов  
и Владимир Наумов.  
Стр. 12—13



Михаил Жаров  
рассказывает о работе  
с Эйзенштейном,  
Пудовкиным,  
братьями Васильевыми.  
Стр. 18—19



На первой странице обложки актриса Евгения ПЛЕШ-КНТЕ (читайте о ней на стр. 6—7). Фото Николая Гиссюка

Главный редактор А. Д. ГОЛУБЕВ

Редакционная коллегия: Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ,  
В. Н. ГОЛОВНЯ, Г. Д. КРЕМЛЕВ, А. С. ЛЕВАДА, Ю. В. ПЛАТОНОВ  
(зам. главного редактора), Г. Л. РОШАЛЬ, Н. А. ТАРАСОВ  
(ответственный секретарь), В. П. ТРОШКИН, М. А. УЛЬЯНОВ,  
А. Г. ФИЛИППОВ, Ю. М. ХАНЮТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ,  
Т. М. ХЛОПЛЯКИНА, Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ.

Главный художник К. А. Сошинская. Оформление Ю. Н. Фидлера.  
Художественный редактор Т. Н. Трофимова.

ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: 125319, Москва, А-319, ул. Часовая, 56.  
Телефон редакции 152-88-21.

Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.  
№ 14 (446) — 1975 г. Сдано в набор 2/VI — 1975 г. А 04855. Подписано  
к печати 18/VI — 1975 г. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.  
Тираж 1 980 000 экз. Изд. № 1509. Заказ № 681.  
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты  
«Правда» имени В. И. Ленина. 125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24



## ОТ ЛИЦА

Геннадий  
БОЧАРОВ

Я встретил их на летном поле аэропорта Усть-Кут. Они ждали вертолет, чтобы улететь в тайгу. Я же из тайги вернулся, был в Звездном поселке и теперь встретил их здесь — людей в плащах, грубых сапогах, с невероятным количеством аппаратуры. С ними был мой хороший знакомый — Феликс Ходаковский, начальник треста «Нижнеангарсктрансстрой», Герой Социалистического Труда.

Мы поздоровались, он подвел меня к ним и сказал:

— Это документалисты из Киева. Мы летим с ними в Казачинское, на 25-й километр, разбивать палатки...

Они улетели после обеда, и я позже узнал, что в ту ночь, когда они высадились на берегу реки, им не повезло: началось наводнение, и их палатки залило ледяной водой.

Это были первые дни Байкало-Амурской магистрали — солнечные, ветреные, шумные и многолюдные. Только в Звездном поселке за короткое время побывало около трехсот журналистов, писателей, кинооператоров. Не удивительно, что сегодня мы уже так много слышали, видели и читали о БАМе, что без определенных усилий не можем и поверить: дни-то те рядом!

Больше года прошло с момента отправления из Москвы спецпоезда № 14 с бойцами Всесоюзного ударного строительного отряда. А нам кажется, БАМу много лет. Впрочем, так было и будет всегда с действительно всенародными стройками.

Важное место в информации о БАМе занимают, конечно, документальные киноленты. Они дают возможность увидеть своими глазами и тайгу, и вечную мерзлоту земляных глыб, и валку леса, и, самое главное, тех, кто приехал в эти края с высокой и простой целью: проложить

3 200 километров стальной магистрали. А сейчас, когда страна готовится к XXV съезду КПСС, нам особенно интересно знать, что происходит на этой важнейшей стройке в канун знаменательного события.

Я смотрел новую киноленту о БАМе «Иду дорогой века» (киностудия «Киевнаучфильм», сценарист В. Кузнецов, режиссер Л. Удовенко) и вспоминал о мимолетной встрече с ее авторами на ветреном поле Усть-Кутского аэродрома. Мы ведь тогда со многими встречались. И потом на страницах газет, журналов, книг — и, конечно, на экранах — эти встречи продолжались. А в памяти осталось самое яркое, искреннее, точное. Фильм, о котором я говорю, как раз для памяти.

В картине говорится не о рельсах и шпалах, а о тех, кто рельсы и шпалы прокладывает. И говорится не скороговоркой, а умно и с достоинством, лаконично и с чувством меры. Потому что те, кто сделал этот фильм, больше ценят не свои слова, а слова тех, кто строит, работает в тайге.

Люди здесь очень разные и этим уже интересны. Интересно и их постоянное вживание в атмосферу стройки, новый, таежный образ жизни. Я имел возможность наблюдать этот процесс, потому что летал на стройку не один раз. Приятно встречаться со старыми знакомыми, видеть, как человек «отрабатывает» собственную известность, как серьезно и глубоко понимает свою роль, необходимость своего труда. О многих бригадах — особенно бригадах ленинградцев, красноярских строителей из Звездного — можно сказать, что там работают по-настоящему сильные и надежные люди.

Я могу назвать москвича Геннадия Гаврилова, который еще по пути на



# ПОКОЛЕНИЯ

70-ые. Время и герои

БАМ, во время одной импровизированной пресс-конференции в вагоне, рассказал о своем решении работать на строительстве магистрали так же ударно, как работал до этого на КамАЗе (корпус, который он там соорудил, был закончен, и только после этого отправился в Звездный). И обещание свое он сдержал, проявив в трудных таежных условиях и твердость духа и верность слову.

Не могу не сказать о Нине Филатовой. Она малая, прекрасный мастер своего дела. Но обстоятельства сложились так, что ей, строителю, предложили работу... повара. Она и дома-то у себя не очень часто готовила, а здесь предстояло кормить тринадцать лесорубов, ребят из ленинградского отряда. И начались самые трудные дни в ее жизни: она не отказалась! Временное занятие растянулось на год. Сегодня Нина — отличный повар (по признанию ребят). Причем повар, способный совершать кулинарные чудеса в условиях тайги. Нина Филатова надеется, что, когда кончится «кулинарный кризис», она сможет вернуться к своей основной профессии, а пока понимает: то, чем занята сегодня, необходимо. Ее бригаде, ее участку, вообще БАМу...

Можно приводить много примеров честного, достойного выполнения долга совсем молодыми людьми, для которых БАМ — школа жизни, ее первый класс. Естественно поэтому, когда человек все свои размышления, взгляды, вопросы связывает с учебой в этом трудном классе. И логично, когда кинематографисты дают человеку возможность поделиться своим мироощущением с нами, зрителями. Значимость этого общения велика.

В фильме нет холостого лягза гусениц и душераздирающего завыва-

ния бензопил. Наше внимание приковано к глазам рассуждающего человека, к его мыслям о времени и о себе, о нас с вами и о тех, кто с нами рядом.

Что получилось! Когда первые добровольцы ехали на «стройку века», поезд № 14 встречали на перронах десятков вокзалов с цветами, песнями, транспарантами. Тысячи людей обнимали парней и девочек в защитной форме, называли их героями и первопроходцами. Ими восхищались. Снимать их было весело, приятно, просто. Для них были написаны специальные песни, и одну из них, самую звонкую и пустую, уговаривали петь во всех вагонах, и снимали поющих для экранов, и записывали поющих для эфира.

А потом бойцы строительного отряда уже рубили тайгу, строили дома на вечной мерзлоте, тянули первый подвесной мост через Таюру, чтобы можно было добираться до места рубки 95-километровой просеки, увязали по колено в чавкающей таежной трясины, но песенный стиль киносьемок и писаний о них не менялся. Не менялся! И было неловко на это смотреть, и было неловко это читать.

Но главной неловкостью было другое: их образ часто искажался перед людьми, не знающими истинного их окружения, не представляющими истинной сущности первопроходцев. И пусть не покажутся эти обвинения напрасными. Они очевидны для человека, сидящего в свежесколоченном таежном киноклубе, где на плоском экране живут и поют плоские герои. А в зале, напротив экрана, сидят реальные герои, реальные парни и девочки. Веселятся, недоумевают и грустят, наблюдая за своими экранными тенями.

А ведь здесь, в Звездном, прямо за стенами киноклуба «Таежник», и в Тынде, и на других больших и малых участках будущей магистрали много серьезных, глубоких, драматических проблем, объединенных тем, что все они НАСТОЯЩИЕ, жизненные, а не надуманные. Я помню одну сцену: тридцатилетний механизатор, житель Центральной России, стоял перед начальником передвижной механизированной колонны (ПМК) и буквально умолял принять его в отряд строителей. Механизатор прилетел в Звездный на вертолете из Усть-Кута, где прямо на вокзале его ожидали жена и двое маленьких детей. Да, он был не прав, сорвавшись с места, отправившись с семьей в неведомый, далекий край без предварительной договоренности, без выяснения ситуации на месте. Но все газеты, радио, телевидение заговорили о БАМе одновременно, заговорили однопланово, часто забывая консультативные, направляющие, организующие моменты.

Люди не всегда знали, куда обращаться, к кому, и стихийно двинулись к местам первых базовых поселений и участков. Можно их в этом винить! Нет! Можно винить начальника ПМК в том, что он вынужден был отказывать людям в их просьбах! Нет. Он отвечает за определенное количество людей, для них размечен определенный фронт работ, на них завезено определенное количество продуктов (тайга ведь!), для них построено определенное число домов! Как быть! Как развязать узлы! Я не могу забыть честных, тревожных глаз того парня, который стоял перед начальником ПМК, и мучительно напряженных глаз и голоса начальника ПМК... Эти сцены повторялись по нескольку раз на день. Про-

блема рационального, организованного распределения рабочих рук по всей длине магистрали и сегодня важная, очень актуальная... Она достаточно отражена документалистами! Увы, нет.

Если сейчас ехать на Дальний Восток, в Сибирь поездом, можно увидеть: десятки эшелонов грохочут в сторону БАМа. И каждый эшелон — это сотни самых современных, самых лучших машин и механизмов. Она, вся эта техника, мертва, если параллельно не будет решаться проблема высококвалифицированных специалистов, которые смогут ввести ее в наступление на вечную мерзлоту, сопки, тайгу. И здесь вот сегодня и вырисовываются ножицы... Проблема специалистов вырастает в перво-

степенную... Эти и другие сложные вопросы гигантской стройки касаются всех без исключения, всех, кто сегодня на ней трудится. Диалоги, и споры, и авторские размышления в фильме доказывают, сколь высока степень нравственной и гражданской зрелости ребят, которых многие склонны считать несмышляшками с атлетическими плечами.

Авторы не уклоняются от драматизма ситуаций, поисков истины. Через весь фильм проходит горькая и высокая тема.

На экране несколько раз мы видим застывший снимок, фотографию комсомольца Ивана Яблочникова, слышим строки из его писем. Мы не видим Ивана живым, и письма его читает диктор. Мы понимаем: его уже нет среди тех, с кем он приехал сюда совсем недавно, чтобы изменить лицо этого края. Понимаем: он погиб. Погиб здесь. И вот, когда мы слушаем рассказ о том, как он погиб, мы верим, что он не мог поступить

иначе. Он спас человека, а сам погиб...

В фильме много разговоров, таких, как и в клубе «Тажник» Звездного поселка, в клубе поселка «Магистральный». В самих этих клубах, где собираются по вечерам молодые строители, и в фильме, где они собраны авторами, нет отмалчивающихся, нет равнодушных. Молодые люди размышляют, спорят о вещах, по-настоящему волнующих. В кадр вынесен очень широкий круг вопросов.

Я сам бывал свидетелем этих споров, трудных и честных разговоров. И вновь подчеркиваю: они, эти разговоры, никогда не носили отвлеченного характера. Их сущность составляли реальные проблемы, реальные жизненные проявления. Никто не удивлялся, например, когда разговор о необходимости защищать по всей трассе БАМа дерево, куст, рыбу в быстрых реках, птиц на корабельных соснах, зверей в тайге выливался в разговор об ответственности каждого, кто сегодня трудится на БАМе, о реальном вкладе в защиту окружающей среды... Я присутствовал при выборах общественных комсомольских инспекторов-лесников и помню именно это: диапазон разговора, его **НРАВСТВЕННОСТЬ**, взволнованность...

Зритель благодарен авторам фильма за то, что ему не предлагают итогов размышлений героя, а предлагают вместе с ним подумать, поразмышлять.

Мы узнаем о том, что волнует молодого лесоруба-бамовца, молодого путеукладчика, плотника, шофера. Мы узнаем об их взглядах на героизм, ответственность, долг. В этих сценах нет проповедей, морализирования. О мужестве, стойкости, долге говорят люди дела, люди, которые заработали право об этом говорить. Хотя, разумеется, никто ни у кого этого права не отбирал, им владеют все.

БАМ, как и любая другая передовая линия, показал и продолжает показывать, сколь неоднозначны и емки многие примелькавшиеся истины. БАМ показал, как неразрывны в своей основе героизм мига и героизм долгих будней. Я помню штурм [первый!] быстрой таежной Тажуры. Это был первый мост на трассе БАМа. Первый, временный, подвесной. Его сооружением руководил Феликс Ходаковский. На трассах, над вишневодой, над близкими, острыми осколками льда, висели ребята из ленинградского отряда и наводили мост быстро, молча, под ударами ледяного ветра. Это была трудная и опасная работа. Нам всегда интересно знать, что думают о силе человеческих поступков именно они, те, кто на деле доказал свою способность к героизму. В фильме мы получаем возможность узнать и об этом.

Авторов не обвинишь в категоричности, заданности разговора. Допустим, во время горячего спора о природе героизма, подвига, одному из участников встречи у костра в азарте был задан вопрос: а за деньги можно стать героем! Совершить подвиг! Оператор не поторопился выключить камеры, режиссер не разыграл суетливо-дежурное возмущение, диктор не стал объяснять сложную ситуацию.

Мы вместе с героями фильма ищем ответы на главные вопросы: в чем величие молодого поколения, каково его самосознание, его ответственность перед временем, перед страной. «Лицо поколения... Какое оно! Какие ценности оно считает истинными, а какие — фальшивыми! Какие мысли, какие чувства рождаются, зреют, побеждают у этих молодых людей!» — вслед за авторами фильма спрашиваем мы. И с помощью героев фильма получаем ответы... И соглашаясь или не принимая чего-то спорим с собой, с героем, с авторами... Думаем.

## за и против

### ● ЗЕМЛЯКИ

#### «МОСФИЛЬМ»

Сценарий В. Шукшина  
и В. Виноградова  
Постановка В. Виноградова  
Гл. оператор Р. Веселер  
Гл. художник И. Шретер  
Композитор В. Комаров



## «НЕ УЕЗЖАЙ ТЫ, МОЙ ГОЛУБЧИК...»

Игорь ЗОЛУТУССКИЙ

**Р**ада Волшанинова поет эту песню в фильме как напоминание всем, кто уехал, кто покинул родной дом и до сих пор не нашел сил вернуться.

Фильм «Земляки» — о возвращении, о соединении разорвавшегося, о воссоединении. Начат он вызывающе по-шукшински. Длинные ноги в мини-юбке (лица девушки не видно) идут по каким-то лестницам, переходам, мимо железных конструкций и электросварки. Кругом плакатные лица в плакатных касках: стройка, бетон, металл, город. И музыка какая-то веселая, подпрыгивающая, слишком мажорная. Но вдруг — конец музыке и стремительному мельканию ног.

И камера уже в другой стихии — в стихии колышущихся цветов, простора, тишины. Простор медленно, как бы нехотя открывается за остающейся внизу деревней, той деревней, куда приехал Иван хоронить отца. Но поздно, похоронили отца без него. И остался в пустой избе один брат его Семен, и сидит он за пустым столом, приготовленным для поминок, ибо те, кто пришел помянуть отца, уже ушли.

Фильм сделан по сценарию Василия Шукшина (соавтор его — режиссер Валентин Виноградов), но без Шукшина. Играл он или не играл в своих фильмах, его присутствие всегда чувствовалось. То голос появляется за кадром, то камера так замирала перед простором, как замирают в своей думе его герои, вдруг отключившиеся от реальной жизни. Шукшину как бы не хватало пло-

щадки его коротких рассказов, и он выходил на экран. И тогда открывались глазу шукшинские дали — пологий скат холма, за ним река, за рекой горизонт, а за ним еще что-то. Что, точно и сказать нельзя, потому что не все объяснимо словами, и, может, поэтому обращался В. Шукшин к кино: Для Шукшина простор не пейзаж, не картина, не русские виды, оттеняющие национальную принадлежность происходящего, а природа его сознания, чувство необъятности человека, который духовно, внутренне равновелик породившей его земле.

И всегда этот простор что-то договаривает, что-то такое объясняет в герое, чего он сам не хочет или не может объяснить. Да и автор за него не берется этого делать. Хотя кинематограф шукшинский нельзя представить без текста, без саамородного, самодовлеющего и ни на что похожего шукшинского слова, которое или побеждает изображение, или соперничает с ним.

Слово это **играет** в «Земляках». Слушаешь его и ловишь шукшинскую усмешку, его иносказание, его улыбку, его иронию, всегда в конце склоняющуюся к жалости, к прощению. Прекрасно написан и сыгран здесь Семен. Сергей Никоненко играет традиционного шукшинского «чудика», комика, который не комик вовсе, а, может быть, даже совсем наоборот, трагик, ибо в смехе его часто слезы стоят, и чем смешнее ему, тем ему же — и нам — горестнее. Не могу забыть сцены, когда идет пьяный Семен по улице деревни и поет песню:

Как часто, хмеля  
От светлого дня,  
Я брел наугад по весенним протокам.

Все в этой сцене как будто шутовское, так сказать, «под народ», и то, как одет Семен — его модный длинный галстук и огромный круглый значок в петлице с каким-то заморским лицом в овал. Невзаправдашне и глупо выглядит это на фоне настоящей деревни, вблизи реальных деревенских лиц — лиц, снятых скрытой камерой, стариков и старух, — которые немо следят за этим странным маскарадом. Семен поет, захлебываясь,

## ● ВАШИ ПРАВА!

ПРОИЗВОДСТВО ТВОРЧЕСКОГО  
ОБЪЕДИНЕНИЯ «ЭКРАН»  
ЦЕНТРАЛЬНОГО ТЕЛЕВИДИЕНИЯ

Сценарий Г. Полонского и А. Ставицкого  
Режиссер И. Селезнева  
Операторы В. Ошерев, А. Родионов  
Композитор Э. Артемьев

# ЧТО С НИМИ ДЕЛАТЬ?

Юлий СМЕЛКОВ

**А**вторы фильма «Ваши права?» усаживают четверых мальчишек в «Жигули» и отправляют в недалекие путешествия по окрестностям Москвы. По названию мы можем предположить, что путешествие закончилось в милиции, но этой опасности, равно как почти всех остальных, герои фильма избежали. Ситуация создана сценаристами Г. Полонским и А. Ставицким, чтобы изъять молодых людей, так сказать, из контекста повседневной жизни (школа, родители и прочее) и подробно рассмотреть.

Больше всего авторов интересует вожак этого импровизированного коллектива Андрей Прудников. В социальной психологии есть термин «неформальный лидер» — человек, пользующийся авторитетом не по официальным критериям, а как личность. Андрей и есть такой неформальный лидер — ему беспрекословно подчиняются двое старых приятелей и новый, Миша Малик.

Вместе с тем это трудный парень — в институт не поступил, работы по душе не нашел, болтается между небом и землей, ждет призыва в армию, а пока развлекается... Он не умнее Жени Гайворонского (тот даже стихи пишет), физически слабее Валеры Ушакова (боксера) — и все же верховодит. Почему?

Ответ, который мы находим в телефильме, может показаться простым: потому что ему этого очень хочется. Он властолюбец, мелкий тиран и к тому же трепач — врет про свои «великосветские» знакомства, про учебу в «престижном» институте. Его снедает жажда самоутверждения, но зарабатывать авторитет лень — ждет, когда ему с неба все свалится. Что свалится рано или поздно, Андрей уверен, поскольку весьма высокого мнения о себе. Ему нельзя отказать в изяществе, обаянии, находчивости, ребята тянутся к нему, а Прудников только того и надо, ибо, властвуя, он обретает столь желанное самоутверждение.

Легче всего отмахнуться от подобного героя, сказать, что таких мало и ничего они не определяют. Да, мало, но считаться с ними необходимо, ибо сфера их влияния весьма обширна.

Г. Полонский присматривается к этому характеру давно. В предыдущем его сценарии, «Перевод с английского» (написанном вместе с Н. Долиной), тоже был шестиклассник Коробов, всеми правдами и неправдами (выдумал себе «засекреченного» папу) пробившийся в неформальные лидеры класса. Можно сказать, что Прудников — это Коробов, который вырос, но, к сожалению, не стал лучше.

Их объединяет многое, в том числе и одна черта, казалось бы, ребятам такого типа не свойственная: они нарушают не только «взрослые» нравственные принципы, но и свои, ребячьи. Коробов выдает товарища, Прудников бросает в беде, хотя обстоятельства и в том и в другом случае отнюдь не делают предательство неизбежным. Может показаться, что сценаристы сгущают краски, что такие не могут стать лидерами ребячьего коллектива, нет, все равно бывает и так, в фильмах лидерство Коробова и Прудникова психологически убедительно.

Но убедительно только до определенного момента. Власть Коробова над классом кончается в ту минуту, когда он на вопрос учителя: «Кто залил клеем тетрадку?» — называет фамилию провинившегося; ясно, что ему не простят. (К этому эпизоду нам придется еще вернуться, тут очень важно, почему Коробов так поступил.) Прудников же «удерживает власть» непонятно долго. Ребята хотя бы помогают студентам из стройотряда разгрузить машину — Прудников демонстративно запрещает. Дальше — больше: бросает одного из

друзей. На поле давит колесами помидоры. Наконец, Прудников приказывает Ушакову проучить постороннего юношу, и тот повинуется. Затем резкий поворот: выполнив приказ, Ушаков «востает». Миша Малик присоединяется к нему. Прудников посрамлен и просит прощения.

Но здесь возникают некоторые неясности. Почему метаморфоза Ушакова, в считанные минуты превратившегося из нерассуждающего исполнителя в сурового обличителя, происходит только перед финалом? Для дидактической «закругленности»? Почему друзья Прудникова столь снисходительны к этому откровенно аморальному парню? Потому ли, что авторы фильма хотели как можно строже осудить их пассивность, или потому, что им, авторам, нужно разоблачить Прудникова так, чтобы ни у кого не осталось сомнения: никакой он не лидер, а просто начинающий подонок. Скорее всего, второе, ибо сначала мы видим парня, который не может найти себя, — пижонит, бездельничает, но при всем том не так уж ему хорошо живется. А кончается на много проще — перед нами просто мелкий пакостник, ничего, кроме презрения, не заслуживающий. Начинается с попытки исследования — кончается демонстрацией сугубо отрицательного персонажа.

Я отнюдь не хочу сказать, что таких не надо разоблачать — надо! Однако на пути, избранном в фильме «Ваши права?» (и в «Перевод с английского»), авторов подстерегает опасность упрощения, ибо характеры, точно и броско нарисованные ими, оказываются в конечном счете очень простыми, почти примитивными — и Коробов и Прудников сами себя разоблачат, стоит только дождаться какой-либо острой ситуации.

Честно говоря, Прудников перестал меня интересовать уже где-то в середине фильма, как только стало ясно, что он весело катит в чужих «Жигулях» навстречу своему полному моральному краху. Зато захотелось понять, почему так легко подчиняются плохому его спутники, но тут пришлось додуматься самому. Авторы фильма ограничились самыми общими объяснениями, поскольку их-то интересует в первую очередь Прудников, и «свита» нужна в основном для того, чтобы отчетливее показать его. По сути, получается что-то вроде социологического эксперимента, в котором для удобства экспериментаторов какими-то факторами решено пренебречь. Это, разумеется, не упрек — в современных фильмах, посвященных подросткам, социологический аспект играет немаловажную роль; однако в данном случае то, что отброшено, представляется мне не менее интересным, чем то, что осталось.

Авторы фильма могут возразить: мало ли кому что интересно! Критику — друзья Прудникова, нам — он сам. Все правильно, только в характере этого героя поле исследования сужается по мере того, как усиливается пафос разоблачения.

От фильма остается двойственное ощущение — на реальном, жизненном фундаменте воздвигнута постройка, в линиях которой есть нарочитость, придуманность. В жертву конструкции приносится психологическая точность — как в описанной выше метаморфозе Ушакова, которая никак не объяснена. Уровень сложности, заданный началом, не выдерживается до конца. Фильм убеждает, пока он остается в пределах очерка нравов и характеров, но авторский вывод представляется спорным. И особенно спорным там, где вопрос «Какие они — «трудные» мальчишки?» сменяется другим: «Что с ними делать?» Там, где в действительности вступают взрослые.

Я снова должен вернуться к «Переводу с английского», к той сцене, в которой Коробов становится предателем. Перед этим была история Лени Пушкарева, выдумавшего письмо, которое ему якобы прислали американские дети. Опытный педагог Виолетта Львовна объяснила начинающему учителю, нечаянно разоблачившему мальчишку, что с детьми надо осторожнее, что у Пушкарева были самые благородные намерения. Начиная учитель выслушал, поблагодарил и пошел беседовать с детьми о морали и нравственности. И в ходе беседы... разоблачил Коробова, придумавшего себе «секретного» папу. Сделал

икая, переходя на бессмысленное «тара-ра-ра...», и кажется, смеяться нужно, но не смешно. Не смешно, а страшно, ибо трагична не только эта бутафория, но и трагично чувство Семена, скрывающееся за ней, — чувство любви оскорбленной, отвергнутой.

В фильме мелькает любимая шукшинская тема — Иванушки-дурачка, героя народного, который дурак только в глазах глупых, а на самом деле всех умнее, всех душевнее. Об этом спорят тракторист и его жена, подбирая имя только что родившемуся сынишке (отец настаивает, чтоб ему дали имя Иван, мать — чтоб назвали «по-городскому» Валериком), об этом говорит и имя главного героя фильма — тоже Ивана, которого играет Леонид Неведомский. Но истинный Иванушка тут Семен. Только не тот привычный герой сказки, который стремится всех одолеть. Тут одоление какого-то иного рода — через любовь, через жертвование, через понимание. Что сделать, если Валя полюбила не его, Семена, а приехавшего из города брата! Он отдаст ее «братке» (Шукшин любил это слово, оно у него всегда означало больше: не только брат по крови, но и брат по душе), отдаст без злобы, ибо жалко ему себя, но еще более жалко того, кто более достоин жалости. «А про меня не думай, — говорит он, протрезвев, Ивану, — и не жалею, не жалею меня... Будешь жалеть, мне обидно станет. Это мне тебя жалко, я молчал, а теперь говорю — жалко...»

Выше этого подняться человек не может. Тут истинная его высота и красота, а не та, которую имитируют в фильме высотой утеса над сибирской рекой — утеса, на котором сначала стоят у могилы отца два брата, а потом и другого утеса, на котором сидят они после рыбалки возле костра. Тут уже высота декоративная, внешняя, тут подмена высоты, которая противоречит стилистике писателя и его понятию о высокому.

Так что рядом с шукшинским есть в фильме и нешукшинское. Рядом с чистым сухим деревом коричневых бревен избы, с пустой кроличьей клеткой (которая еще страшнее, чем несколько искусственная пустота дома в первых кадрах фильма), с тихим восходом камеры к простору есть и провалы.

Если уж говорить об отступлении от Шукшина (а все в «Земляках» меряешь им), то так же, к несчастью, декоративна здесь и... деревня. Может быть, только отец Вали (Л. Иудов) да те безымянные молчаливые старики и старухи, которые глядят на поющего пьяного Семена, как и сам Семен, здесь истинно деревенские. Остальное же — экзотика, загримированный под деревню город, но не с умыслом осмеять эту гримировку (что блестяще сделано во внешней экипировке Семена), а с попыткой выдать город за деревню, только пририсовав к нему резные наличники на окнах да кровати с шарами на спинках. Валя Ковалева (Г. Ненашева) и ее подружки, которые в модных платьях, как русалки, поливают друг друга водой в парниках, — все это парфюмерия, самодетельность. Поэтому не удивляешься, когда в конце фильма возникает панорама Ипатьевского монастыря (кто не узнает его?), которую видит с реки возвращающийся в город Иван. Тут он фон, украшение, к тому же нелепое: откуда вдруг в Сибири да Кострома?

Я не сказал ничего об исполнителе главной роли — об Л. Неведомском. Он искренен, он старается изобразить и тоску, и боль, и какие-то противоречия. Но нет их в нем, да и в сценарии он, пожалуй, недописан, хотя, появившись в этой роли сам В. Шукшин, он, наверное, сыграл бы и ожесточность Ивана, и его тягу к добру, и невозможность «перестроиться».

Фильм по Шукшину без Шукшина... С этим нелегко примириться. Все время думаешь об этом и все время говоришь себе: «Шукшин... Шукшин... Шукшин... не Шукшин...» Как ни переменяются эти «да» и «нет», как ни смутны чувства зрителя, все же благодарить судьбу, что живое дыхание Василия Шукшина еще раз донеслось до тебя.

Вновь встретились Иван (Л. Неведомский) и Семен (С. Никоенко) у отчего дома

## ОБРАЩАЯСЬ К ЧИТАТЕЛЬСКОЙ ПАМЯТИ

Валентин МИХАЛКОВИЧ

**М**арселю Блювалю, режиссеру «Отверженных», в чем-то повезло. Ему удалось экранизировать всемирно известную книгу — более ста лет ее читают на всем земном шаре.

Согласно старой французской традиции, в наименованиях различных обществ и даже газет употребляется слово друг: революционер во Франции — зачастую друг народа, поклонники какого-либо писателя — это друзья Эмиля Золя или братьев Гонкур.

Можно сказать, что Блюваль так или иначе адресовал своей картиной к «Обществу друзей романа «Отверженные», был главным организатором очередного заседания. Собрание обошлось без напыщенных речей, без истового поклонения, оно скорее походило на мирную беседу в кругу своих. Его участники сосредоточены в себе, прогоняя в воображении череду эпизодов и образов любимой книги. И лишь порой кто-нибудь отзовется: «А помните вот это место?..»

Марсель Блюваль взял на себя роль того, кто отзывается. В соответствии с этим он выдержал картину в стиле таких напоминований, выхватив одну сцену отсюда, другую — оттуда, укладывая иногда несколько десятков страниц текста Гюго в минутный кадр.

Так серией моментальных картинок является жизнь Вальжана до того времени, как он поселился с Козеттой на Западной улице. С одной стороны, режиссер мог обращаться к читательской памяти. С другой — телеграфная краткость, возможная благодаря широкой известности книги, очень коварна и таит в себе ловушку для художника.

В XIX веке писали по-особому: так теперь не пишут. В книгах того времени (и у Гюго, в частности) подкупает неторопливая обстоятельность, уважительное отношение — даже не к читателю, а к действующим лицам и событиям романа. Самую незначительную личность, появляющуюся только в одном-двух эпизодах, описывали тщательно, не жалея места. События изображали столь же подробно, не упускали ни одной детали, могли остановить ход повествования, чтобы высказать накопившиеся мысли по поводу. Достоевский, поклонник «Отверженных», отмечал в одном из писем: «Виктор Гюго, которого я высоко ценю как романиста... хотя и очень иногда растянут в изучении подробностей, но, однако, дал такие удивительные этюды, которые, не было бы его, так бы и остались совсем неизвестными миру. Вот почему, готовясь написать один очень большой роман, я и задумал погрузиться в изучение — не действительности, собственно, я с нею и без того знаком, а подробностей текущего».

По замыслу Гюго, книга должна была стать центральной звеном трилогии: «Собор Парижской богородицы», «Отверженные» и «Труженики моря»; основная мысль трилогии — борьба человека с судьбой в трех ее разновидностях: борьба со стихией суевений, борьба со стихией социальной, борьба со стихией природы. Благодаря подробностям текущего, отступлениям, деталям изображенная среда действительно предстает как стихия — то бурлящая, то медленно текущая, то вздымаемая вихрем истории. Существование человека в этой стихии, по словам Гюго, подобно таинственной глыбе, которую мы пытаемся как можно искуснее обтесывать и называем нашей жизнью. Попробуйте удалить подробности текущего, и останется голый костяк событий. Картина Марселя Блюваля часто оказывается в опасной близости к такому костяку, а порой приобретает черты полного с ним сходства. А оттого теряет в драматизме.

По воле авторов центральным героем телевизионной картины стал не Жан Вальжан, а юный Мариус Понмерси (актер Франсуа Мартуре). С него начинается повествование, им завершается, через Мариуса вводятся в фильм остальные действующие лица. Он избран кинематографистами в качестве проводника по миру литературного первоисточника, и выбор этот не кажется самым удачным.

Удивительно, с какой резкостью отвергали Мариуса русские писатели, ценившие и любившие роман. Сошлемся еще раз на Достоевского. «Прелестна фигура Вальжана и ужасно много характернейших и превосходных мест... Но зато как смешны... любовники, какие они буржуа-французы...» Герцен в «Концах и началах» назвал Мариуса «типичнейшим представителем пошлеющего поколения»: «В нем и заваски XVIII века больше нет, в нем и ума нет, но он еще добрый товарищ, пойдет на баррикады, не спрашивая, что потом; он живет по-готовому... На этом поколении останавливается и начинает свое отступление революционная эпоха».

Одна из основных мыслей романа Гюго (отнюдь не единственная) — та, что жизнь человеческого общества определяется противоборством двух начал — добра и зла. Эта мысль целиком перешла в фильм, она прямо высказана в третьей серии, когда в кадрах Парижа звучит голос диктора: «Два владыки царят над городом — Добро и Зло». Сами владыки ни в книге, ни в картине не представлены конкретно, в устрашающе-демоническом своем облике; но они непосредственно руководят поступками двух персонажей-антагонистов, проходящих через все действие, — Вальжана и Тенардье. Вальжан не является неким абстрактным воплощением добра, он скорее выражает идею живучести, непобедимости добра. Стихия буржуазного общества обрушивает на Вальжана удар за ударом, толкает его на дно, за пределы нормального мира, но не способна ожесточить Вальжана, вселить в него злобу и ненависть. Тенардье, напротив, целиком и полностью принимает законы, которые навязывает эта стихия, — законы жестокого, нерассуждающего эгоизма, подлости, жадности, обмана, войны всех против всех.

Мариус оказывается золотой серединой между этими полюсами, в нем нет этой крайности, за-

это вполне сознательно — заглянул в классный журнал, прочел, где работает папа, и с присутствующим ему юмором посмеялся над Коробовым. Вот тут-то опозоренный перед всем классом мальчишка в отчаянии и крикнул, кто залил клеем пушкаревскую тетрадь. Его довели до этого — сознательно и последовательно.

И получились две взаимоисключающие педагогики: одна — для Пушкарева, которого надо щадить, поскольку его жажда самоутверждения носит благородный оттенок, другая — для Коробова, которого можно не щадить, ибо он стремится только к власти над сверстниками. Вероятно, с ними и в самом деле надо обращаться по-разному, но не настолько же... речь-то идет не о закоренелом лжеце, а о шестикласснике, для которого придуманный папа — замена папе реальному, от которого мальчишке одно горе. Начиная педагог, в сущности, совершил вторую ошибку, только на этот раз при полном одобрении авторов фильма. Неужели они тоже считают, что с такими надо пожестче? Вроде бы нет, поскольку ими же созданные характеры исключают возможность столь прямолинейного подхода. Надо полагать, здесь сказались инерция, требующая, чтобы порок обязательно был наказан.

Эта тенденция обнаруживается и в фильме «Ваши права?». Вспомните, как Гайворонского за мелкое хулиганство (эпизод с козой) клеймят как преступника и отщепенца. Воспитательный эффект тут получается скорее отрицательный: если за неумный проступок на человека обрушивают такие слова, то слова эти обесцениваются.

Вопрос: «Что делать с «трудными» мальчишками?» — фактически остается без ответа. Взамен мы получили ответ на другой вопрос, тоже весьма существенный: какие они, эти неформальные лидеры? Достоверен жизненный материал — спорны авторские концепции. Правда, хотелось бы уточнить: слово «спорный» иногда употребляется чуть ли не как синоним слова «неверный». В данном случае перед нами именно спорный фильм, то есть такой, споря о котором можно приблизиться к истине.

Андрей Прудников (Ю. Шлык),  
Валерий Ушаков (В. Сорокин),  
Женя Гайворонский (Е. Лебедев)



## ОХ, УЖ ЭТИ ТИТРЫ!



Жан Вальжан (Жорж Жере) и Мариус (Франсуа Мартуре)

конченности, определенности двух нравственных принципов. Он образец добропорядочности, умеренности, он уверенно следует несложному набору моральных прописей, живет по-готовому. В романе Мариус проигрывал по отношению к Вальжану, бледнел перед ним — это заметил Достоевский. В картине Марселя Блюваля, выдвинувшись на первый план, сосредоточив на себе наше внимание, Мариус, золотая середина, как бы возносится над обоими моральными принципами — Добром и Злом, заставляя их всецело служить себе.

Вальжан (актер Жорж Жере), вся предыстория которого дана скороговоркой и у которого отняты трагические раздумья о жизни и своей судьбе, как будто попал в картину только для того, чтобы устроить счастье влюбленных — вызволить Козетту из трактира в Монфермейле, обеспечить ее состоянием в полмиллиона франков, вынести тяжело раненного Мариуса из жуты баррикадных боев, наконец, умереть, облаканным счастливой парочкой. Даже выбор исполнителя как будто продиктован этим подчинением Вальжана благотворительности. Вальжан — это характер, заставляющий думать о Жане Габене (который, кстати, блистательно сыграл эту роль в одноименной картине режиссера Ле Шануа), актере, сама фигура которого, его пластика излучают подспудный драматизм, напряженность, силу.

Жорж Жере в «Отверженных» — это сниженное, успокоенное, умиротворенное подобие Габена. У Жере — непроницаемое, малоподвижное лицо, на лицо это почти не ложатся отблески сжигающих Вальжана страстей. Внутренняя жизнь героя скрыта от нас, у него нет своей линии, поэтому мы, зрители, тем легче воспринимаем Вальжана как фигуру, находящуюся «в услужении» у Мариуса и Козетты.

Все персонажи картины как будто устроили безмолвный заговор — жить ради счастья возлюбленных. Борьба революционеров на баррикадах — «эпопея улицы Сен-Дени», самые пламенные страницы книги — имеет, по существу, единственный конкретный результат: идиллию в фешенебельном особняке с годовой рентой в двад-

цать тысяч франков. Мерзавец Тенардьё — сколько бы гадостей он ни творил — тем не менее вынужден внести свою лепту в достижение безоблачности: именно он открывает Мариусу, кто вынес его, раненного, по сточным каналам в дом деда, и тем самым снимает последние сомнения Мариуса относительно добропорядочности Вальжана. Мариус, этот «смешной буржуа-француз», оказывается в картине неким бесценным продуктом жизни, которому одинаково ретиво служат и Добро и Зло.

Мы отнюдь не желаем создавать впечатление, что в фильме нет никаких достоинств. Достоинством картины является, например, город Париж. У Гюго подробно воспроизводилась топография города, страницы пестрели от разных Мощеных улиц, Госпитальных бульваров, проездов Белых Мантий. Такая дотошность определялась стремлением показать стихию социальной жизни. Но для нас Париж растворялся в россыпи названий. У Блюваля он стал виден — отнюдь не веселый и радостный, а мрачноватый, холодный, обветшалый, нелюдимый. Иное достоинство картины — Гаврош (Жиль Медон). У миллионов читателей романа он как бы отделился от книги, стал существовать сам по себе; он символ уличной стихии, воплощение духа восстания. За всем этим мы как-то забыли, что Гаврош не только символ и воплощение, что он реальный мальчишка, ходивший по парижским улицам и мерзнувший от холода и голода. Фильм приземлил его, заставил почувствовать подлинность Гавроша. Кроме этого, осталось в памяти еще несколько сцен: Козетта, волокущая в холодном зимнем лесу огромное ведро и подбадривающая себя песенкой; остался прекрасный жест Анжольраса, спокойно сложившего на груди руки перед винтовками своих убийц.

Итак, очередное заседание «Общества друзей романа «Отверженные» прошло несколько вяло. Многие участники остались при собственных воспоминаниях, не согласившись признать своими воспоминания режиссера Блюваля.

Несколько лет назад, отвечая на вопросы читателей «Советского экрана», я уже делился своим мнением о титрах. Как видно из писем в редакцию, проблема титров волнует многих.

«Ох, уж эти титры! — пишет москвичка К. Никитина. — Как их только не вертят режиссеры! Когда здесь будет какой-нибудь порядок?»

Ей вторит Д. Кузнецов из Горького: «Говорят, было указание студиям давать в фильмах надписи ясные, чтобы все легко могли их прочитать. Почему же это указание не выполняется?»

«Имена действующих лиц и исполнителей надо писать не в начале, а в конце фильма. Это позволит запомнить имена актеров». Так считают харьковчане Быкова, Наумова, Соколов.

И другое мнение. «Титры во многих фильмах так длинны, что не всегда легко отыскать в них главных создателей. По-моему, имена сценариста, режиссера, оператора и исполнителей должны быть названы (как принято в книгах) в начале фильма, а второстепенные имена (если их так уж хочется упомянуть) — в самом конце», — пишет В. Голиков из Свердловска.

«Что дает причудливый шрифт титров? Только затрудняет их чтение» (П. Шарманов, Первоуральск).

«Титры в комедиях бывают так своеобразно написаны, что кажется, будто они улыбаются: то сдержанно, как Вицин, то задорно, как Куравлев» (З. Васильева, Ростов-на-Дону).

М. Марчук (пос. Головино, Житомирской обл.), поддерживая публиковавшиеся в «Советском экране» зрительские пожелания, пишет, что «титры на игровом фоне — плохое и ненужное зрелище, мешающее прочтению фамилий создателей фильма».

А вот письмо от имени группы воинов Н-ского гарнизона:

«Не слушайте тех, кто предлагает писать титры на неподвижном, однотонном фоне. Это уныло, скучно. Движущийся игровой фон еще до начала действия вводит нас в атмосферу картины. Мы, например, без особого труда разбираем надписи во всех фильмах, которые приходилось смотреть».

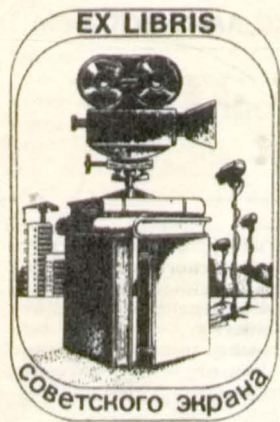
О титрах, их содержании и форме можно много говорить и спорить. Ведь титры не только информационный материал и не только «визитная карточка» киноленты. Прежде всего и раньше всего они являются частью драматургического построения фильма, его полноправным, действенным элементом. Титры могут менять изобразительную эстетику фильма, давать зрителю представление о его жанровом направлении, стилистике.

В музыкальной комедии титры не могут быть такими, как в трагедии, а в мюзикле — такими, как в дететиве. Иногда их лучше дать вначале, иногда — потом, в зависимости от жанра, от режиссерской задачи, от композиции, от способа ведения рассказа, наконец, от творческой фантазии авторов. Немаловажны также ритм картины, музыкальное решение и фактор времени — воссоздаваемая эпоха.

Возможности титровых решений безграничны. Поэтому введение какого-то стандарта здесь было бы так же неуместно, как, скажем, приглашение того или иного актера в разные фильмы только на однотипные роли. Претензии к титрам высказываются, как это ни парадоксально, огромным интересом к произведениям кино. Зрители хотят знать имена режиссеров, актеров и других творческих работников. Но, наверное, в титрах не скажешь всего того, что может заинтересовать зрителей.

Сейчас в фойе и у нас многих кинотеатров есть стенды-афиши, из которых можно узнать имена создателей фильма, действующих лиц и исполнителей. Причем заботятся об этих стендах-афишах не только работники кинотеатров, а, пожалуй, еще больше — сами зрители, общественный актив. Можно лишь приветствовать такое интересное и полезное начинание и посоветовать нашим читателям включиться в эту работу.

Григорий Рошаль,  
народный артист СССР



Армен МЕДВЕДЕВ

## О ФИЛЬМЕ НА ВСЕ ВРЕМЕНА

Намерение автора книги «Рождение фильма» рассказать о художественном творчестве, о сокровенных, скрытых от стороннего взгляда процессах рождения образов — об истоках фильма — не может не вызвать благодарного внимания читателя, готового без усталости черпать ответ на вопрос: «Как создается фильм». Но тут все дело в том, какой фильм имеется в виду, чей опыт положен в основу авторского комментария.

С этой точки зрения книга Д. Писаревского удивительно интересна, ибо восстанавливает важные фрагменты истории рождения чуда нашего кино — фильма «Чапаев».

О «Чапаеве» С. и Г. Васильевых написано много, очень много. Новое же издание Бюро пропаганды советского киноискусства вводит нас в лабораторию фильма, куда ранее редко заглядывали исследователи, писавшие больше об итогах и уроках «Чапаева». Пожалуй, лишь за последние пятнадцать — двадцать лет творческое наследие режиссеров, до обидного рано ушедших от нас, было должным образом систематизировано и освоено. Автор книги «Рождение фильма» также немало способствовал тому, чтобы опыт создания картины (неповторимый и увлекательный, как и она сама) стал в полной мере достоянием ученых, творческих работников и зрителей. Это и придает особую притягательность новому изданию. Причем, разумеется, феномен произведения, вступившего в пятое десятилетие жизни на экране, далеко не исчерпан; книга «Рождение фильма» задумана как издание популярное. Ее ценность прежде всего в любовном и точном выборе фактов, предлагаемых вниманию читателей.

Начните хотя бы с иллюстраций... Кадры легендарные соседствуют с неизвестными, не вошедшими в фильм; рисунки, эскизы, словно пунктир, обозначают путь к окончательному стилизованному решению вещи; фотокопия письма К. Е. Ворошилова автору книги ставит своеобразную точку к давним спорам о правомерности включения в фильм эпизода «психической атаки».

В той щедрости, с какой автор (если вспомнить о небольшом объеме его книги) представляет в иллюстративном ряду имеющиеся в его распоряжении материалы, чувствуется гордость собирателя, увидевшего, нашедшего, сохранившего первоизданные документы, и обнаруживается принцип исследователя, который каждую свою гипотезу стремится строить на прочном фундаменте.

Особенно интересным показалось то, что относится в книге к непосредственной работе Б. А. Бабочкина над ролью Василия Ивановича Чапаева. Вот, показывает нам книга, как, по свидетельствам очевидцев, рождалась превосходная сцена решающего объяснения Чапаева и Фурманова, после которой наступает перелом в их отношениях:

«Режиссеры доказывали остроту и накаленность конфликта: начдив взбешен, гнев душит его. Здесь важно выразить взрыв ярости, донести злость в интонациях, вылить ее в крике.

Бабочкин настаивал на своем: хотел показать обиженного, наивного человека. Здесь не обязательно возвышать голос, убеждал он.

Спорили долго, до хрипоты. Несколько раз брались репетировать, но бросали. Никто не уступал друг другу ни на йоту. В настойчивости Васильевых Бабочкин усмотрел «режиссерский диктат». Это, наконец, взорвало его. Он сбросил шинель, папаху, судорожными движениями сорвал с себя и кинул на пол португезу, разодрал на горле ворот душившей его рубашки и заявил, что бросает съемку, уходит.

И вдруг прозвучал, как всегда, спокойный голос Георгия Васильева: «Стоп! Вот так и будем снимать эту сцену. Повтори все это перед аппаратом. А говорить можешь хоть шепотом!»

Натура, характер самого Бабочкина — то, что в спорах он непримирим, остр, колюч, взрывчат, — неожиданно подсказали новое решение».

Существенны ли такого рода воспоминания? Да, и в той же степени, в какой важны сохранившиеся черновики и варианты великих произведений литературы. Жаль только, что «черновики» кинематографические не столь долговечны и менее доступны. Тем более ценны собранные и осмысленные в книге «Рождение фильма» подробности предыстории «Чапаева», на самом деле приобщающие нас к важнейшим для понимания киноискусства творческим процессам. И поскольку книга адресована все же в первую очередь зрителям, для которых кино — увлечение, отдадим автору должное и за то, что он наглядно показал сложность и даже мучительность развития этих процессов.

Читая книгу, понимаешь, сколь обширен и серьезен собранный автором научный, документальный материал. Пока что на читательский суд вынесено лишь самое существенное и интересное. Это результат глубокой исследовательской работы. Хотелось бы больше подробностей там, где автор касается вопроса о жизнестойкости традиции фильма в современном советском киноискусстве. Ибо неуязвимая сила произведения братьев Васильевых — не только аргумент в споре, но и пример, ожидающий современного толкования во имя будущего нашего киноискусства.

Д. Писаревский. Рождение фильма. М., Бюро пропаганды советского киноискусства. 1974.



Марианна МАЛЬЦЕНЕ

## ПРАВО САМОУТВЕРЖДЕНИЯ





## крупным планом

**Б**ытует мнение, что литовский кинематограф — мужского «роду-племени». Действительно, если перебрать в памяти литовские картины, мы не обнаружим в них ни одной ведущей женской роли... Так уж сложилось, что драматургия и проблематика литовских картин на первый план выдвинули мужские судьбы — суровые, мужественные, а женщины лишь оттеняли их.

...Еще в студенческую пору Эугения Плешките (она окончила актерский факультет Литовской консерватории) выделялась среди своих коллег яркой сценической внешностью, красивым, богатым оттенками голозом, завидным умением не открываться до конца, как бы приберегая своеобразный неприкосновенный душевный запас для следующей роли. Все это сулило девушке из Жемайтии интересную актерскую судьбу. И действительно, еще будучи студенткой, Эугения начала выступать на сцене

Вильнюсского Академического театра драмы, сыграла свою первую роль в кино — возмужавшую на дорогах войны молодую учительницу Довиле в картине режиссеров Жебрюнаса и Вабаласа «Канопада».

Однако сосредоточенность авторов на изобразительной стороне фильма исключала психологическую разработку характера героини.

Горечь несостоявшегося дебюта надолго оттолкнула актрису от кинематографа. Многие режиссеры видели в ней после «Канопады» лишь распостраненный тип «голубой героини», этаким белокурой красавицы с отрешенным взглядом и высокомерно замкнутым лицом. Между тем Эугения Плешките много и интересно играла в театре — героинь Артура Миллера, Джона Осборна, русских и литовских драматургов, озорных мальчишек в спектаклях для детей и юношества. Этот разносторонний опыт в театре (сперва в Академическом, затем — в Театре юного зрителя) впоследствии определил и ее разнохарактерные роли в кино. Тем не менее большие интервалы между самыми первыми ролями на экране вынуждали актрису каждый раз заново

приспосабливаться к кинематографической среде, неустанно бороться с налетом театральности, особенно с форсированием эмоций — приемами, которые глубоко чужды литовскому кинематографу. И, наверное, только незаурядное актерское дарование и постоянная потребность пробовать свои силы в самых различных ролях у разных режиссеров помогли Эугении преодолеть кинематографический барьер.

Среди экранных созданий Плешките — корыстолюбивая Ингрида в ленте Раймондаса Вабаласа «Лестница в небо» и бедовая, дерзкая вдовушка в его же фильме «Камень на камень»; гордая и неприступная наместница Регина во второй новелле картины «Игры взрослых людей», под напускной веселостью прячущая неудавшуюся судьбу одинокой женщины, и тонкая, легкоранимая Агне в фильме Альгирдаса Араминаса «Найди меня», отчаянно борющаяся за подлинную красоту человеческих отношений...

Но все эти роли были лишь более или менее удачными эпизодами творческого пути актрисы. Наиболее точный среди них — образ немки Герты в телефильме Марлена Хуциева «был месяц май», сыгранный Плешките изобретательно и умно. Работу над этой ролью актриса вспоминает с удовольствием. Здесь все строилось на полном взаимопонимании и добром сотрудничестве с режиссером, сотрудничестве, внушающем чувство личной ответственности не только за свою роль, но и за общий успех.

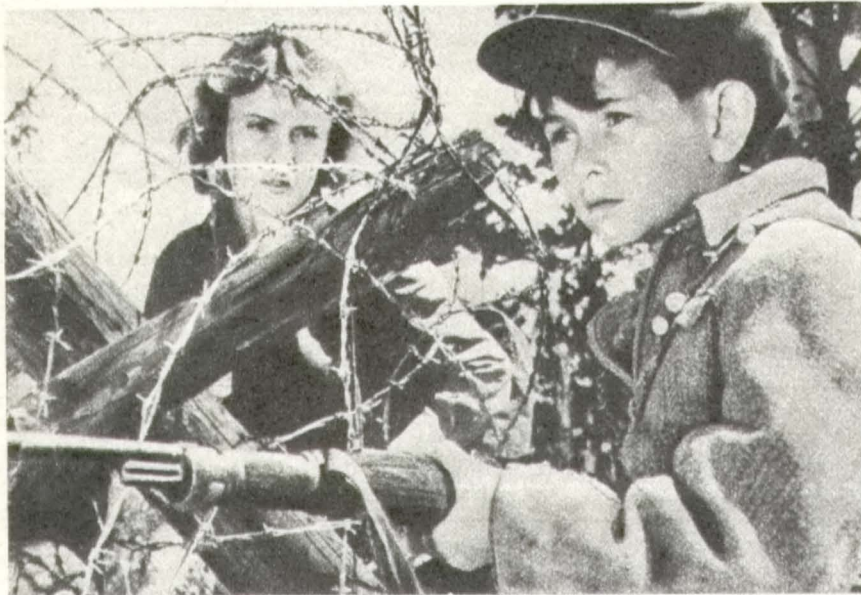
Подступом к долгожданной большой роли в кино стал для актрисы образ жены и друга революционера-подпольщика Гедрайтиса (Антанас Шурна) в картине режиссера Марионаса Гедриса «Раны земли нашей». Предельно схематичная драматургия образа не удовлетворила актрису. Вместо ограниченной мещаночки Эугения сыграла женщину, разделяющую интересы своего мужа, хотя и не участвующую в его борьбе. Гедрайтене отдает на его защиту все свое женское обаяние и душевную чуткость, весь свой ум и обостренную интуицию.

С Антанасом Шурной Эугения Плешките встретила в следующей

картине Гедриса — двухсерийной исторической драме «Геркус Мантас». Трагическая борьба с крестоносцами и поражение пруссов обратились трагедией и для судьбы героини, которую воплотила на экране актриса. Образ жены вождя пруссов Мантаса — Котрины, прожившей свою короткую жизнь в атмосфере недоверия и ненависти и принесенной в жертву языческим богам, актриса наделила истинным драматизмом. Раздираемая противоречиями — то улыбка и нежная, то иступленно ожесточенная, то надломленная предчувствием беды, то гордая и мужественная, — Котрина достойна своего избранника, ради которого она оставила свою родину, поселилась в стране врагов. Под стать своему партнеру, сыгравшему роль Геркуса Мантаса на высокой трагедийной ноте, Плешките создала характер женщины исстрадавшейся, отвергнутой и своими и чужими, теряющей веру в христианского бога, но до конца верной избранному пути.

В фильме Алмантаса Гриквявичюса «Садуту-туту», поставленном по сценарию Витаутаса Жалакявичюса, Плешките играет жену художника Марию. В небольшом по экранному времени отрезке ее жизни прослеживается путь сомнений и мучительных раздумий женщины, отвергнувшей уготованную ей участь безликой спутницы талантливого мужа. Образ Марии, как и большинство ролей, сыгранных актрисой, неоднозначен. Она покорна и горда одновременно, она сдерживает себя даже тогда, когда накопившаяся горечь, кажется, вот-вот прорвется наружу, она спокойна и тактична, когда ее оскорбляет юная девушка. Марии свойственны и женская солидарность и сострадание чужому горю. Вместе с тем она ревнива и подозрительна, горько переживает отчужденность мужа, самоотверженно ищет пути в труднодоступный ей внутренний мир художника.

Эугения Плешките мечтает о роли жемайтийской женщины-крестьянки, о классических образах — женщинах больших страстей, значительных судеб. Не вспомогательной, но собственной — сложной и достойной всеческого внимания — жизнью призваны прожить на экране ее героини.



Мисс Карстерс  
(«Чисто английское убийство»)

Довиле («Канопада»)

Гедрайтене  
(«Раны земли нашей»)

Эугения Плешките  
и Антанас Шурна  
в фильме «Геркус Мантас»



В № 5 «СЭ» мы опубликовали высказывания наших читателей о фильме «Романс о влюбленных». Впрочем, речь шла не только об этой конкретной картине.

Вопрос ставился гораздо шире: какие проблемы существуют сегодня во взаимоотношениях молодых людей, каков облик героя на экране и в жизни, что отличает современную молодую семью.

Тема любви пользуется неизменным вниманием зрителей

самых разных поколений, вкусов.

В любви проявляется и характер человека, и его отношение к жизни, и его нравственная, социальная сущность.

Фильм о любви — фильм о человеке, об уровне его чувств, об их воспитании.

Статья посвящена именно этим проблемам и как бы продолжает начатый разговор.



# ИЛИ-ИЛИ?

Виктор ДЕМИН

**В** одном плохом романе пятнадцатилетней давности герой решал вопрос: кого он больше любит — жену или коллектив. И отвечал в растерянности: не знаю. Жизнь без той или без другого для него не имела смысла.

Автору крепко досталось от критики. Почему, в самом деле, «или — или», когда естественнее нормальное «и — и»? Политическая самоотверженность и любовь к женщине мирно уживаются в богатой человеческой душе. Борьба за первенство между ними — признак скудости, схоластики чувств, неразработанности навыков внутренней жизни. Одним и тем же словом можно обозначать весьма далекие понятия, но лишь ребенку в пору забавляться потешными нелепостями: что лучше, быть здоровым или счастливым, пить чай с газетой или с сахаром, болеть гриппом или болеть за «Спартак»...

Ан нет! Вот перед нами белорусский фильм под громким названием «Потому что люблю» (сцена-

рий А. Пинчука, В. Трунина, постановка И. Добролюбова). «Советский экран» (№ 8, 1975 г.) уже писал об этом фильме, но захотелось вновь вспомнить его, поскольку очень уж он отвечает нашей теме. Перед героями этого фильма — проблема выбора. Справа — симпатичная и нежная жена, слева — новенький, красивый истребитель. Кто кого? Герой выбирает самолет. Сценаристы в восторге, режиссер не может сдержать умиления. Экая принципиальность! Экая бескомпромиссность! Они тоже стоят на позиции «или — или».

В этом фильме любовь доказывают сжатыми челюстями, задрожавшим голосом, надрывным жестом в духе жестокого романа. Не помогает! Потому что невозможно замаскировать основную сюжетную подмену: речь, как ни крути, идет не о любви, а о сожителе, милом, уютном, привычном сожителе, к сожалению, недолговечном, ибо Он влюблен в свои самолеты, а Она — в свой английский язык.

Картина «Если хочешь быть счастливым», недавняя работа «Мосфильма» (сценарий В. Соловьева, Н. Губенко, постановка Н. Губенко), несравненно интереснее. Герои ее кажутся давними знакомыми. Ты неоднократно встречал такого Андрея — упрямого до азарта, резкого до прямолинейности, нежного без опасений показаться сентиментальным. Хорошо знакомы тебе и Тая, тонкая, интеллигентная, на первый взгляд несколько загадочная, а на поверку очень простая. И что самое приятное — никакого у этой пары нет конфликта между любовью и долгом. Напротив, самое существо картины, предмет ее повествования — полнейшая гармония между «делом» и «чувствами», личным и общественным. Фильм так и строится — как череда драматических и лирических эпизодов. Андрей на ответственном задании — он испытывает советский вертолет на зарубежном полигоне, но всеми мыслями он связан с родным домом, постоянно, по любому поводу

## две страницы после сеанса



### ПРИВЫЧНО — ЗНАЧИТ, ХОРОШО?

Легко вычислить побуждения, пригласившие авторов телефильма «Цемент» (студия «Ленфильм» по заказу Центрального телевидения) к началу работы. Первое — тема рабочего класса (роман Федора Гладкова был у ее истоков в послеоктябрьские годы). Второе — это к тому же историко-революционная тема. Третье — «Цемент» причислен к золотому фонду советской классики. Словом, роман подходил по всем пунктам, притом, что, видимо, сам по себе не очень увлекал. Во всяком случае, нет следов того, что авторы фильма искали экранную аналогию слогу и настрою писателя. Страстные, тяжелодумные и торопливые споры, напряженная образность, смешивающая романтическое

преувеличение с режущей натуральностью, распугываемые и тут же обрывающиеся темы крови, свободы, классовой мести, любви — все то, что реально есть в романе, с легким сердцем оставлено.

Мы поняли бы режиссеров А. Бланка и С. Линкова, поняли бы сценариста Е. Митько, если бы их отказ от поисков экранного соответствия стилю романа был вызван желанием остаться с глазу на глаз с реальностью, стоящей за романом. Может быть, «Цемент» в этом отношении особенно годен: при всей вздыбленности его бытописи это все же бытопись. И если хочешь заново очутиться там, на хаотической земле трудного двадцать первого года, заново спросить: как, зачем? — роман дает возможности непредвиденные и острые.

Но и в эту сторону авторов фильма не тянет. Как раз то, что в «Цементе» первично и никем не было повторено, они опускают. А от себя вносят мотивы узнаваемые, ходы испытанные, детали, сигнализирующие привычно.

Не страшно, когда молодые находят под обаянием какой-то мощной индивидуальности: так возникают творческие школы. Но

страшно, когда предметом подражания становится «историко-революционный фильм» вообще. Приемы, изъятые из художественного контекста, мертвеют. Но, словно не замечая того, авторы «Цемент» берут приглянувшееся им из самых далеких друг от друга работ. Так появляются на заставке и в концовке монументально-примитивные росписи; стилистически и духовно необходимые, скажем, в картине Г. Панфилова «В огне брода нет», они здесь выбираются лишь как сигнал привычного. Авторы не заботит, уживается ли этот монументальный примитивизм с тем, чего они же добиваются от актера Р. Громовского: его-то явно вели к житейской достоверности, явно ставили ему в пример Евгения Урбанского, каким тот был в «Коммунисте»... А в сюжетосложении — еще одно влияние, столь же трудно совместимое с остальными: влияние революционной мелодрамы, так в свое время облюбовавшей перенесение гражданских конфликтов в круг семьи, так «заигравшей» их.

Художник В. Зачиняев может тонко угадывать гамму времени, построенную на бескрайности выгоревшей одежды, на отсыре-

шей голубизне пустых стен, на белесой, окаменевшей цементной пыли; талантливый актер Б. Фрейндлих может обеспечивать своим присутствием весомую подлинность фигуры инженера, которого он играет, но авторы-то тянут не к узнаваемости «по жизни», но к узнаваемости знакомой сцены, знакомого экрана.

«Цемент» поставлен так, словно существует некий общий фонд приемов, один на всех лексикон историко-революционного кино. Оттуда, из этого сборника готовых оборотов киноречи, — и параллельный монтаж, когда строители спешат открыть дорогу, а враги спешат расстрелять строителей; и пробитая пулей медь трубы рядом с мертвым горнистом... и еще... и еще... Сцены и детали сигнализируют вразнобой, но все привычно.

В конце концов сходство со знакомым экраном начинает восприниматься едва ли не как сходство с самой правдой. Раз привычно — значит, верно.

Попробуй потом поставить о том же по возвращенной правде истории, то есть иначе.

Инна Соловьева

вспоминая жену, детишек, обстоятельства первой встречи с Таней...

Споры с американским летчиком, партнером-соперником и доморощенным философом, перебиваются письмами наших влюбленных, бесхитростными, как-то открыто, беззащитно простодушными, но наполненными настоящим чувством...

Вот, казалось бы, и ответ на все наши недомыслимые вопросы. Вертолет, как видим, нисколько не отменяет жену. Любовь оказывается прекрасным дополнением к «делу». Лирика годится как цементирующий состав к эпике.

И только одно смущает: чем дальше, тем больше. Этакая самоупоенность персонажей. Почти витринная показательность их гармонии. Чудится иной раз дерзость вызова в осанке героя: смотрите, мол, как легко мне удается то, о чем другие и мечтать не смеют. Все мне ясно, всем я доволен, никаких сомнений у меня нет и не будет, на других женщин не смотрел и не собираюсь смотреть... В старину были антиалкогольные плакаты: «Бросил сам и призываю других!»

Надо ли в результате удивляться, что душевное благополучие Тани и Андрея так старательно, так пышно и несдержанно доказывается приметам материального, житейского благополучия в самом простом, обыденном смысле: автомобили, шубы, нежилая, гостиничная красочность апартаментов и, когда надо, аккуратный пейзаж с белокаменной церковью на пригорке для живописного антуража.

Каким контрастом всей этой приглаженной поэтике выглядит проходной эпизод с Василием Макаровичем Шукшиным в роли рабочего, о котором Таня (она тележурналистка) снимает фильм. Герой Шукшина всклокочен, неказист, не блещет богатырскими статьями. Занудливо и не очень внятно он бормочет о какой-то «правде жизни», которой он наполнил бы «кинокартину», если б «позволили». У него квартира, любимая и понимающая жена, только что родившийся первенец — так чем же он еще недоволен? «А все что-то не так, не так», — тянет он, и героиня в отчаянии разводит руками. Телепередачи явно не получится: настолько неожиданно поведение этого удивительного человека, не укладывающееся в ее представление о должном и недолжном, о гармонии, обрести которую — только сделай усилие.

Между тем в подсветке других своих ролей, всего своего творчества Шукшин ведет здесь тему человеческой взыскательности, невозможности для щедрой души довольствоваться малым и поверхностным. Он казлит душевную сытость, в чем бы та ни откликнулась. Одному вполне достаточно для приличной жизни хорошей работы, другому подавай любовь или даже Любовь с большой

буквы, а третьему, десятому, двадцать пятому и этого будет мало. Герой Шукшина (и в последней его микророли это тоже отразилось) всегда человек голодный — до мыслей, до чувств, а паче всего — до высокого, духовного, неповседневного. Жизнь с таким не сахар, он и самую любовь развинтит по шурупчикам, стремясь доискаться до какой-то самой последней сути, но это, конечно, жизнь, а не существование по парадигмам: здесь «для галочки» — любовь, там — общественное служение... Вспомним, что Маркс «истинно богатым человеком» называет человека «нуждающегося» — того, кому нужен весь земной шар...

Нет, этого не понять нашей Тане, разглядывающей Федотова — Шукшина в растерянности и недоумении.

Впрочем, ей не найти общего языка и со штукатуром Ксенией, героиней ленфильмовской картины «Ксения, любимая жена Федора» (сценарий А. Гельмана, Т. Калецкой, постановка В. Мельникова). Ибо Ксения имеет все то, чем может похвалиться Таня, — естественно, в пересчете на масштабы своего социального уклада. Автомобилями и шубами она не располагает, но квартиру ей местком наконец-то выделал, а вместе с квартирой появился и муж, добрый, заботливый. И дело у него есть по душе, и в деле этом он большой мастак — пусть самосвал не вертолет, но как-никак первое место на соревновании шоферов Федор получил, а с ним вместе и телевизор «Рубин». И по этому самому телевизору показывали, как он обгонял коллег-шоферов и как вручали ему цветы, переврав при этом фамилию. Учтите еще, что много лет Ксения мыкалась по общежитиям и на замужество, по простоте внешности, не очень надеялась, а теперь вдруг и наследничек намечается... Чего же ей еще надо? Почему вдруг трещит по швам семейная идиллия и, громко хлопнув дверью, уходит из дому хороший, непьющий, заботливый муж?

«Что-то кончилось», как сказано у классика в одном рассказе о любви. Вернее, должно было начаться — и не началось. То самое «что-то», без которого жизнь оказывается миазом прозябанием. Вот и смотрит Ксения огромными сочувственными глазами на своего начальника, тихого, угрюмого бунтаря, который — хоть пятьдесят человек ори на него в истерике, хоть сам директор строительства стучи кулаком — не отступится от своего принципа. Потому что, черт побери, не только для себя ведь живем, есть в нас еще и то, что для других, и оно, бывает, нам дороже всего, дороже самой жизни...

Вот какие круги ассоциаций расходятся вокруг немудрящей и бестолковой любви Ксении. Этот

фильм, чрезвычайно интересно задуманный и поставленный, к сожалению, не имеет конца. Он обрывается буквально на полуслове... Но, впрочем, пусть уж лучше художник разведет в недоумении руками, не зная, как свести концы с концами, чем грубовато пришиллит эффектный финал из другой оперы.

Так случилось, на мой взгляд, с украинским фильмом «Личная жизнь» (сценарий И. Герасимова при участии В. Довганя, постановка В. Довганя). В названии его есть известная дерзость. Сценарист и режиссер вовсе не желают отрывать личное от общественного, они и общественное тоже воспринимают как грань глубоко личной жизни одного незаурядного человека, руководителя громадного комбината. Отношения с главным инженером, с бывшим директором, с приятелем, приехавшим из гавка, для Ковалей и есть сама его жизнь, а не «дело», которому служишь от восьми до пяти. И есть еще Вера, крановщица, укромные встречи далеко за городом. Вот как хорошо это началось. Коваль разведен. Вера, почитай, тоже: муж ее, летун и балаболка, пропал куда-то давным-давно. Таким образом, внешних препятствий для соединения героев нет решительно никаких. А внутренние? Наверное, скажутся разные уровни образования, культуры, разное отношение к одним и тем же жизненным устоям. Тем интереснее проследить, как два человека будут идти друг к другу, будут меняться в любви и радости любви. Их идиллия полна драматизма — тем лучше!

Увы, драматизм приходит с другой стороны. Сначала Вера отнекивается от замужества, боясь, что любимый «запрет ее на кухне», а потом является антисоциальная личность — муж Николай, и все вообще идет кувырком. Ковалю он пытается шантажировать, жену просто бьет. И она, гордый человек, не желавший, чтобы ее «запирали на кухне», тут же покорно тянется на его окрик. Она, по ее словам, боится не за себя — за Ковалей. Но этот драматический ход — уловка, притворство перед самой собой. Не может же она не знать, что ее измена, ее возвращение к нелюбимому мужу — куда больший удар для Ковалей, нежели клеветы подонка в Москву или даже стычка рукопашную в полутемном переулке.

Сюжетные натяжки всегда выдают натяжки мышления. Когда в самой любви художник не видит никаких проблем, конфликтов, никакого драматизма и напряжения, тогда он прибегает к помощи внешних столкновений — с авиацией или крепкими кулаками негодяя. Вопрос ставится впрямую: «или — или», — но гибнет в результате все-таки любовь.

## две страницы после сеанса



### НЕУГОМОННАЯ ЭКА

Если попытаться пересказать сюжет грузинской картины «Теплое осеннее солнце» (то есть, как говорят в быту, «про что было кино?»), выйдет история поучительная и полезная.

Художник разменял талант на халтуру и совсем было творчески погиб, но вмешалась и приняла чрезвычайные меры любящая, верная жена. Видя, что он попутан легким заработком, хотя нравственно страдает, она мгновенно обменяла комфортабельную современную жилплощадь на хибару в старом квартале над Курой (местный эквивалент мансарды), вложила в руки мужа кисти, мольберт и отправила прямо на городской пленэр. Кончилось все не просто хорошо, а блестяще. Жена устроила вернисаж в новом своем жилище-скворечнике, и

оказалось, что муж написал вещи свежие, оригинальные, с великолепным колоритом.

Все как по мановению волшебной палочки. Почему же мы верим фильму и склонны простить авторам некоторое прекраснотушение? Да потому, что картина не совсем такова, какой могла показаться в нашем пересказе.

Это картина о любви, которая, миновав бури и слезы, с годами светит тепло и надежно, как осеннее солнце над Грузией. И об озабоченной, вечно в бегах, суматошной и очаровательной женщине, такой же прямой и наивной, как двадцать лет назад. И об удивительном, ни на какой другой не похожем городе, где она живет. Главную роль играет Медея Джапаридзе — одна из лучших грузинских драматических актрис. Нравственная чистота, верность, цельность — постоянные темы ее образов — находят здесь новое выражение, симпатичное, мягкое, чуть комедийное.

Картина, поставленная Темуром Палавандишвили по сценарию Реваза Табукашвили и обаятельно снятая Ломёром Ахвледиани, так же, как и ее героиня, так же, как и родной ее город Тби-

лиси, привлекает не логикой, планом или порядком. Наоборот, своеволием, доверчивой открытостью и неожиданностями. Чего стоит, например, эффект, когда Эка (жена) внезапно появляется в мастерской Вахтанга (мужа)!

Увидев его в дверях растерянным, мы, привыкшие мыслить банально, конечно, уверены, что там женщина. Но, распахнувшись, дверь явила нам мужское застолье, а на стенах комнаты десятки, сотни совершенно одинаковых ярчайших глянцева картин, на каждой из которых нарисован пышный букет. Экина «соперница» оказалась артелью. А с каким юмором показан сумасшедший Экин обмен, когда семейство ее партнера Платона ввозит в новую свою квартиру серванты и чехословацкое стекло, а бывшая их халупа постепенно украшается медными кувшинами и кальянами, которые в этом районе каждый рад поскорее сдать в утиль.

Разумеется, нетрудно распознать во всем этом интеллигентскую иллюзию-надежду, что возвращение «в коммуналку» способно вновь разжечь огонь, притушенный в кооперативных квартирах. Но больше здесь искрен-

ней ностальгии и любви к уходящей городской старине, которую часто нерасчетливо обрезают на слом. Живые, яркие краски быта для нас, зрителей, столь же безупречно достоверны, сколь достоверен сереброголовый, благородный патриарх Ладо Гудиашвили, собственной персоной являющийся к Вахтангу вместе с другими корифеями грузинской живописной школы, также играющими самих себя. Да, Эка у Медеи Джапаридзе вовсе не похожа на вальяжную и важную орточальскую красавицу — бывлой эталон тифлисской женской красоты.

Эка — неутомимая, Эка — неукротимая, пусть порой, не скроем, и чересчур. Понятно, что Вахтанг (Отар Мегвинетухуцеси) иногда не выдерживает постоянного напора ее нравственного максимализма. И когда, выхваченная для интервью из вечерней толпы 8 Марта, Эка говорит о любви, о бессмертии, вот уже и звук выключили, а она все говорит, пока не застывает на стоп-кадре, — мы, как и люди вокруг, провожаем ее взглядом, полным симпатии и сочувствия...

НА «МОСФИЛЬМЕ» МИХАИЛ ШВЕЙЦЕР НЕДАВНО ЗАВЕРШИЛ РАБОТУ НАД ФИЛЬМОМ «БЕГСТВО МИСТЕРА МАК-КИНЛИ» ПО СЦЕНАРИЮ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА. НАШ КОРРЕСПОНДЕНТ ЛЕВ РЫБАК ВЗЯЛ ИНТЕРВЬЮ У РЕЖИССЕРА



# ”БЕГСТВО МИСТЕРА МАК-КИНЛИ”

— О чем рассказывает ваш фильм?

— Отвечу цитатой из киноповести Леонида Максимовича Леонова: «Сейчас вам будет показана забавная история некоего м-ра Мак-Кинли, из которой всякий сделает выводы по силе разумения. Он задумал сбежать из своей жизнеопасной эпохи вместо того, чтобы сообща с современниками внести в нее кое-какие поправки».

— Действие происходит где-то в западном мире?

— Да, это — самое конкретное географическое обозначение. Мы снимали и монтировали картину — эпизоды пестрой зарубежной природы и павильонные сцены — с расчетом создать именно такое ощущение: то, что видит зритель, могло случиться в любой капиталистической стране. И в современную эпоху, которую писатель имел все основания назвать «жизнеопасной».

— Сколько помнится, герой повести стремился убежать от ужасов термоядерной бомбы, он боялся, искал спасения...

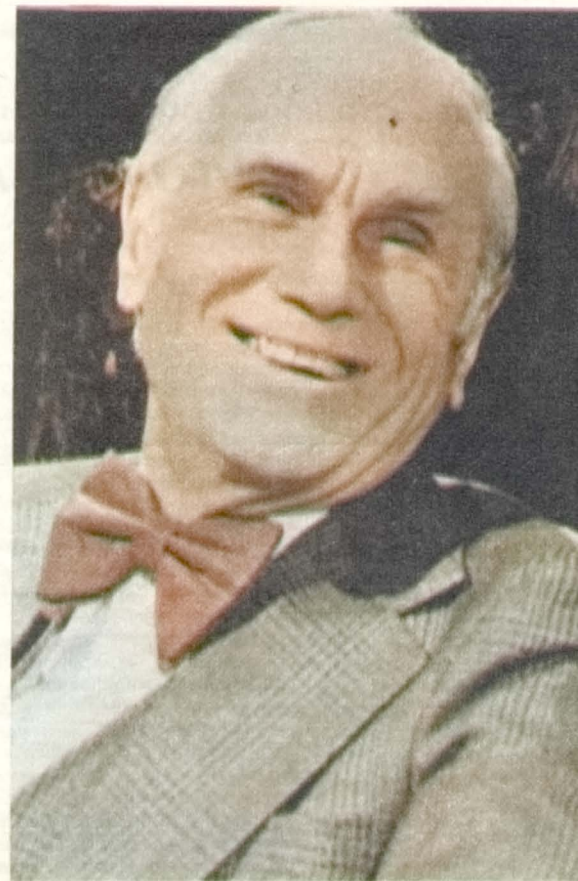
— Искал и ищет! Да, в жизни происходят важные перемены. И в нашем фильме, если сравнить его с опубликованной повестью, многое выглядит по-другому. Но произведение, созданное Леоновым, было задумано не на один день и привлекло меня как раз потому, что его тема еще долго будет актуальной. Иные взрывы, иные жупелы маячат нынче перед клерком Мак-Кинли, но и сегодня нет у него причин благоденствовать и благодушеествовать. Маленький человек в безумном мире — его страшат экономические потрясения, гибель природы, случаи жестокого насилия, каждодневно свершающиеся в капиталистическом городе, мир холоден, безжалостен к нему, эгоистичен. Наш Мак-Кинли теряет перспективу, чувствует себя загнанным в угол, ищет выход из тупика — пытается спастись бегством.

— Значит, на экране мы увидим придуманный еще в повести сальваторий! (Напомним читателям: сальваторием, обителью спасения, писатель именовал подземную многоэтажную усыпальницу, оборудованную фантастической техникой, где беглецы из современности, пребывая в вековой летаргии, покойно дожидаются лучших времен.)

— Сюжетные обстоятельства повести в фильме сохранены. Но появилось и кое-что новое, должно было появиться. В литературе известна традиция многослойного повествования, где неразрывно сплетены жизнеподобные положения и фантастические допущения, полнокровный реалистический характер можно состыковать с гротеском, повернуть к назидательной притче и т. п. Леонов — мастер таких художественных соединений, в которых не спорят меж собой, скажем, зарисовка уличной сценки и открытое философское размышление. В кино это тоже возможно, но далеко не все опробовано. Было очень трудно и вместе с тем необыкновенно интересно изобрести такой кинематографический жанр, так построить картину, чтобы в ней не противоречили друг другу и были равно убедительны бытовая подробность и очевидная условность. Чтобы не подступиться психологической глубиной и в реалистические обстоятельства ввести фарсовые сцены, эксцентрики, переслоить действие философскими и публицистическими монологами.

— Каких режиссерских решений эти задачи потребовали? Например, прямые публицистические и философские обращения — кому они отданы на экране!

— Мы наделили «размышлениями вслух» нового героя. В фильме появится уличный певец, фигура, на мой взгляд, весьма демократическая. Его песни, его призывы непосредственно обращены к зрителю, они не объясняют происходя-





Через 300 лет проснулся мистер Мак-Кинли (Донатас Банионис)

Миллионерша Шамуей (Ангелина Степанова)

◀ Миллионер Боулдер (Борис Бабочкин)

Мак-Кинли в зале конгресса ▶

Фото  
Полины Артемьевой

щее, но дают ключ к верному пониманию самого существа тех проблем, что мучают мистера Мак-Кинли. Баллады певца эмоциональны, настойчивы и заразительны, в них слышатся отголоски характерных для современности молодежных выступлений и диспутов. Пересекая основное действие, даст о себе знать важный, демократический слой духовной и социальной жизни. И возникнет нужная параллель к образу главного героя, коррекция на восприятие его злоключений.

— Не потеснит ли уличный певец скромного клерка Мак-Кинли!

— В заглавной роли выступает Донатас Банионис, в эпизодической роли уличного певца — Вла-

димир Высоцкий (он же автор баллад). Артисты яркие, сильные, но очень разные. Называя их, я тем самым отрицательно ответил на ваш вопрос. Певец-оратор не умаляет главного героя, но активно противоборствует ему — отрицает атрибуты потребительского общества, высмеивает фатализм маленького человека. Взывает к нему: не принимай на веру, что ты маленький, отнесись к себе серьезней — мир держится на тебе, помни о своей ответственности!..

— Если этот призыв продолжен всем строем картины, то следует, что в фильме отнюдь не традиционен «маленький человек в безумном-безумном мире». Впрочем, и в повести Леонова литературный герой не случайно был чем-то похож на князя Мышкина...

— Конечно, похож — совестливостью, ранимостью, добротой, неумением и нежеланием привыкнуть к злу, приспособиться. Мне дорого в Мак-Кинли, что он таков. Он исполнен сильных чувств. Поначалу отгораживается он от мировой скверны в собственной квартирке, тут его собственный, но недолговечный «сальваторий». Потом пытается остановить время, покинуть мир, но сохранить в себе и спасти определенные духовные ценности. Это слабая социальная позиция, но не позиция слабого, лишенного чувств человека. Его надо разбудить, пусть от желания не участвовать он перейдет к стремлению действовать... Но мы с вами вязались сейчас в долгий разговор.

— И все-таки у фильма, кажется, счастливый конец — ваш герой обретет уверенность в себе!

— Я бы сказал осторожней: в жизни нашего героя, в его душе произойдет небольшой, но очень важный сдвиг, Мак-Кинли не уйдет из настоящего, но жить ему в той действительности, что его окружает.

— Последнее: назовите тех, с кем вы работали.

— Среди актеров, с которыми я и прежде охотно сотрудничал, Жанна Болотова, Леонид Куряев, Зиновий Гердт, Виктор Сергачев. Со многими другими ранее не встречался на съемочной площадке, но благодаря судьбе за то, что привелось работать с ними. Это Борис Бабочкин, Ангелина Степанова, Алла Демидова. Подлинными соавторами фильма надо считать художника Левана Шенгелия, оператора Дильшата Фатхулина, композитора Исаака Шварца. Более двух лет все мы напряженно и дружно работали над картиной. Что скажет о ней зритель!..



# ПАРАД БУТАФОРОВ

Елена БОРИСОГЛЕБСКАЯ

Найти на «Мосфильме» нужно человека не так-то просто. Вахтер долго объясняет, как попасть в отдел декоративно-постановочных сооружений. Потом машет рукой: «Да ну ее, эту географию. Язык до Киева доведет. Главное — доберитесь до цеха бутафоров. А там уж просто: увидите человека, которому захочется дать мысленно в руки стреляющую ракетницу, так это и будет Матиец Иван Васильевич».

Что ж, совет вполне деловой, только, чтобы последовать ему, надо хотя бы взглянуть в человека. А рабочего, который в бутафорском цеху колдует перед вакуум-формовочной машиной, разглядеть почти невозможно. Раз — и из глубины машины, словно выдутый снизу мощным дыханием, появляется лист пластмассовых цветов, напоминающих огромные распустившиеся ромашки. Есть что-то завораживающее в этой работе. Вот так же неотрывно можно следить за гончаром или стеклодувом.

А пластмассовых цветов все больше и больше. Это «лепнина» для комнат и зала. Форма ее может быть самой разнообразной. Вспомните тот великолепный зал, где на первом своем балу танцует Наташа Ростова.

Раньше бутафоры делали «лепнину» вручную из папье-маше, а теперь она теплой сходит с вакуум-формовочных машин.

Тишина обрушивается сразу. Мастер выключил агрегаты. На сегодня работа окончена. Он оборачивается. И на лице его торжествующее выражение. Кажется, сейчас он достанет ракетницу и победно выстрелит вверх.

— Да, я Матиец, — подтверждает он.

Самым удивительным оказалось, что Иван Васильевич не раз употреблял пистолет, похожий на ракетницу, как рабочий инструмент. Очень быстрый, подвижный по натуре, он не терпит проволочек, снижающих рабочий ритм. Не так давно нашел он способ делать из синтетической расплавленной смолы «паутину». Но неловко было лазить под потолок со специальным тиглем, подогревом. Все было громоздко, требовало помощи снизу. И Иван Васильевич придумал, как ускорить работу. Выстрел из пистолета-ракетницы — и смола застывает на любой высоте в самых причудливых переплетениях.

Помните, как в «Дворянском гнезде» рвался Лавреций из оседавшей на него паутины? Вряд ли кому-нибудь из зрителей пришло в голову, что паутину эту «закрутил» пистолет.

И в «Анне Карениной» применил Матиец ракетницу. Пока девушки-бутафоры делали «иней», насаживая на ветки смазанные клеем мелко нарезанные нитки, он те же ветки обработал из ракетницы, и нитки крепко пристали к основе.

Мелочи? Но каждую мелочь надо придумать и, главное, сделать.

— Иван Васильевич, а как вы угадываете, что положен последний штрих?

— Только по самочувствию. В «Андрея Рублева» надо было сделать дальнейшее снежное поле. Расстелил я холстину, складочками собрал, чтобы поживее была, а отошел в сторону, посмотрел: как была холстина, так и осталась. Не холодно, не жарко. Никак. Повертел я ее туда, сюда. Тот же результат. А когда по краям насыпал черной земли, то сразу, как снег перед таянием, задыхал мой холст. Холодом от него потянуло.

Чувствую — бр! — замерзает начинаю. Ну, значит, все в порядке.

— А если лето имитируете, то ждете, пока станет жарко?

— Непременно. Если я сам себе не поверю, то кто же мне поверит? Искусство бутафоров — сложное искусство. С одной стороны, оно должно давать полное впечатление подлинности, с другой — облегчать работу тем, кто снимает фильм. Отсюда невесомые глыбы «гранита», бумажные яшма и мрамор и многое другое.

Талантливый, изобретательный мастер Матиец попал в бутафоры по счастливой случайности.

Много лет назад мальчик из дальней деревни отправился в город «искать свою судьбу». Был он худ, мал и слабосилен. И попутчики поднариливали его, как могли, пока «зайца» не ссадил милиционер. Но парень был так безобиден и так искренне хотел «найти свою судьбу», что на следующее же утро его посадили на поезд, идущий в столицу. Он долго ходил по городу, вчитывался в объявления о найме. Профессии были странные, незнакомые. Ночевать ему было негде, и тогда он стал кружить вокруг постового милиционера... Отделение было совсем рядом со студией. Матийца и отправили на студию — охранять цветы. К концу первого же дня он понял, что его по малолетству просто пристроили к легкой работе. «За так» есть хлеб было обидно, и как только представилась возможность перейти в курьеры, он не медлил. Тогда-то, разнося по цехам бумаги, он и попал к бутафорам. И там сразу приглянулось ему. Нравилось, что работа разнообразна и ни на какую иную не похожа. Необычные инструкции учили, как лучше сделать трещины на свежепобеленной стене, как вырастить плесень в углах или довести перекрытия до такого состояния, чтобы они казались совсем трухлявыми.

И все это давалось ему легко и просто. К тому же, за какую бы работу ни брался, всюду, как вы уже, наверное, поняли, он вносил элемент творчества, а это в бутафорском цеху всегда необходимо. И не только потому, что новые заказы требуют зачастую и новых решений: совершенствуется сам процесс изготовления кинокамуфляжа.

— Вы работали и с папье-маше, и с деревом, и с холстом. А какой материал вам наиболее интересен?

— Пластмасса. Это материал очень подвижный, изменчивый, неожиданный. И, кроме того, пластмасса может имитировать любой другой материал. Давайте я вам покажу свое хозяйство.

Хозяйство — это кусок комнаты, отданный под полки. Там в идеальном порядке, пронумерованные, лежат детали колоннад, перил и лестниц, панелей. Постановщику стоит только назвать номер, чтобы получить необходимые детали.

Это своеобразный каталог бутафорского цеха. А чтобы сразу было видно, как преобразуются пластмассовые детали, когда их покрают краска, Матиец тут же устроил небольшую выставку деталей, уже прошедших обработку. Мягко мерцает дерево, словно вобравшее теплоту каминов. Зеленеет старинная бронза, тускло посвечивает металл. Только на ощупь, хотя даже руки противятся очевидному, можно определить: все это холодно, как мыльница.

Это настоящий парад бутафоров. Иван Васильевич ведет меня от полки к полке неторопливо и торжественно. Он как победитель среди трофеев, завоеванных годами работы.

Впервые я их увидел в начале 57-го, когда они привезли в Ленинград «Павла Корчагина». Я был в этом прекрасном городе в связи с одним моим сценарием и, узнав об их приезде, пошел вечером посмотреть фильм, о котором много тогда говорили; тут-то мы и познакомились. Выяснилось к тому же, что живем мы в одной гостинице, и с просмотра (прошедшего, кстати, с большим успехом) домой пошли все вместе.

Смотреть на них было одно удовольствие: оба молодые, веселые, удачливые, оба полные замыслов и в той поре жизни, когда нет никаких сомнений, что все будет реализовано, хватило бы только времени, а впрочем, времени предостаточно, и, кроме того, кто сказал, что люди смерти все до единого? В конце концов есть исключение из каждого правила.

Помню, что легли мы в ту ночь поздно, говорили много и обо всем, особенно красноречив был Наумов. Алов предпочитал высказываться редко, да метко, и вообще их манера держать себя была контрастна — порывистый, фонтанирующий Наумов и безукоризненно корректный, основательный в каждом движении Алов, который как бы уравновешивал неистовый темперамент друга.

Такое впечатление они производили и во все последующие годы, но когда мы сошлись поближе, я понял, что под сдержанностью Алова таятся страсти, а веселое буйство Наумова очень искусно скрывает переменчивость его настроений, — видел я его и сосредоточенно нахулившись, и уставшим, и ушедшим в себя.

Все это открылось позже, примерно спустя два года, когда они пришли ко мне и предложили работать вместе.

Я не очень понимал, зачем им нужен сценарист, — только что на экраны вышел их «Ветер», — сценарий они написали без чьей-либо помощи, поэтому предложение поначалу вызвало у меня настороженность. Работать я привык в одиночку, хорошо знал, что два медведя в одной берлоге не уживутся, а уж целых три? Алов ответил на мои сомнения коротко:

— Я уверен, что это даст хорошие результаты.

А Наумов заговорил горячо и с необычайной убедительностью:

— Ты даже не представляешь, какое тебя ждет наслаждение. Дни и ночи ты будешь наслаждаться!

Понятно, что устоять против такого соблазна было трудно. Но самое интересное было в том, что Наумов не обманул: работа над сценарием «Мир входящему» была сплошным наслаждением. Это не значит, что мы не спорили и не мучились, — споры и мук было вдвойне, но было в этом общении нечто упоительное, его точно пронизывал дух веселого соперничества, он подстегивал изобретательность и питал фантазию, каждый старался обратить другого в свою веру, и каждый в итоге становился богаче, чем был.

Я очень многому у них учился — взгляду на любой эпизод как на самостоятельную драму, пониманию роли изобразительной, пластической стороны в решении любой (пусть самой важной по смысловой нагрузке) сцены и неожиданного, поначалу ошарашивавшего своею странностью поворота, решительной неприязни ко



всякого рода связкам, как правило, дежурным и приблизительным, необходимости высокой температуры происходящего события. А меня сильно грело, что они ясно понимают то, от чего многие режиссеры, сознательно или бессознательно, отмахивались, — без настоящей литературы нет настоящей кино, роль диалога переоценить невозможно, синонимов не существует и слово лишь тогда звучит в полную мощь, когда оно единственно, вот и не нужно жалеть усилий, чтобы отыскать это единственное слово.

Алова и Наумова никогда не смущало обилие описательных кусков, вообще приближение сценария к поэзии. Я ни разу не слышал от них столь частого и привычного для меня вопроса:

— Зачем это? Ведь этого снять нельзя.

Наоборот, они радовались таким кускам прозы, она будила их воображение и помогала впоследствии еще точнее, еще тоньше создать атмосферу. После «Мира входящему» мы встречались еще дважды — экранизировали Достоевского, писали громадных размеров кинороман, и хотя в этих случаях конечный результат принес немало огорчений, процесс был таким же — пронизанным радостью и полнотой жизни, — а стало быть, с лихвой окупил все потери.

Мне всегда доставляло удовольствие наблюдать их отношения. Должно быть, на заре дружбы они подсознательно определили свои амплуа — увлекающийся Наумов и рассудительный Алов, — но впоследствии они так привыкли к ним, что жили в них совершенно естественно и неприужденно.

В Наумове всегда было очень ярко выражено актерское начало, и порою искушение появляться на экра-



# МОИ ДРУЗЬЯ

# АЛОВ И НАУМОВ

Леонид ЗОРИН

не возникало в нем с непреодолимой силой.

Периодически он уводил меня пройтись и говорил жарко и страстно:

— Ты должен внушить Алову, чтобы он взял меня на эту роль... Я ее чувствую.

— Так скажи ему сам.

— Бессмысленно. Мне он откажет. Ты не знаешь Алова. Это страшный человек.

Я передавал Алову просьбу Наумова. Страшный человек лениво приподнимал брови.

— Не думаю. Вряд ли он подойдет. В сущности, он средний актер.

Когда Наумов узнавал этот вердикт, он против ожидания не огорчился, скорее он был рад тому, что его предсказание подтвердилось.

— Так и сказал?

— Вот этими словами.

— А что же ты?

— Я спорил.

— Молодец. Но это бессмысленно. Ты не знаешь Алова. Это железная воля. Если он сказал, его не сдвинешь.

— Неужели он так тверд?

— Говорю же тебе. И адски упрям. Однажды мы поспорили с ним об одном технологическом процессе. Я говорил, что мы имеем дело с муьдой, а он говорил, что с шихтой. Что же ты думаешь? Он пытался нанести мне оскорбление действием.

— Ты сошел с ума!

— Нет. Ты не знаешь Алова.

Алов, когда я его об этом спросил, только устало пожал плечами.

— Видишь ли, Наумов по натуре импульсивен. Человек он смысленный и сообразительный, но ему часто кажется, что он всеведущ. История с муьдой весьма показательна...

Я говорил осторожно:

— Все-таки Наумов — человек с достоинствами.

— Да,— нехотя соглашался Алов,— у него хорошая память.

Память у Наумова была не просто хорошая, а феноменальная. Когда мы занимались экранизацией Достоевского, он буквально потрясал знанием наизусть целых глав. Это было очень характерно для этого испуганного книголюба. Несколько дней запойного чтения, и потом он произносил страницу за страницей без единой ошибки.

Случилось, что ему попался сборник пьес. На неделю Наумов исчез, а потом при встрече разыгрывал сцены в лицах, не сбившись ни в одной реплике ни одного персонажа. Это было похоже на чудо.

Я восхищался, но Алов умерял мои восторги, он боялся, что они испортят Наумова. В свою очередь, и Наумов опасался, что Алов в конце концов уверует в непогрешимость своего ума.

Однажды пришла открытка от Феллини. Дочь Алова, прекрасно знающая язык, перевела ее содержание.

«Я так и вижу перед собой,— писал знаменитый итальянец,— гордое лицо Вольдемаро и мудрый взгляд Сандрино...»

Алову открытка понравилась.

— Сразу виден художник,— сказал он благожелательно,— он заметил главное.

Но на Наумова это послание из Рима произвело двойственное впечатление.

— Начал он, как художник, не спорю. «Гордое лицо Вольдемаро». Пожалуй. Это свежо, это наблюдательно. Чувствуется талант. И вдруг на тебе — «мудрый взгляд Сандрино». Странно. Где он его обнаружил? Не понимаю, не понимаю...

Я пытался его успокоить.

— Нет, почему же, Феллини написал хорошо.

— Не знаю, не знаю. Начал-то он неплохо. Но потом... Нет, он меня разочаровал. Кроме того, эта открытка будет иметь ужасные последствия. Уверю тебя, ты еще заплачешься из-за нее. Теперь Алов окажется неуправляем. Да, да, мы долго будем вспоминать эту весточку и расхлебывать эту кашу. Алов будет душить нас своею мудростью на каждом шагу. И ссылаться на авторитеты. «Мудрый взгляд»... Это же надо!

Прошли годы. Мое обращение к кинематографу стало эпизодическим. Театр поглощал почти целиком. Алов и Наумов работали уже только вдвоем. Зато литературная первооснова была у них высочайшая — Булгаков, Шарль де Костер.

«Бег» уже получил экранное воплощение. У картины есть горячие почитатели, есть и оппоненты. Как всегда, Алова и Наумова упрекали в излишней щедрости, расточительстве, недостаточно жестком отборе и экономии средств. Я готов согласиться, что эти упреки имеют известное основание, но, проработав с ними не один год, я знаю, что дело не так просто. И не устаю твердить, что не только недостатки — продолжение достоинств. В искусстве достоинства часто продолжение недостатков. Чрезмерность, как мне кажется, — доминанта эстетики этих художников, и я еще не знаю, какой бы результат дала благословенная сдержанность в сочетании с природой их таланта.

Была не только работа — и в личной их жизни произошли перемены. У Алова родилась внучка, у Наумова — дочка. Впрочем, новости были не сплошь приятными. Здоровье Алова порядком ухудшилось, дали знать себя в конце концов солдатские раны, но прав был Наумов, когда говорил о его железной воле, — Алов продолжает работать с той же самоотдачей, как в молодые безоблачные дни.

Листая сценарий «Уленшпигеля» и легко обнаруживаю при всем внешнем единстве почерк Алова и почерк Наумова.

Веселый азарт Тиля, его озорные затеи, да, это наумовские страницы, а вот героическая оборона Лейдена, мужество осажденных — это написано аловской рукой.

Много союзов распалось за эти годы, а их дуэт выдержал все испытания — и временем, и несходством характеров, и привычкой. Более того, я бы сказал, что это и есть образец истинных мужских отношений — немногословных и надежных, трогательных и высокочеловечных.

Иногда вечером, собравшись, мы вновь и вновь подумываем: надо бы потряхнуть стариной, снова поработать вместе. Но кто знает, куда поведет судьба и как она нами распорядится.

Однако так или иначе, я ей всегда благодарен за то, что она подарила мне эту встречу. Как часто смотрю я на фотографию, снятую, когда мы трудились над нашим романом, — сидим на ступеньках одноэтажного дома, еще сравнительно молодые. Фотограф отлично запечатлел и гордое лицо Вольдемаро и мудрый, глубокий взгляд Сандрино.

*Режиссеры  
Владимир Наумов  
и Александр Алов  
на съемках*

*Фото Валерия Кречета*

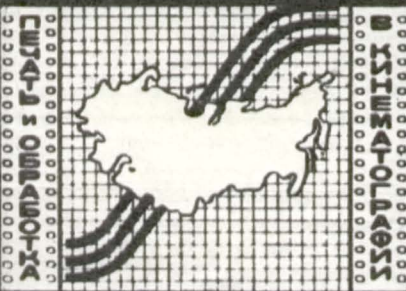
# КИНОГРАМА

## ХРОНИКА

**ЗОЛОТЫЕ И СЕРЕБРЯНЫЕ** медали имени А. П. Довженко, ежегодно присуждаемые лучшим кинопроизведениям на военно-патриотическую тему, в нынешнем году присуждены:

Золотые медали — творческому коллективу кинофильма «Фронт без флангов» («Мосфильм»): сценаристу С. Днепрову, режиссеру И. Гостеву, оператору А. Харитонову, художнику В. Голикову, актерам В. Тихонову, О. Жакову, А. Денисову.

Серебряные медали — создателям фильма «Пламя» («Беларусьфильм»): режиссеру В. Четверикову, оператору Б. Олиферу, художнику Е. Игнатьеву, актерам М. Глузскому, П. Глебову, Б. Бабкаускасу, В. Ивашову, Ю. Каюрову; создателям фильма «Дни солдатские» (ЦСДФ): режиссеру В. Бойкову, оператору А. Саранцеву; режиссеру фильма «Сердце солдата» [Украинская студия хроникально-документальных фильмов] А. Слесаренко.



**ЭТО ЭМБЛЕМА** 2-й Всесоюзной научно-технической конференции «Техника и технология печати кинофильмов и обработки пленки», проведенной Госкино СССР и Союзом кинематографистов СССР в Москве, в Доме оптики.

Ежегодно кинотеатры страны посещает более 4,5 миллиарда зрителей.

Чтобы обеспечить нашу огромную киносеть фильмами, печатаются сотни тысяч фильмокопий. В прошлом году, например, их было выпущено 300 тысяч. Потребность в фильмокопиях, особенно в цветных, непрерывно растет. На конференциях были обсуждены научно-технические проблемы, связанные с повышением качества негативных и позитивных пленок, с использованием новых средств в технологических процессах — электроники, лазерной техники, голографии и др.

**ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ЭТАП** Всесоюзного фестиваля любительских фильмов проходил в Доме культуры фабрики «Парижская Коммуна» в Москве.

Нынешний смотр, посвященный 30-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне, состоялся в рамках Первого Всесоюзного фестиваля самостоятельного художественного творчества трудящихся. Ему предшествовали областные и республиканские конкурсы, на которых демонстрировались четыре с половиной тысячи кинолент. Для заключительного этапа было отобрано 137 фильмов. Фестиваль закрылся в Октябрьском зале Дома союзов. Первую премию получили три фильма:

«Мелодии старого трамвая» (Ленинград), «Третье солнце Ангары» (Иркутск) и «Возвращение» (Москва).

**БЕРЛИН** стал местом совещания кинематографистов ГДР и СССР. Советская делегация, возглавляемая первым секретарем Правления Союза кинематографистов СССР Л. Кулиджановым, и делегация деятелей кино ГДР, возглавляемая президентом Союза работников кино и телевидения А. Торндайком, обсудили задачи социалистического кинематографа и роль творческих организаций в его развитии. В дни проведения совещания в городах республики были показаны фильмы «Блокада», «Дочки-матери», «Пламя», «Помни имя свое», «Последняя встреча», «День приема по личным вопросам», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», «Свой среди чужих, чужой среди своих», а также фильмы, поставленные Василием Шукшиным.

**В ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ** Всесоюзной пионерской организации имени В. И. Ленина состоялось торжественное закрытие Всесоюзной Недели детского кино. Ребята всей страны в течение семи дней смотрели новые ленты, созданные для них кинематографистами Москвы, Ленинграда, Казахстана, Белоруссии. Юным зрителям были показаны и лучшие фильмы прошлых лет — «Тимур и его команда», «Мои университеты», «Тревожная молодость» и другие. Неделя была посвящена 30-летию Победы. Это и определило тематику демонстрировавшихся картин. Ребята увидели лучшие военные ленты, посвященные героическому подвигу советского народа в Великой Отечественной войне.

Под овации зрителей в Московском Дворце пионеров приз ЦК ВЛКСМ «Алая гвоздика» и Почетные грамоты ЦК комсомола были вручены творческому коллективу фильма «Юнга северного флота» [Киностудия имени М. Горького, авторы сценария В. Трунин, Э. Тополь, режиссер В. Роговой, операторы Д. Суренский, И. Клебанов]. Почетными грамотами Центрального Совета Всесоюзной пионерской организации награждены создатели фильмов «Птицы над городом», «Большой трамплин», «Царевич Проща», «В то далекое лето», «Киножурнал «Хочу все знать» № 100, мультфильмы «Ну, погоди!» (восьмой выпуск), «Продолкин в школе», «Пони бежит по кругу», «Садко богатый», киноальманах «Звездочка» № 17, документальный фильм «Не только мальчишки», телевизионные фильмы из серии «Дети Страны Советов», художественные телефильмы «Очкарик» и «У самого синего моря».

## АКТЕРЫ И РОЛИ

В числе тех, кто работал над фильмом «Минута молчания», создателям которого присуждена Государственная премия РСФСР имени братьев Васильевых, — **ЛИДИЯ ОЛЬШЕВСКАЯ**, дочь Александра Ольшевского — активного участника революции 1905 года. Она играет мать старшины Бокарева. Эпизоды с ее



участием, в которых актриса неподдельно и искренне сумела передать неузнанное горе матери, потерявшей на войне единственного сына, вызывают неизменное волнение. Между тем это ее первая кинороль: Лидия Александровна Ольшевская дебютировала на экране в 75 лет!

В молодости Ольшевская была актрисой в Тамбове. Потом оставила театр и работала по другой специальности. Лидия Александровна вырастила двух дочерей и внука, но мысль о сцене никогда ее не покидала. И, выйдя на пенсию, актриса вернулась к любимому делу: стала сниматься в массовках, в эпизодах.

Роль Антонины Васильевны Бокаревой, предложенная Л. А. Ольшевской режиссером И. Шатовым, — первая роль в кино, принесшая ей и успех и творческое удовлетворение. Недавно Лидия Александровна снялась в фильме «Любовь земная», поставленном режиссером Е. Матвеевым по роману П. Проскурина «Судьба». Она играет мать героя Захара Дерюгина.

Николай Федоров

На снимке — Л. Ольшевская в фильме «Минута молчания»

## ВНИМАНИЕ, МОТОР!

ВОСХОД НАД ГАНГОМ

Сценарий «Восход над Гангом» написали по мотивам поэмы Мирзо Турсун-заде «От Ганга до Кремля» автор поэмы, режиссер Латиф Фаизиев и Дмитрий Булгаков.

Вступительный эпизод — приезд поэта в Индию. В аэропорту его встретит старый индус по имени Чандр. Поэт скажет бывшему радже: «Я привез вам поэму о вашей юности и о вашей встрече с Лениным...» И вместе с героем поэмы зрители странника за страницей «прочтут» удивительную жизнь этого человека.

...20-е годы. Молодой раджа Чандр вернулся из Англии, где учился. По приказу английского губернатора тайно убит его отец. Эта же участь ждет и Чандра, раздавшего свои земли бедным крестьянам. Поиск истины приводит его к Махатма Ганди. Чандр принимает его теорию «ненасильственного сопротивления» и клянется никогда не брать в руки оружия. Спасаясь от преследований,



Чандр вместе с другом Камалом покидает Индию.

Ветер странствий занес их на Памир, в Таджикистан. Здесь в горном кишлаке чужестранцы впервые услышали слова «революция», «свобода», «большевики». Здесь Камал полюбил, и таджикская девушка Гульнор стала его женой.

Чандр перебирается в Афганистан и создает правительство независимой Индии в эмиграции. Но руки колониалистов длинны: в Кабуле Чандра на каждом шагу подстерегает опасность. Тогда он решает идти в Москву, к Ленину.

За Аму-Дарьей в Средней Азии еще бушует пожар гражданской войны, и Чандр, невольно став ее участником, узнал истинную цену борьбы за свободу и лучшую жизнь. Его нелегкий и полный приключений путь завершился в Кремле:

Он к Ленину пришел как друг, как близкий, ему поведал о беде индийской...

Картина будет выдержана в манере классического восточного дастана (сказания), где неторопливый рассказ о событиях, прошедших перед взором поэта, сменяется причудливой игрой воображения, уносящей нас в далекие края и страны. Через весь фильм пройдут образы трех рек — Ганга, Аму-Дарьи и Москвы. Если на берегах Ганга Чандр видит изнывающий под гнетом колонизаторов народ, то на берегах Аму-Дарьи его встречает заря новой жизни, утверждающей себя в боях с врагами, а у Москвы-реки он застаёт первые дни обновленного мира.

Над фильмом работают кинематографисты разных студий. Режиссер Латиф Фаизиев — узбек, оператор Анвар Мансуров — таджик, художник Владимир Артыков — туркмен. Главные роли исполняют актеры из Молдавии — братья Виктор и Мирча Соцкие, а других ролях артисты из Москвы, Ленинграда, Ташкента и Душанбе. Картина выйдет с маркой «Таджикфильм».

Сайфулло Джурабаев

На снимке — Чандр (В. Соцкий), Аббас (Махмуд-Заде)

МОЙ ДОМ — ТЕАТР

Авторы фильма «Мой дом — театр» [сценарий С. Ермолинского и В. Лакшина, режиссер Б. Ермолаев], посвященного великому русскому драматургу Александру Николаевичу Островскому, видят свою цель в том, чтобы заставить зрителей оторваться от стереотипов, связанных с привычным представлением о «мирной» и «домашней» жизни Островского, рассказать о ее драматических эпизодах.

Время действия — от первой постановки пьесы «Не в свои сани не садись» до премьеры «Грозы» в Малом театре. Именно в эти годы происходило становление Островского как драматурга, а его пьесы завоевывали прочное место на подмостках сцены. Это было время, когда «Банкрота» запретила царская цензура, а дирекция придворного Малого театра советовала изменить финал «Грозы» с тем, чтобы избежать «совсем необязательной» сцены смерти Катерины. Фильм расскажет и об актере-трагике Горева, приобретшем скандальную известность тем, что выдавал себя за автора «Банкрота», и о личной драме Островского, связанной с его глубоким чувством к актрисе Малого театра Никулиной-Косицкой, первой исполнительнице роли Катерины в «Грозе». Особое место в фильме займет образ Малого театра, который зрители называли «Домом Островского».

В роли Островского А. Кайдановский, Никулиной-Косицкой — В. Ма-



лявина. В других ролях: Г. Польский [Агафья Ивановна], О. Янковский [Горев], О. Анофриев [Шмыга], К. Воннов [Верстовский], И. Кашинцев [Гедоонов], В. Заманский [Погодин]. Оператор Роман Веселер, художник Борис Бланк. Киностудия «Мосфильм».

Петр Шепотинник

На снимке — В. Малявина в роли Никулиной-Косицкой, А. Кайдановский в роли А. Н. Островского



## ЗАМЫСЛЫ

### СТРАХ ВЫСОТЫ

На одной из городских улиц обнаружен труп мужчины средних лет. Установлена личность погибшего — это ученый Антон Тихомиров. Смерть наступила в результате падения с большой высоты. Разобраться во всех обстоятельствах дела поручено следователю Игорю Николаевичу Мазину.

Он встречается с людьми, знавшими Тихомирова, его товарищами по работе, и перед ним возникает образ погибшего — человека сложного, противоречивого, прожившего нелегкую жизнь. Тихомиров с блеском защитил диссертацию, причем, минуя кандидатскую степеню (случай довольно редкий), сразу получил степеню доктора наук. А на следующий день после банкета по случаю успешной защиты его нашли мертвым под окнами собственной квартиры. Самоубийство!..

Мазин чувствует в показаниях свидетелей какую-то недоговоренность и решает собрать вместе всех, кто был близок с Тихомировым и виделся с ним накануне его гибели.

— Я бы отнес нашу будущую картину к жанру психологического детектива, — говорит режиссер «Мосфильма» Алексей Сурин. — Сценарий Павла Шестакова привлек меня не только чисто детективным сюжетом, но и возможностью показать мир людей науки, высокие моральные и нравственные критерии, которыми они руководствуются в своей деятельности. Мы хотим рассказать и о том, к чему приводит пренебрежение законами нашего общества.

Снимают фильм операторы Игорь Гелейн и Юрий Невский, художник Владимир Филиппов, композитор Алексей Артемьев.

Михаил Николаев



# СТАНОВЛЕНИЕ

Александр ЛИПКОВ

Телевизионному кинематографу Киргизии от роду лет совсем немного (студия «Киргизтелефильм» была создана только в 1968 году), и число творческих работников, занятых в нем, невелико, а уж о съемочной базе и говорить не приходится — она минимальна. Так что создатели фильмов и не замахиваются на создание эпопей, а разумно ограничивают свои поиски камерными формами, локальными сюжетами, которые можно снять с малой затратой средств.

Взять хотя бы фильм «Кнопка» (автор сценария и режиссер Д. Садырбаев). Сюжет прост. Молодой актер должен сыграть в фильме отца маленькой девочки. Для этого он должен завоевать ее доверие, тогда их дуэт на экране будет органичным, девочка будет вести себя естественно, как с «взаправдашним» папой. Режиссер советует актеру, чтобы его общение с девочкой не ограничивалось съемочной площадкой; и вот актер, посадив в коляску мотоцикла девочку и ее симпатичную маму, отправляется на загородную прогулку. Им вместе хорошо, весело, и девочка вправду начинает относиться к нему, как к отцу, тем более что настоящего отца у нее нет.

Все это сделано достаточно трогательно, в меру сентиментально, зрителю искренне хочется, чтобы актер женился на маме девочки. Однако, как видно, авторы хотят не просто рассказать с экрана историю с «хэппи эндом», но поразмышлять о большом — об ответственности взрослых перед ребенком. Герой понял, что отношение девочки к нему становится серьезным, а по мере съемок она еще больше привяжется к нему. Такую ответственность он на себя взять не смог или не захотел, но поступил честно — отказался от роли.

Правда, фильм не дает ответа, почему же актер испугался ответственности. Потому и проблемного разговора в картине не получилось — это только эскиз, легкий контур большой темы. В чем же причины поверхностности «Кнопки»? В ее камерности? Пожалуй, нет. Дело в уровне мышления художников: ведь и малая форма не исключает больших обобщений.

Наглядное подтверждение тому — фильм «Очкарик» (автор сценария и режиссер А. Видурир). Тоже вроде бы незамысловатая, решенная весьма скромными средствами история о маленьком нескладном мечтателе, которому хочется быть большим и сильным, чтобы защитить всех несправедливо обиженных. Но в ней — и обаяние настоящего искусства, и яркая талантливость авторов и актеров, и сложность реальных жизненных конфликтов.

Как ни сочувствуют авторы маленькому герою, они не торопятся вести его к скорой победе. Напротив, его жажда утвердить справедливость приводит к досадным поражениям. Он хочет утешить обиженную девочку (ее отпустили из очереди за мороженым), но вместо этого сажает ее на свежеекрашенную скамейку, и она еще громче плачет. Ему в порядке большой милости разрешают заменить выбывшего игрока на футбольном поле, а он всаживает гол в свои ворота.

В каникулы Очкарик оказывается в горах вместе с чабанами. И здесь у него огорчения. Не хватает ни сил, ни роста залезть на коня. Выбываясь из последних сил, он отчаянно карабкается в седло. И упорство приводит его к победе.

В финале картины Очкарик возвращается в город. Снова приезжает мороженщик. Как всегда, компания наглых мальчишек первая в очереди. Но теперь Очкарик берет всхлипывающую девочку за руку и ставит ее на законное первое место. И обидчики вынуждены подчиниться: они почувствовали в маленьком человеке уверенность, решительность. А сам Очкарик занимает место, увы, в хвосте. Он, конечно, победил, но мороженое ему вряд ли достанется..

В этой безыскусной истории много юмора, теплоты и очень серьезных раздумий — и о том, как трудно отстаивать добро, и о том, как необходимо его отстаивать, и о разных подходах к жизни: самодовольном, потребительском и бескорыстном, поэтическом. И еще это история о становлении характера хорошего и доброго человека. Кстати, успех фильма подтверждается весомой цифрой — его приобрело телевидение сорока двух стран.

Еще одна история, героем которой является маленький мальчуган, — «Солдатенок» (автор сценария Э. Борбиев, режиссер Э. Уразбаев) по рассказу Чингиза Айтматова.

В селе кинемеханик показывал фильм о войне. Под огнем врага наши артиллеристы катили пушку, и был среди них один, лицом похожий на киргиза. Вдруг к экрану выбежал маленький мальчишка и закричал: «Ребята, это мой отец! Вы видели! Это моего отца убили...»

Он, которого война сделала сиротой, поверил, что все разгранично актерами на экране и есть настоящая правда... И взрослые не стали лишать мальчишку его горькой и прекрасной иллюзии, они сказали: «Да, это был твой отец».

Эта небольшая новелла захватывает своим точным психологизмом, человеческой глубиной. В ней передача и трагизм войны, и высокое благородство, и надежда. Правда, кое-где авторы слегка «подбавляют приятности»: так появилась намеченная скороговоркой линия любви между матерью мальчика и молодым чабаном. С общей мыслью картины это не увязано. Оптимизм «Солдатенка» не в том, что устроится судьба матери маленького героя, а в том, как чутки и внимательны к его душевной травме взрослые.

Для малых форм «Киргизтелефильма» органичным оказался и жанр притчи — таковы фильмы «Жили-были» и «Дар».

«Жили-были» поставил М. Убукеев по сценарию К. Омуркулова. У деда Аяза (артист Б. Калтеев) был медведь Акжолтой, которого он любил, как ребенка, кормил, купал в озере, прощал все шалости, развлекал медвежьими танцами деревенскую детвору. Но содержать медведя становилось все труднее. И старик отдал своего питомца заведующему магазином (прекрасно играет эту роль С. Джумадылов). Завмаг был человек практичный и, чтобы медведь не ел зря хлеб, пристроил его к делу — месить лапами глину для кирпичей, перетаскивать тяжелые бревна.

Сердце деда не могло смириться с печальной участью его питомца. Но, как ни просил Аяз, завмаг отказывался вернуть медведя. Однажды ночью дед пришел за медведем, и тот, учуяв хозяина, сорвал цепь, проломил стену забора, вырвался на волю, и следом за ним устремились многочисленные четвероногие — лошади, овцы...

Мысль новеллы гуманна и благородна, она о двух подходах к жизни — корыстном, стяжательском, и человечном, щедром. Однако мораль фильма выражена слишком прямолинейно, в ней нет внутренней глубины, объемности; замахнувшись на философское обобщение, авторы в итоге ограничились житейской историей с нравочужением.

Авторы другого фильма-притчи, «Дар», — сценаристы К. Жусубалиев, В. Савчук, режиссер Э. Уразбаев — рассказывают о деревенском нескладехе, мечтателе Ботое (его интересно сыграл сценарист К. Жусубалиев). Однажды, остановившись на лугу около оставленного художником мольберта, Ботой нарисовал на пустом холсте солнце, облака и летящего в небе мужика в шляпе. Вернувшийся художник сказал Ботое: «У вас есть определенный дар». И подарил ему краски.

И вот у Ботоя появился новый повод, чтобы не работать. Он лежит на солнышке и мечтает, а тем, кто корит его за безделье, объясняет: «У меня дар». Над ним смеются соседи; жена, окруженная оравой детишек, выкидывает за ворота его новое произведение — изображение большого черного петуха; даже сам прототип зло клюет свой портрет. Ботой, разочаровавшись в своем даре, выбрасывает картину в реку. Но на обратном пути встречает бригадира, который уже купил краски и хочет, чтобы Ботой рисовал его портрет. К финалу герой остается со всеми своими нерешенными проблемами — с неотрестованным домом, с даром художника, от которого не так легко избавиться.

Прелесть этой работы в ее добром и грустном юморе, напоминающем юмор прославленных грузинских телеминиатюр, в отсутствии назидательных прописей, в ярком, колоритном характере героя, который вызывает и смех, и сочувствие, и искреннюю симпатию. В нем есть что-то чаплиновское. Это совершенно новая для киргизского кинематографа творческая ветвь, и будет очень жаль, если она не найдет продолжения...

Когда знакомимся со всеми этими фильмами, так открывается одна неожиданная сторона. Все они так или иначе связаны с темой искусства. И «Кнопка», действие которой происходит на съемочной площадке. И «Солдатенок», где маленький герой беззаветно верит экрану. И «Очкарик», где перед нами раскрывается прекрасный мир детских рисунков, созданных маленькой девочкой-художницей. И даже «Жили-были»: ведь виновник всех событий — медведь — как-никак артист, танцор. И «Дар», в иронической форме ведущий очень серьезный разговор о призвании. Та же тема не раз возникает и в документальных работах «Киргизтелефильма». Видимо, в этой атмосфере любви и уважения к искусству, осознания его высокого назначения и есть залог успехов, достигнутых киргизскими телекинематографистами.

# МЕНЯЮЩИМЯ И НЕИЗМЕННЫМ

РОМИЛ СОБОЛЕВ

Стремление «независимых» режиссеров и продюсеров возможно оперативнее отражать в фильмах реальные процессы, происходящие в стране, стало постоянной особенностью нового Голливуда, точнее сказать, того, что от Голливуда осталось.

Доля правды и социальной остроты, однако, строго отмерена в голливудских фильмах. Сегодня, как и всегда в прошлом, лишь отдельные картины действительно глубоко и достоверно отражают жизненную реальность. Основную же массу тех примерно 340 фильмов, которые сейчас ежегодно снимаются в США, составляет продукция чисто коммерческая.

Большое место занимают картины, которые раньше делили на «гангстерские», «детективные», «полицейские» и т. п., а ныне все чаще называют «фильмами о преступлениях». С одним из таких фильмов, «Новые центурионы», наши зрители недавно познакомилась и могли обратить внимание на то, как наряду с идеализацией полиции в нем жестко и резко показано насилие, ставшее существенной частью «американского образа жизни».

Появилось нечто новое и в такой традиционной форме коммерческого кино, как «фильмы ужасов». Хотя вампиры, оборотни, разного рода монстры по-прежнему густо заселяют экран, на первое место сегодня выходит сам властитель преисподней — Сатана. Здесь начало положил Р. Полянский, сняв еще в 1968 году «Ребенка Розмари» — жутковатую историю о том, как в мир вместо мессии пришел антимессия — сын американки и дьявола. За минувшие семь лет подобных фильмов появилось много. Самый шумевший из них — «Изгоняющий дьявола» У. Фридкина, о котором уже немало писалось в нашей прессе.

Сегодня все чаще критики говорят о сенсационном успехе «фильмов катастроф». Картины такого рода — это некий гибрид постановочного боевика и фильма ужасов. Например, в «Джаггернауте» Р. Лестера показывается гибель океанского лайнера — сюжет, явно навеянный историей гибели «Титаника». В «Землетрясении» М. Робсона весьма подробно воспроизводится разрушение Сан-Франциско землетрясением 1906 года. Пожары небоскребов, падение на города громадных болидов, нашествия гигантских муравьев, подлинные и придуманные истории одновременной гибели многих тысяч людей — такова тематика «фильмов катастроф». Некоторые из этих картин сняты с поразительным техническим мастерством, с использованием новейшего электронного оборудования.

Анализируя причины успеха «фильмов катастроф», даже буржуазная пресса отмечает их внутреннюю связь с той атмосферой страха, который порождают на Западе экономический спад, инфляция, неуверенность в будущем. Французский еженедельник «Экспресс» не без оснований писал в этой связи: «Продрожав два часа в своем кресле, зритель при выходе из кинотеатра обнаружит, что его реальная жизнь вполне сносна, а ежедневные катаклизмы гораздо менее ужасны, чем кинокатастрофы». Иначе говоря, эти фильмы не только предлагают впечатля-

ющее зрелище и возбуждают эмоции, но и по-своему утешают обывателя.

Еще недавно «черными» принято было называть картины с мрачной атмосферой, трагическим содержанием, пессимистическими финалами. Сегодня обычно применение определения «черный» к фильму, который создан американскими неграми и предназначен в первую очередь для зрителей негритянских районов.

В принципе нельзя не приветствовать тот факт, что наконец-то в США появилась область кинопроизводства, прямо ориентированная на одну из дискриминируемых групп населения. В течение многих десятилетий Голливуд показывал негров то как слуг, по-собачьи преданных белым хозяевам, то как веселых и безмозглых «детей природы», требующих присмотра со стороны «добрых и мудрых» белых людей, а то и еще хуже. Казалось, что появление возможности снимать фильмы руками черных американцев для таких же чернокожих зрителей приведет к созданию произведений социальных и критических. Но этого, в сущности, не произошло. За некоторыми исключениями «черные фильмы» — это по-своему вывернутая наизнанку обычная голливудская продукция. Популярные стереотипы «белого кино» стали повторяться в «черном кино». Так появилась «Блэкула» (black — черный) от «Дракулы», «Блэкштейн» от «Франкенштейна», «Чернокожий отец» от «Крестного отца» и т. д.

Есть фильмы, в которых отчетливо прослеживается идеология «черного экстремизма». Например, режиссер Гордон Паркс-младший и актер Ричард Раундтри создали серию картин о Шефте — чернокожем Джеймсе Бонде, владеющем всеми видами оружия, походя убивающем белых полицейских и насилующем блондинок.

Некоторые критики считают, что фильмы о Шефте и подобных ему суперменах с черной кожей будто бы являются «психологической компенсацией» для американских негров, по-прежнему остающихся дискриминируемым национальным меньшинством. Думается, однако, что образ Бонда — белого ли, черного ли — лишь развращает сознание зрителя.

Вместе с тем фильмы негритянских режиссеров Осси Дэвиса, Вана Пиблаза, Билла Ганна показывают напряженную обстановку в черных гетто с необычайной силой и достоверностью. Мир гетто предстает в фильмах «Суперфлай», «Война Гордона», «Шикарная песня славного Суитбэка» миром социальной несправедливости, чудовищного насилия и наркотического дурмана.

Особую и значительную часть современной американской кинопродукции составляют картины, которые критики стали называть «ретро», то есть фильмы воспоминаний. Они появились довольно давно — уже знаменитая гангстерская баллада «Бони и Клайд» А. Пенна не только показывала ужасы великой депрессии начала 30-х годов, но в определенной мере и романтизировала то время. Однако подлинный расцвет «ретрокино» наступил в 70-х годах. И для этого есть свои причины. Американцы все чаще оглядываются в прошлое с тоской и вздохами сожаления. Даже в тех случаях, когда режиссер

Кадр из фильма  
«Многоэтажный ад»

Роберт Редфорд  
и Барбара Стрейзанд  
в фильме  
«Такимы мы были»  
(внизу)



понимает, что в рисуемом им прошлом нет, в сущности, ничего хорошего, его рассказ проникнут грустью об утрате чего-то такого, что уже невозможно вернуть.

Таков, например, фильм П. Богдановича «Последний сеанс», воспроизводящий атмосферу провинциального городка, покидаемого молодежью. Городка, где закрывается единственный кинотеатр. Где остаются только старики и изломанные жизнью люди. Богданович датирует свой фильм годами войны в Корее.

Режиссер не идеализирует времени — он понимает и показывает, что именно годы корейской авантюры стали концом устойчивости послевоенной Америки. Но в героях его фильма немало привлекательного. Что бы с ними ни происходило, мы воспринимаем их все же как парней славных, симпатичных, располагающих к себе своей слабостью, незащищенностью.

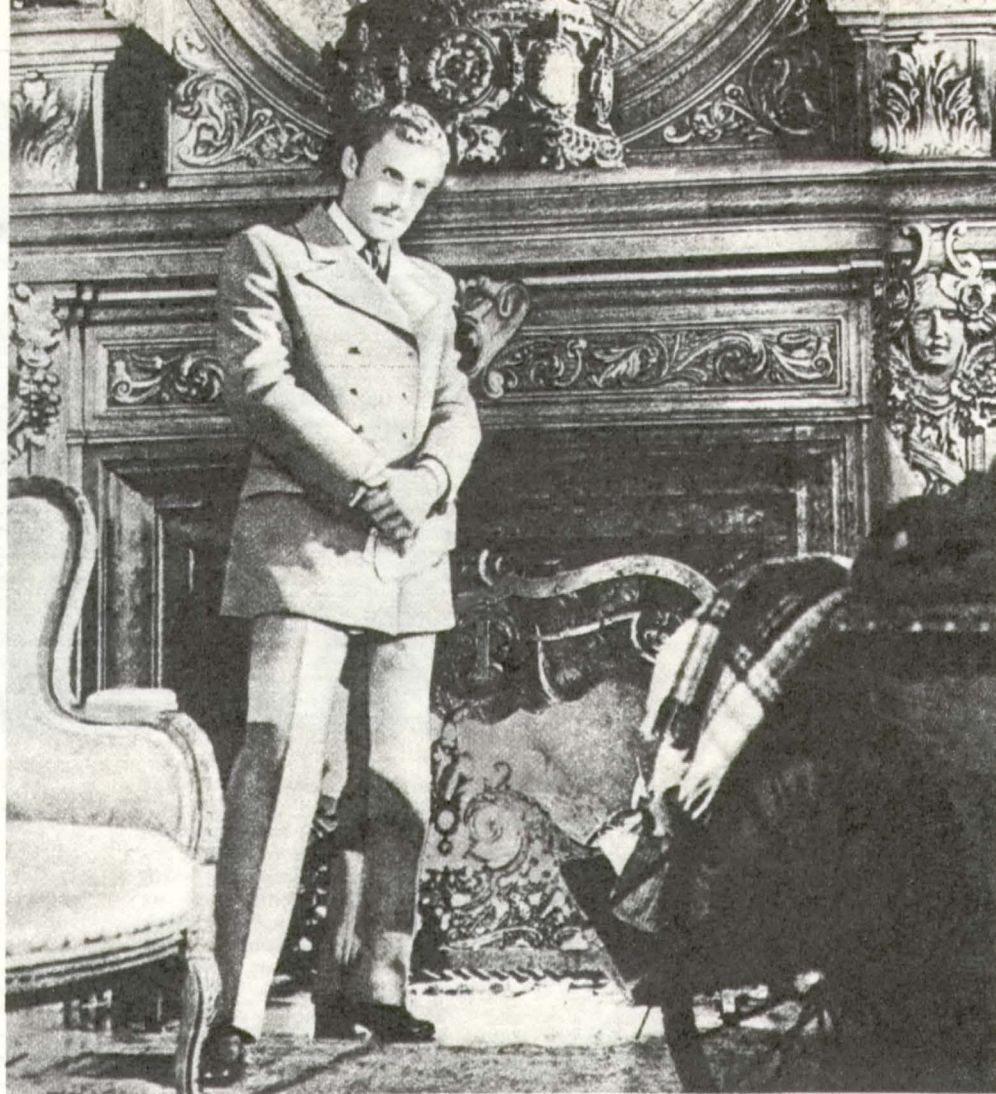
Чаще всего прошлые времена в «ретрофильмах» показываются как безусловно хорошие, славные. Эту мысль С. Поллак вынес даже в название одного из своих фильмов. Рассказ о трудной любви коммунистки и молодого писателя в гнетущей атмосфере маккартизма он назвал «Таковыми мы были», утверждая в фильме, что мы были не только моложе, но и лучше, чище, честнее. И совсем уже открыто прославляются старые добрые времена в мюзиклах типа «Хелло, Долли!» или в известной нашим зрителям «Смешной девчонке».

На ретро критики смотрят по-разному. Некоторые находят в этих блужданиях по прошлому своего рода тоску по утраченным нравственным ценностям. Нужно согласиться, что в принципе обращение к истории ничего плохого не имеет — история часто помогает понять настоящее, избежать ошибок. Думается, однако, что по большей части ретро — это кино иллюзий, столь привычных Голливуду, фабрике грез.

Сегодня, как и вчера, больше всего именно молодые мастера рассказывают в своих фильмах о современности. Так было и в 60-х годах, когда молодежь создавала часто дискуссионные, но содержательные и социально острые произведения.

Примечательно в этом отношении творчество талантливого Ральфа Бакши. Его «Кот Фриц» — полнометражный рисованный фильм — представлял собой некую энциклопедию по истории «новых левых». Казалось, что Бакши создал пародию на болтовню о сексуальной революции, черных пантерах, диких ангелах, бунтующих студентах. Фильм был остроумен и всюду имел необычайный успех. Но потом появилась еще одна его же картина, «Час пик», и стало ясно, что грусть, смешанная со злостью, — свойственное Ральфу Бакши мировосприятие.

Перестроив в 60-х годах систему производства фильмов, развязав инициативу «независимых» режиссеров и продюсеров, Голливуд смог резко увеличить число выпускаемых фильмов. Сегодня во многих странах не только третьего мира, но и Западной Европы американские картины вновь составляют часто более половины всех демонстрируемых фильмов, и это свидетельствует о том, что, меняясь, впитывая в себя все новое, прежняя «фабрика снов» остается неизменной.



Кароль Боровецкий  
(Даниэль Ольбрыхский)

## „земля обетованная“

Часть Лодзи еще сохранилась такой, какой была в начале века: крижистые купеческие лабазы и барочные дворцы заводчиков, унылые красно-черные, врытые в почву на века фабричные корпуса, армейские казармы, какие-то «шанхайчики», бараки, попросту говоря, трущобы... И Вайда в одном из интервью радовался, что успел снять картину в самый последний момент: еще немного, год-другой, и лодзинский пейзаж выглядел бы совершенно иначе. А без пейзажа этого не было бы фильма, не было бы экранизации «Земли обетованной», полузабытого романа польского писателя Владислава Реймонта, посвятившего свое перо рождению и становлению отечественного капитализма, мучительному и жесткому скачку дворянско-крестьянской Польши в двадцатый век, в эпоху машинной цивилизации, промышленного пролетариата, революционного движения.

Впрочем, ни пролетариата, ни революционного движения в этой картине нет. Только в самом конце, после расстрела забастовавших ткачей, мелькнет в кадре красный не то флаг, не то платок, зажатый в руке одного из погибших. Революция возникает здесь еще только как предчувствие исторической необходимости. Но пока, пока здесь еще некому бунтовать, некому замахиваться на порядки вещей, ибо сам этот порядок еще только возникает на наших глазах, клубится в муках рождения. Пока рождается и сам пролетариат — вот они, десятки и

сотни тысяч крестьян окрестных сел, тянутся в эту землю обетованную, где можно заработать на хлеб, на жизнь.

И Вайда вслед за Реймонтом рассказывает о самом начале: о патриархальных лодзинских мануфактурах, гибнущих в жесточайшем и проигранном заранее единоборстве с дельцами новой формации, не знающими никаких правил, норм, законов в погоне за прибылью.

А вот и они сами — эти новые, те, кому «принадлежит будущее», веселые, счастливые, восторженные молодые люди, ни в чем не похожие друг на друга: ни происхождением, ни воспитанием, ни характерами — польский дворянин Кароль Боровецкий (Даниэль Ольбрыхский), отрекшийся от своего родного гнезда, от мертвых шляхетских традиций; еврейский биржевой маклер Мориц Вельт (Войцех Пшомяк), гений и романтик наживы, и немецкий коммерсант Макс Баум (Анджей Северин), покидающий своего отца, последнего могоканина старой, мануфактурной еще формации... Вот они, трое, перед которыми открыт мир. «У меня нет денег, у тебя нет денег, у него нет денег, у нас нет денег, мы должны открыть фабрику», — произносят они, как заклятие, в начале фильма.

Режиссер проводит своих героев по всем кругам рождающегося прямо на глазах лодзинского ада — по конторам ростовщиков и оргиям промышленников, по фабричным цехам и фондовым биржам, по нищим каморкам рабочих и дворцам богатей — по всему чудовищному пейзажу

промышленного города, перерабатывающего пот и кровь, таланты и умения в бесконечные, многокилометровые рулоны тканей. В многозначные цифры на банковских чеках. В деньги. Однако Вайду меньше всего интересует механизм этой всеобщей погони за «золотым тельцом», этот бег над пропастью. Как всегда, как во всех фильмах — о войне или о современности, о прошлом далеком и близком, — его интересует та человеческая, нравственная цена, которую платят его герои в своем конфликте с эпохой. И потому главная тема фильма, его подлинное естество заключается в хладнокровном, внимательном анализе распада феодально-патриархальных нравов, анализе рождения морали буржуазной — безнравственной, эгоистической, бесчеловечной.

В самом деле, чем дальше уходят герои фильма от первой своей, восторженной еще и романтической декларации, чем больше погружаются в бездонную пропасть бизнеса, тем решительнее и бесповоротнее отказываются от всего человеческого, от всего того, на чем держалась их странная и противоестественная для мира наживы дружба. Быть может, именно поэтому в «Земле обетованной» прежняя печальная ирония режиссера сменяется интонациями нескрываемо сатирическими; Вайда смотрит на своих героев глазами человека сегодняшнего дня — художника социалистической страны, мира социализма.

Николай Басманов

Михаил ЖАРОВ

# далеко от МОСКВЫ



**Ф**ронт подходил к Сталинграду, когда мы получили приказ об эвакуации в Алматы. А у нас еще не были закончены натурные съемки у Волги. Мы снимали большой и трудный эпизод с массовой — «У разрушенного моста» из первой серии «Оборона Царицына» — «Поход Ворошилова». Съемка была режимная — снимали несколько минут вечером при закате. И утром — на рассвете. Днем же, несмотря на несусветную жару, работали не щадя сил с маленьким перерывом — когда солнце стояло в зените. Чтоб избежать солнечных ударов, объявляли перерыв на обед.

Это было горячее время съемок. Работа шла быстро, точно, съемки происходили даже в хмурым день. Закончив натуру, мы уехали в Алматы, где эвакуированные «Мосфильм» и «Ленфильм» образовали один мощный коллектив, временно именованный Центральной объеди-

ненной киностудией художественных фильмов (ЦОКС).

Как мы работали? У аппарата, как правило, находились оба Васильевых — и Георгий и Сергей. Тут же репетировали, обговаривали, находили решение сцены и моих реплик. Я их варьировал, делая живыми, моими, примериваясь от дубля к дублю. Сергей был придирчив к тексту. Георгий — добродушнее: «Можно! Пусть говорит так, как ему удобнее!»

Сцены в вагоне Сталина получились живые и достоверные. Но здесь со мной произошел казус. У меня по роли был небольшой чуб, который я иногда выпускал на фуражку, иногда прятал. Перед съемкой моего входа в вагон не посмотрели снятый кусок на натуре — «вход в вагон» снимали на вокзале в Сталинграде.

«Интересно! — вдруг забеспокоился я после съемки. — Сейчас я вошел без чуба. Верно это или нет?»

— Как у меня было с чубом, когда я входил? Записано?

— Нет! Подмонтировали куски — вход на натуре и в павильоне.

Посмотрели на экране: действительно, открываю дверь — с чубом, захожу — его нет. Чуб прыгнул и пропал под фуражкой...

Перчихина я играл без дублера; все сцены на коне, когда во время боя я ищу Ворошилова, снимали на натуре под Сталинградом — я скакал сам. После съемок в «Петре Первом», где я долго и упорно овладевал искусством верховой строевой езды для драгуна Меншикова, ездить в казачьем седле мне уже не доставляло труда, если

*Михаил Жаров и Николай Черкасов в фильме «Иван Грозный»*

*«Оборона Царицына»*



еще учитывать, что меня тренировал неоднократноный призёр жокей Лакс. И все-таки, как бы я ни владел аллюром и как бы конь ни был мне послушен, всего предугадать было нельзя. И вот что произошло во время съемки одной из сцен. На пригорке стоял ветряк, я должен был верхом на лошади объехать мельницу, остановиться, оглядеться и скакать дальше. Я взял разгон, конь горячий — лихо идет в галопе на мельницу, крылья для эффекта крутятся, влетаю в зону кадра, и вдруг рядом, справа от меня, раздается взрыв. Конь вздрогнул, шархнулся в сторону и поскакал впритык между стеной мельницы и крыльями. Когда увидели, как мой конь рванулся в эту узкую щель, все закрыли глаза.

«Мы не сомневались, что ты разможжишь себе голову!» — сказал мне позже Георгий Васильев. А я, представьте, ни о чем не думал в тот миг, только сильнее прижался к шее коня и лихо проскочил под валом. Меня спас только мой инстинкт и быстрая актерская реакция да еще лошадь, которая пригнулась сама, чтобы проскочить. Дубль вошел в картину. Оператор, к счастью, снимал, хотя тоже закрыл глаза...

Я очень любил эту роль. Среди двух основных персонажей картины — Сталина и Ворошилова — была третья, выдуманная фигура казака Перчихина, который вел всю историческую, драматургическую и сюжетную линии картины «Оборона Царицына». На экран вышла только первая часть. Сталину Васильевы показывали обе серии. Первую он просмотрел без замечаний, а насчет второй, просмотрев еще раз, попросил у авторов согласия подождать.

— Надо подумать! Исторически не все достоверно!

А потом напоминать ему было уже некогда. Кончилась война, умер Георгий Васильев. Сергей занялся новой картиной — «Герои Шипки». Мне очень жалко: это была интересная работа, особенно во второй серии.

Когда мне вручили медаль Государственной премии, Сергей Дмитриевич попросил меня, кроме «Секретаря райкома», в котором я играл партизана Русова, ни в чем не сниматься.

— Но я уже снимаюсь у Раппопорта в «Воздушном извозчике»...

— Хорошо! Снимайся! — сказал Сергей. — Мы пока будем делать режиссерский сценарий.

— Какой? — спросил я дрогнувшим голосом.

— «Фронт» Корнейчука. Ты к тому времени уже освободишься... Будешь играть генерала Горлова!

— Горлова? Значит, Горлова? Спасибо!... А я не очень мягок для него? Может быть, лучше Огнева?

— Нет. Огнева будет играть Бабочкин! А ты что, не доволен?

— Нет, очень. Просто мне показалось, что так интереснее. А я доволен!..

Но этот мой самоотвод, вероятно, все-таки запал в душу Сергею. Потому что, когда я вскоре заболел воспалением легких, Васильевы приехали ко мне в больницу.

— Хотим узнать, сможешь ли ты сразу сниматься в трех картинах? Две тебя ждут, там ты уже снимаешься, но и мы уже начинаем. Горлов должен быть здоровым и массивный генерал. Понимаешь? Горлов! А ты похудел и ослаб. Скажи честно, ждешь тебя? Мы можем начать снимать без твоих сцен... Или все-таки взять другого актера? Как скажешь, так и будет.

— Братцы! Дорогие мои режиссеры, что вы делаете с моим бедным актерским сердцем? Скажите честно? Да, я хочу играть Горлова, но вот читайте телеграмму, которую я получил из Омска от начальника комитета. Смысл ее такой... Если я буду срывать съемки военного фильма «Секретарь райкома», то будут приняты меры... Слышите?

— Да! — ухмыльнулся Сергей Дмитриевич. — Дела...

— Директор картины просил главврача от имени Пырьева отпустить меня на съемки...

— С воспалением легких?

— А мы его будем привозить обратно!

— Нет! — резко сказал врач.

— Поэтому, дорогие мои творческие друзья и товарищи, спасибо за ваше доверие, но... берите другого актера.

Студия в Алма-Ате работала напряженно и продуктивно. Днем или снимали натуру, или репетировали в студии. Павильоны снимали ночью — энергия шла на оборонные предприятия. Эйзенштейн, который приехал вместе со ВГИКом, уже начал кропотливо отбирать на студии все, что понадобится для постановки «Ивана Грозного».

Он был весь в своем замысле. Работа над сценарием отнимала у него много времени. Жи-

ва в одном доме с ведущими мастерами кино (в двух шагах от студии), он мог по рассеянности даже не заметить своих соседей. Там жили Александров, Райзман, Козинцев, Трауберг, я и другие лауреаты. Это было двухэтажное здание, которое дало кинематографистам казахское правительство. Оно получило прозвище «лауреатники». У Эйзенштейна, как и у остальных, была одна комната.

Нередко его можно было видеть около арки у нашего дома. Он сидел, положив ладони на скамейку, и тихо покачивался, как бы проигрывая что-то про себя, устремив глаза в горы.

— Сергею Михайловичу Грозному — низкий поклон!

— У! У! Всеволод Илларионович! Здравствуй-те! Где живете, как устроились?

— Живу над вами, здесь же, в «лауреатнике», — ответил Пудовкин с улыбкой. — Устроился роскошно! Как в спальном вагоне: на верхней полке я, а внизу Анна Николаевна.

— Когда кончите снимать? За вами я!

— Сегодня начинаем последнюю, но трудную сцену. Да вот что-то мой герой не торопится!

— Иду! Бегу! — крикнул я в окно, допивая чай.

Снималась сцена «растрела Глобы в тюрьме», сильная по своему размаху. Актеру она давала все, чтобы раскрыть трагическое дарование, и я чувствовал, знал, как ее играть. А вот поди ж ты — сыграть сразу не смог.

— Ну, что же. Будем снимать! — сказал тихо Пудовкин. — Только если можешь, не объясняя так «снисходительно», она все поймет — это не слабая женщина! Трагедию не надо играть выспренно, подчеркнута, «меня, мол, убивают. А я герой... Русский человек... Мне не страшно. Я пою!»

— Все это так! Все это верно! Но это приходит у меня не от решения так себя вести, а бесознательно, от необходимости не дать врагу радости от своих мук! Трагедия у них — они бессильны, они не могут поставить Глобу на колени. И от беспомощности веруют, сжигают города, села, мучают детей. Глоба умирает, не видя их, не замечая! Тогда «Соловей, соловей» будет звучать человечно, как открытая книга вечности, это я все понимаю... Но как нам это сыграть? Как нам это передать языком актера? Режиссера, монтажа, музыки, языком кинематографической выразительности? Как?

— Я сам не знаю! — сказал, улыбаясь, Пудовкин. У него была необыкновенная улыбка, застенчивая и извинительная, если он чего-то не понимал.

Да, пластически как будто я все видел, но глубины этой сцены, ее подлинной правды мне почувствовать не удалось!

Снимали и целиком варианты сцены и по кускам для монтажа — не получилось! Мне К. Симонов никогда не говорил про эту сцену. На этой съемке его уже не было. Но мне кажется, на просмотре ею он не был потрясен. А ведь нужно было всего одно подкинутое мне слово, которое своим ключом открыло бы всю картину для меня. Всего одно точное слово, и все ясно! А я пыжился в чистую героинку, а для этого нужен и другой актерский темперамент, и другой голос, и вообще другой актер. Я-то хотел, чтобы песня Глобы заглушила автоматы карателей, а надо было, очевидно, иное — чтобы умолк поющий голос: Глоба уже убит, а автоматы все еще продолжают озверело бить. Нет жалости к убитым. Они героически отдали свою жизнь за Родину. Есть омерзение к убийцам. Этого у нас не получилось. А жаль! Ведь картина называлась «Во имя Родины».

Однажды я получил сценарий и рисунок — двуглавый орел держит в клюве грамоту, в которой было написано: «Скудный раб божий Сергей прибегает к стопам умудренного опытом боярина Михаила — поднатухась сотворить опричника Малюту Скуратова».

— Вот он какой! — сказал мне Сергей Михайлович, показывая эскиз рисунка к образу Скуратова и расквашку первой съемочной сцены. — Вдохновляйтесь!

— Попробую! Хотя Мейерхольд, кажется, сказал: «Надо работать — вдохновение придет само!»

— Это верно!

И у нас произошел большой и интересный разговор — об актере и режиссере, о взаимодововерии и взаимопонимании, о все покоряющем единстве. Разговаривали у него за чаем. Я говорил долго. Эйзенштейн внимательно слушал меня, прищурив свои мудрые и лукавые глаза. Потом вынул из коробки небольшую картину «Апостол», расшитую бисером, и подарил ее мне.

— Я теперь понимаю, — сказал он, — почему Апостолы каждый по-своему описывают страсти

Христа! У каждого своя забота и своя точка зрения, своя интерпретация страстей! Вы сейчас страсти описали убедительно и образно, но по-актерски, а потом все ваши страсти соберет режиссер, скомпонует, раскроет идею произведения и поразит ими зрителя. Это будет тоже правда страстей, но это будет конечная правда творческого процесса — правда, подытоженная режиссером! Вот так мы и попытаемся раскрыть правду об Иване Грозном во всех его страстях — и как собирателя земли русской и его борьбу с изменой Курбского и крамолой бояр. Не знаю, хватит ли трех серий, но не будем растекаться.

Позже, когда мы снимали «Ивана Грозного», Эйзенштейн часто и всегда по существу, зацепившись за любую промашку (а у него все было заранее продумано и разработано), устраивал разнос: «Иначе заснут, ночь! Надо людой будоражить! Работать с сонными нельзя!»

Было два Эйзенштейна. Один — шуточный, улыбчивый, с очками на лбу: «Пошли играть на манеж». И другой — во время съемки, собранный, точный, малоразговорчивый. Только сквозь очки блестели глаза. Или это нам так казалось.

В примерной всегда перед съемкой сидел «Сам» и обязательно рассказывал что-то — «киное — смешное — не относящееся!». Но попутно делал существенные замечания, поправки, иногда сам гримировал актера. Согласитесь, превратить сорокалетнего Николая Черкасова в семнадцатилетнего юношу — задача сложная для кино. И ее блестяще решили. Вдоль овала лица наклеивали лаком тюлевые тесемки, осторожно растгивали щеки («Разутюжим царя», — говорил Эйзенштейн), а концы тесемки завязывали на шее и на затылке. С каждой стороны было по 10—12 лент, а потом, когда все было завязано и все складки на лице были «разутюжены», надевали красивый, молодой парик.

Николай Черкасов с его черными молодыми глазами действительно превращался в юного царя Ивана. Это было для актера мучительно, но эффект получался поразительный. Посмотрите сейчас эту сцену на экране и вы ахнете! Снимали, как я уже сказал, по ночам, снимали долго. Черкасов уставал. Спался юмор Эйзенштейна. Окончив грим, он кричал:

— Николая, пойдем на манеж!

— Серж! Что будет делать Николая на манеже? — Играть Уф! Молодого царя!

К концу съемок — снимали несколько ночей — немолодые щеки Черкасова растянулись так, что он с горечью констатировал, глядя в зеркало:

— Как их теперь втянуть обратно, Серж!

— А их не надо втягивать, Николая! Дальше царь будет с бородой, а для жизни: отвисшую кожу можно собрать внизу и завязать бантиком на подбородке! Как галстук-«бабочка»!

И тут после очередной шутки он, как сейчас вижу его серое, усталое от ночной съемки лицо и блестящие, возбужденно горящие глаза, что-то коротко объяснив Андрею Москвину, подошел к аппарату и тихо сказал:

— Николай Константинович! Соберитесь. Проверю крупный план и сниму!

Можно было только поражаться, как Черкасов мог на крупном плане голову выворачивать штопором, чтобы в профиль борода была в верхнем углу кадра, рот где-то внизу, а глаза смотрели на аппарат. На экране — реально и впечатлительно! Сергей Михайлович долго ломал голову над тем, как облегчить снятие с Черкасова тяжелого, парчового, тканного золотом коронационного костюма. Костюмерам приходилось влезать на стремянку и держать костюм, пока худой и длинный Черкасов из-под него вылезал. Придумать ничего не могли, распарывали, снимали, опять надевали, зашивали, а это отнимало и время и утомляло актера. Эйзенштейн сам чертил разные проекты, один из которых он подарил мне. В шапке Мономаха, с державой и скипетром, во всех регалиях стоит в коронационном облачении молодой Иван перед аппаратом и произносит речь, а потом мы видим это же положение в разрезе — на худом как скелет царю — Черкасове, к бедрам приложено на ремнях ведро.

В 1944 году студия «Мосфильм» вернулась в Москву. Здесь Сергей Михайлович закончил две серии, показал их — без логического конца фильма — третьей серии, о чем потом очень сожалел. Трудно забыть чудесную атмосферу дружбы, доверия и уважения друг к другу во время работы. Никаких неожиданностей — все продумано и передано для исполнения каждому члену группы.

В Москве снимали уже днем, но, привыкнув к ночной работе, решили снимать во вторую смену...

Вот те короткие куски воспоминаний об огромной и глубоко патриотической работе кинематографистов в годы войны, о которой можно говорить без конца.



## парамоновские новости



Парамоновская кинофабрика сделала студии хороший подарок: выпустила новую киноплёнку, которая не боится влаги, не горит, не подвержена действию кислот. Ею можно заклеивать окна, записывать на ней звук и воспроизводить его на магнитофоне. Пока на ней, правда, не появляется изображение, но работники кинофабрики обещают в течение ближайших лет устранить этот недостаток.

Открыт новый фирменный кинотеатр «Парамон». В его зале установлен специальный экран для демонстрации кинокомедий. Он сильно выгнут и напоминает зеркала в «комнате смеха». Во время демонстрации даже некомедийных фильмов из зала доносится гомерический хохот.

Сценарист Кривенко потребовал от студии вдвое увеличить ему сумму причитающегося гонорара, так как свой последний сценарий он сдал не в трех экземплярах, как было предусмотрено ранее договором, а в шести.

Тремя камерами одновременно снимает свои фильмы оператор Устюжин. Одной камерой — на одной студии, другой — на другой, третьей — на третьей.

— Я бы и четвертой снимал, — заявил он нашему корреспонденту, — да не остается времени на перелеты.



Как мы уже сообщили, киностудия «Парамон-фильм», желая лично проверить качество своей продукции, а заодно и некоторые новые формы обслуживания населения, открыла свой фирменный кинотеатр.

Сегодня мы публикуем беседу нашего корреспондента с некоторыми из его работников. НАШ КОРР. Товарищ Спицын, уже около месяца работает кинотеатр «Парамон», директором которого вы являетесь. Не могли бы вы рассказать о тех новых формах, которые вы используете в своей работе?

СПИЦЫН. Могу. Первое, что мы сделали, — это отказались от правила: «Зрители, опоздавшие к началу сеанса, в зрительный зал не допускаются». У нас допускаются. Опоздывайте хоть на целую серию. А вот обратно — шалишь! Пусть ему через две минуты весь сюжет ясен. Пусть он билетерше раньше следователя убийцу назовет. Ничего не поможет! Все равно не выпустим. А как фильм кончится, еще подписку возьмем о неразглашении. Чтоб у других интерес не отбивали.

НАШ. КОРР. Очень любопытно!

СПИЦЫН. Еще бы! К каждому фильму у нас индивидуальный подход. Вот, скажем, экранизация. Так мы перед сеансом литературные чтения устраиваем. Чтобы зритель знал, каким на самом деле это произведение было. После чтения фильм уже можно не показывать. И так все ясно... Перед комедиями у нас билетеры в зале анекдоты рассказывают, случаи смешные. Иногда фильм идет, а они все рассказывают... Если сеанс по времени с футбольным матчем совпадает, мы периодически по радио счет объявляем. Несколько раз звук в фильме убирала и прямую трансляцию в зал давали. Правда, многие зрители возмущаться начали. Пришлось изображение убирать тоже и прямо в зале телевизор поставить.

НАШ КОРР. Я слышал, у вас есть какие-то нововведения с билетами?

СПИЦЫН. Да, есть. Мы планируем в ближайшее время отказаться от обычных билетов с указанием ряда и места. В наших кассах будут продаваться карточки «Спортлото». Подошел, купил, зачеркнул шесть на выбор. Контролер «Б» и «В» оторвал, а «А» у зрителя осталось. Хочешь — иди в зал, не хочешь — жди тиража... Кстати, вот наш кассир идет... Марья Гавриловна! Кто там вчера выиграл?

КАССИР. Школьник один...

СПИЦЫН. Это пока до «Спортлото» не дошло, мы другую лотерею разыгрываем, юмористическую. По номеркам пальто. На чей номерок выпало, тот свое пальто получает. Остальные — какое достанется.

НАШ КОРР. Действительно смешно! Оказывается, не только театр начинается с вешалки, но и кинотеатр?

СПИЦЫН. Конечно. И в театре и в кино играют одни и те же актеры, показывают одни и те же произведения, так почему же у них есть вешалка, а у нас нет? Мы устранили этот пережиток. Теперь у нас все, как в самом настоящем театре.

КАССИР. Даже стоимость билетов.

СПИЦЫН. Даже «на бис» иногда снова пленку прокручиваем и во время сеанса антракты устраиваем. Искусство искусством, а у буфета свой план.

НАШ КОРР. Я слышал, у вас там тоже нововведение?

СПИЦЫН. Да! В буфете мы подготавливаем зрителя к наилучшему восприятию фильма. Если фильм грузинский, продаем шашлыки, если украинский — галушки, а если наш, парамоновский, то обязательно молоко!

НАШ КОРР. А почему молоко?

СПИЦЫН. За вредность, конечно...

НАШ КОРР. Большое спасибо.

## юбилей

### Творческого горения Вам, Александр Потапович!

В связи с 25-летием старшего пиротехника А. П. Хромова директор студии направил юбиляру приветственное письмо, опубликованное в местной многотиражке.

«Сердечно поздравляем Вас дорогой Александр Потапович.

Вас любят и знают многие зрители. Они помнят ленту «Случай в тайге», где эффектно пылал небольшой областной город, но мало кто из них тогда догадывался, что это всего лишь первые шаги молодого, полного сил Хромова.

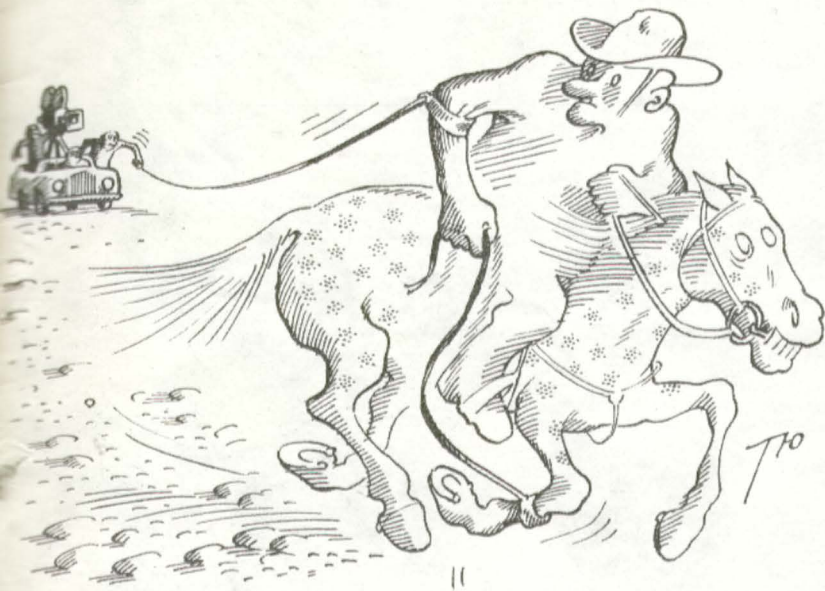
Следующим этапом на Вашем творческом пути, когда на Вас обратили внимание не только зрители, но и специалисты, стал колоссальный взрыв нескольких газгольдеров, оставивший неизгладимый след в бюджете студии. От кадра к кадру крепнет Ваше, Александр Потапович, мастерство и искрометный, зажигающий талант.

Сейчас Вы стоите перед решением трудной и ответственной задачи. Для съемок финального эпизода телевизионного фильма «Случай в тундре» Вам поручено зажечь облитую керосином вязанку хвороста. Съемки костюра намечено произвести в декорациях, в одном из самых больших наших павильонов, но та скрупулезность и та ответственность, с которой Вы всегда беретесь за дело, позволяют надеяться, что этот фильм на нашей студии не последний.

От всего сердца желаем Вам, дорогой Александр Потапович, здоровья и творческого горения».

Приветствие передал  
А. Хорт





**ПИСЬМЕННЫЙ ОТКАЗ Т. БАБКИНА**

от главной роли в фильме «Весна в декабре»

Нет, уважаемый товарищ кинорежиссер, не стану я сниматься в вашем фильме. Ни в вашем, ни в каком-либо другом. Ну, предположим, соглашусь я у вас сниматься. Сделаете вы пробу. Сейчас я живу себе, ни о чем не думаю. И лицо мне мое нравится, не с утра, конечно, а вообще. А после пробы сяди перед зеркалом и думай, что уши, как у Чебурашки, нос картошкой и глаза, как кнопки на баяне. Да мало ли что еще в голову придет?

Ну, допустим, пройду я пробу, понравлюсь я вам, а как ваше начальство на меня посмотрит?! Вдруг там у вас в руководстве брюнетки есть? Меня все брюнетки терпеть не переваривают. Сразу забракуают.

Предположим, начальству я понравился и на роль меня утвердили. Тут сразу вопрос об оплате встает. Ну, дадите вы мне ставку. А у Пуговкина, допустим, больше, я уже не говорю о Бационисе. И больше вы мне дать тоже не можете. Они обидятся, будут исподлобья смотреть. Так я привык на работе, что дают, то и беру. Иной раз и подкальмить могу. А актеру с работы и вынести нечего. Разве что бороду фальшивую.

Но, допустим, отснимете вы фильм. Хорошо, если он плохой получится, а если из него шедевр мирового киноискусства выйдет, значит, нас с вами тут же в Канн отправят. А я ведь по-французски двух слов связать не могу.

Но, предположим, вернемся мы из Канн, и вы мне скажете: «Привет, дорогой товарищ Бабкин» — и ручкой на прощание помашете. А я уже с той работы уволился, а на другую кто ж меня возьмет, киноартиста. Никто же вокруг работать не сможет, будут за автографами ходить да про личную жизнь артистов расспрашивать.

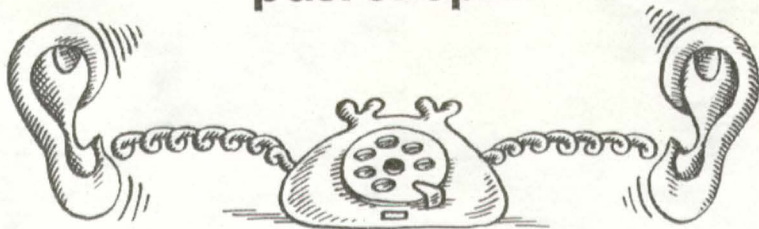
Друзья меня из зависти покинут, жена как изменника бросит. Вот и получается, как ни крути, как ни верти, смысла мне у вас сниматься нет никакого.

Останусь я после этого один с душевной травмой в груди и грустными воспоминаниями о Софи Лорен.

Извините, если что не так, но от предложения вашего отказываюсь. Уважающий вас и себя Т. БАБКИН.

Письмо вручил  
Л. Измайлов

**неподслушанные разговоры**



Горячая пора наступила на студии «Парамон-фильм» — многие съемочные группы разъехались в разные концы страны. С ними поддерживается постоянная телефонная связь.

\*\*\*

Вы меня, надеюсь, узнали, батенька?.. Когда я дал согласие на участие в этом фильме, я предупреждал, что мне нужен шестикомнатный «люкс» с роялем. Меня не касается, что у них в ауре нет гостиницы. К моему приезду могли и построить. Это еще не все.

Приехал, понимаете ли, уже три дня здесь, слава богу, а местная газета у меня даже интервью не взяла. Станиславский мог обо мне писать почему-то, а они нет. Голубчик, а эта встреча на вокзале? Просто стыд и срам. Оркестр всего человек двадцать, не больше. И детей от силы триста душ, правда, с цветами. Так что, мой друг любезный, присылайте за мной самолет, я отсюда улетаю. Нет, нет, не уговаривайте. Я бросил все, согласился сниматься у вас в эпизоде, а тут даже никакого тебе банкета. Прощайте, голуба!

\*\*\*

Срочно! Просто отложите все дела и вышлите консультанта, пожарников и конную милицию... Мы снимали эпизод, который в сценарии указан как война между Алой и Белой розой.

Так вот, массовка так увлеклась, что уже третий день воюет, и мы не можем их остановить. И снимать невозможно, потому что кто-то из них взял в плен оператора, а другие сейчас пытаются в крепости режиссера. Из тоннагена сделали стенобитную машину.

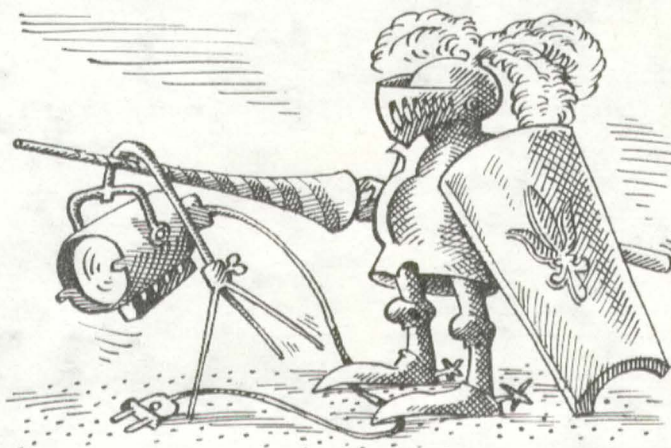
Вчера некто в латах посадил меня в подвал за то, что я, видите ли, не знал пароля, и мне пришлось прорыть под землей ход к почте, чтобы до вас дозвониться. Все, все, больше говорить не могу, а то тут уже ко мне рыцари с пиками скажут.

Разговоры записал  
Ю. Волович

Алло! Это студия? Это звонит Звягин. З-в-я-г-и-и. Передаю по буквам: Звягин, Ведящев, Яницкий, Гонкур, Инин, Новиков-Прибой. Передайте, пожалуйста, директору, что мы немного задержим съемки. Вообще у нас все в порядке. Вот только нет пленки и оператор не подъехал. Кстати, заодно скажите, что еще никто из актеров не появился. А так вообще все хорошо. О'кей, говорю. Погоды здесь, в Сочи, чудные, так что, как только построят декорации, мы тут же начнем снимать. Кстати, плотники куда-то запропастились. Поэтому, если у вас будут на студии свободные, сразу присылайте. Да, чуть не забыл: вы не помните, в нашей картине два режиссера или один? Тут, вообще говоря, ходят по пляжу два каких-то с бородами, но это, по моему, не они. Короче, как только лихтваген отыщем, тут же начинаем снимать. Если кто будет лететь случайно в Сочи, пусть захватит сценарий — он может понадобиться буквально в любой момент.

\*\*\*

Позовите, пожалуйста, к телефону ассистента Ермолаева... Коля!!! Времени в обрез, слушай и записывай. На завтра в Караганду нужно срочно: два бронепоезда, один эсминец, тракторов штук шестьдесят — семьдесят, не больше, и шагающий экскаватор. Если тебя не затруднит, еще блюминг. Ну? Что?.. Коля, кровь из носу! Значит, завтра не можешь? Нет, следовательно уже не надо. Нет так нет, как-нибудь обойдемся. Всем привет, целую! Записали все? Ну, до свидания.

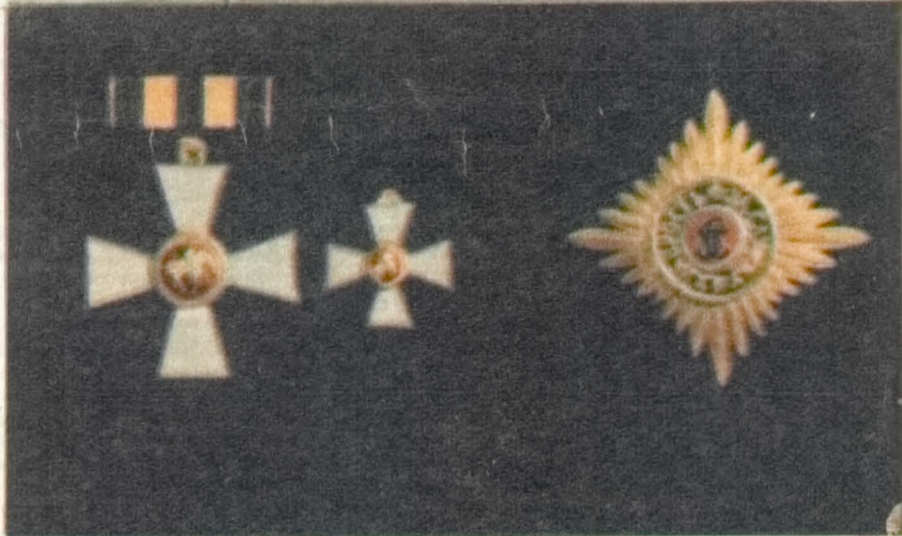




*Иван Васильевич  
Матиец в мастерской*

*Эти боевые доспехи легкие,  
прочны и красивые*

*Трудно представить, что стены дома,  
крыша, лепные украшения  
невесомы: они сделаны из пластмассы*



*Старые ордена, сделанные  
Матийцем для съемок  
Фото  
Игоря Гневашева*

# ПАРАД БУТАФОРНИИ