

# советский ЭКРАН

18

- успех социалистических кинематографий
- зрение и слух природы



# НА ГЛАВНОМ НАПРАВЛЕНИИ

Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», со дня выхода которого в свет прошло три года, сосредоточило внимание деятелей кино нашей страны на многих важнейших проблемах современности, требующих творческого решения, определило главное направление развития советского кинематографа.

«Киноискусство призвано активно способствовать формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения,— указывалось в Постановлении ЦК КПСС,— воспитанию людей в духе беззаветной преданности нашей многонациональной социалистической Родине, советского патриотизма и социалистического интернационализма, утверждению коммунистических нравственных принципов, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали, мелкобуржуазным пережиткам, ко всему, что мешает нашему продвижению вперед».

Советские кинематографисты восприняли этот партийный документ как программу действия. В лучших своих работах советские кинематографисты выступают последовательными и верными хранителями гуманистических и демократических традиций великого искусства экрана. Сегодня нельзя представить существование мирового кино без советского кинематографа. Наши мастера талантливо и увлеченно выполняют задачу, возложенную на них историей,— показывают на экране преимущества советского образа жизни, новаторский дух, гармонически развитую личность, торжество истинно братских отношений между народами страны социализма.

Партия требует от деятелей кино правды. И постоянная связь с жизнью, с созидательным трудом строителей коммунизма становится для художников экрана залогом верного постижения жизненных проблем. Сегодня зрителя не увлечешь мелкой, незначительной темой. Приблизительность, нечеткость в изображении сложных жизненных коллизий сразу становятся заметными. Наш зритель, эстетический уровень требований которого непрерывно растет, ждет от кино глубокого художественного исследования важнейших вопросов современности.

Отличительная черта прожитого киноискусством трехлетия — энергия в освоении современной темы, активный творческий поиск. Особенность наших лучших фильмов в том, что социальную проблематику они раскрывают путем показа живых и сложных характеров в реальном противоборстве отживающего и нового. Человек социалистического мировоззрения — хозяин своей судьбы и страны. Именно поэтому на экране все чаще утверждается концепция личности, мыслящей широко и смело, способной к активному действию с чувством ответственности перед партией, перед народом и историей.

Современная тема всегда была неразрывно связана в нашем киноискусстве с темой героического прошлого советского народа, совершившего Октябрьскую революцию и защитившего ее бессмертные завоевания в великой битве с фашизмом. К знаменательной дате — 30-летию Победы были созданы новые значительные кинопроизведения о ратном подвиге советских людей. В этих работах кинематографисты исследуют историю военных лет, стремясь полнее

## 70-е. Время и герои

# ТИШИНА ПОДВИГА

Людмила БЕЛОВА

Кадр из фильма  
«Самый жаркий  
месяц»



**В**ряд ли кто будет спорить, что доменные печи и станки не должны заслонять людей и плото, когда показ производства становится самоцелью. С этим общим положением все согласны. Согласно и я с А. Александровым\*. Но достаточно ли упомянутые станки и мартены изъять из кадра, чтобы персонажи заставили нас волноваться и сопереживать? А я не склонна видеть корень зла именно в наличии на экране станков и извергающих пламя печей. И меня вовсе не убеждает Александров, что такой, например, фильм, как «Возврата нет», хорош, потому что он о людях сельского хозяйства без

сельского хозяйства. Рассказать о труде человека, сам этот труд не показывая, вполне возможно. Но разве нельзя, наоборот, узнать о человеке через его труд?

Так что я вовсе не разделяю сарказма А. Александрова по поводу информации о съемках нового фильма, в которой говорится, что в фокусе кинокамеры будет не личная жизнь людей, а ширь степей и просторы цеха. Ну что криминального в этой информации? А если «просторы цеха» вместят такие драмы и страсти, что зрителю и в голову не придет интересоваться так называемой личной жизнью работающих там людей?

Сколько бы ни смеялись над тем, что в наших фильмах мужья с жена-

ми и дети с родителями спорят о производстве, в жизни — это так и есть. Разве мы все — дома, в гостях, в поезде — не твердим о том, что волнует нас больше всего, — о своей работе и тех, кто ей мешает? Или, наоборот, помогает?

И фильм «Твой современник» мне нравится прежде всего не тем, что там производство без производства. И даже не тем, что там дан образ руководителя нового типа, а анализом сложных, выдаваемых жизнью проблем. Я осмелюсь также утверждать, что интерес, вызванный спектаклями «Сталевары» и «Человек со стороны» и поставленными на основе этих пьес фильмами «Самый жаркий месяц» и «Здесь наш дом», в первую очередь

определяется опять-таки постановкой в них волнующих социальных проблем, а уж во вторую — характерами героев, борющихся за их решение. И мне не кажется ошибкой введение производства в драматургию. Дело не в самом приеме, а в его исполнении. Пусть себе льется металл и размахивают лопатами сталевары, если в процессе этого накаляются страсти, работой и вызванные.

Александров уверяет, что стоит только попристальнее взглянуть в человека, показать его характер по-подробнее, как попутно, сами собой решаются и производственные и шире — всякие социальные проблемы. О, как загипнотизированы мы словами «характер», «индивидуальность»,

\* См. «Производство без производства», № 15 «СЭ», 1975 г.

и всестороннее показать наш народ в годы тяжелых испытаний, вскрыть истоки массового героизма. Эпические полотна в кинолетописи Великой Отечественной войны органично сочетаются с лирическими лентами об отдельных солдатских судьбах.

Удовлетворяя растущие запросы зрителей, кинематографисты постоянно работают над расширением тематического и жанрового диапазона своего творчества. Стилистика многих фильмов отличается новизной и оригинальностью, свежестью творческих приемов, силой художественных образов.

Три года, прошедшие со дня публикации Постановления ЦК КПСС, были плодотворными. Однако нельзя закрывать глаза на недостатки, нерешенные задачи, которые еще имеются в нашем большом и сложном кинематографическом хозяйстве. Сценаристами и режиссерами не преодолена еще тенденция к поверхностной описательности. Многие фильмы уходят в сторону от правды жизни, не содержат глубокого конфликта на актуальную тему. Возникает схема взамен характера, тягучий «поток жизни» на месте динамического сюжета.

В своем обращении к участникам и гостям Всесоюзного фестиваля в г. Кишиневе Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев, отметил определенные успехи советских кинематографистов, призвал к дальнейшему и решительному подъему художественного качества фильмов:

«Чтобы быть на уровне требований жизни, чтобы не отстать от растущих духовных запросов наших зрителей, деятели кино должны решительнее бороться за повышение идейно-художественного уровня всего киноискусства, за высокий уровень каждого кинопроизведения».

Кинематографисты нашей страны, идя навстречу XXV съезду Коммунистической партии Советского Союза, готовы претворить в жизнь задачи, поставленные перед ними партией и народом. Достойное выполнение этих задач прямо связано с дальнейшим повышением профессионального мастерства художников кино, их эстетической пронзительностью, активной гражданственностью, неослабевающей требовательностью к себе.

как верим в их могущество! Разве не бывает таких случаев, когда люди с самыми различными характерами в определенных ситуациях действуют одинаково, подчиняясь обстоятельствам? И всегда ли человек, даже самый волевой, способен изменить сложившиеся производственные, экономические или любые другие общественные отношения?

Выдвигая героя, сильную личность, взрывающую положение дел на одном конкретном, своем участке, не уклонялся ли порой экран от анализа самого явления? Наш киногерой часто благотворно влиял на события и обстоятельства. Почему же порой не верилось в его быстрые победы? Пожалуй, прежде всего из-за его высокомерной запрограммированной победительности, взгляда на окружающих сверху вниз: вы все, дескать, или не знаете, как нужно, или не смеете сломать вредную практику, а я вот знаю и смею.

Даже если предположить, что самоуверенность его внешняя, что внутренне он выстрадал свои решения и поступки, но я-то этого не вижу, оттого душою не с ним. Чтобы соперничать, нужно почувствовать, какой ценой досталась герою его непоколебимость. Вспомним, например, Нико Нижарадзе из фильма «Листопад». И он инженер на заводе, продукция которого, правда, вызывает скореенисходительную улыбку, чем почтительное удивление: в цеху Нико льется вино, а не сталь. Но и у него привычки к штурмовщине. И ему приказывает директор выпустить для плана недозревшее вино. А милый чудак Нико только всего и делает, что отвечает «нет». Но мы-то знаем, как в иных обстоятельствах трудно бывает сказать это «нет».

Сокрушительную силу такого «нет» показала недавно выпущенная студией «Ленфильм» картина «Премия». Со спокойной, усталой даже простотой произносит его рабочий Потапов, объясняя парткому, почему его бригада отказалась получить выписанную премию. Заседание парткома и занимает все время действия фильма. Куда уж более производственный сюжет! И без всяких отвлечений в так называемую личную жизнь. А мы, зрители, затаив дыхание боимся упустить хоть слово из споров о том, как должна быть организована работа на строительстве. В отличие от Чешкова и Лагутина совершенно лишенный победительной самоуверенности Потапов открывается как истинный борец, которого никакая сила не заставит поступить против совести. И виден он нам и в человеческих глубинах души и в будущей крутизне поворотов судьбы сво-

ей и тех, с кем вступает в спор. Причем если на Нико Нижарадзе кое-кто смотрел с сочувственной усмешкой, то Потапов — герой в полном смысле этого слова драматический. Заметим, что блистательный комедийный актер Евгений Леонов, одно появление которого на экране обычно вызывает у зрителя улыбку, в роли Потапова не дает ни малейшего повода для веселья. И в том и в другом случае мы слышим тишину подвига.

Остротой реальных и общезначимых конфликтов «Премия» в ряду фильмов последних лет выглядит явлением значительным. Но ведь не на голом месте она появилась. Есть у нас традиции социального анализа, о которых мы так часто и непрестительно забываем.

В прошлом году в «Литературной газете» был опубликован рассказ Василия Шукшина, который он сам назвал документальным. История, рассказанная так, как она случилась с писателем, — это и крик души и мучительная тревога о нравственных качествах современника. Событие — одно из многих, на каждом шагу встречающихся: больничная вахтерша не пустила на разрешенное врачом свидание жену писателя с детьми, а потом и его издалека и по делу приехавших товарищей. Не пустила из чистой злобности, из сладострастного сознания своей маленькой, минутной, но власти. Нет, не данная вахтерша и не личные свойства ее характера заставили взяться Шукшина за перо. «Да отчего же такая сознательная, такая в нас осмысленная злость... что с нами происходит?» — горестно восклицал писатель. Я убеждена, что многие недостатки нашего сегодняшнего кинематографа, в том числе и его недостаточное внимание к острым социальным вопросам, проистекают оттого, что ослабили его связи с литературой, имеющей более давние и прочные реалистические и гражданские традиции. В одном из последних интервью Шукшин очень точно сказал о скванности кинематографа в решении проблем: «Как проблема, так непременно ответ тут же. Как вопрос, так ответ. А не всегда и жизнь-то дает ответы».

Так вот, по-моему, мы этот ответ часто и спешим давать, вводя в сюжет героя, на наших глазах решающего проблему и устанавливающего справедливость, порядок. Хотя бы на том же производстве. Очень привлекательно, конечно, найти такого героя, но не слишком ли порой романтично? Нет, я вовсе не против человека, личности, характера. Но я хочу видеть его в реальных обстоятельствах, в том числе и на производстве.

# СОВЕТСКИЙ ЭКРАН

№ 18 сентябрь 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:



Дороги войны... О них рассказывают в фильме «Шел солдат...» кавалеры ордена Славы всех трех степеней. Писатель Григорий Бакланов рецензирует фильм. Стр. 2

Добрыи талант или талантливая доброта? В разговоре об актрисе Нине Ургант этот вопрос ставит кинодраматург Александр Марьямов и отвечает на него. Стр. 6—7



Образной публицистике, документальным фильмам IX Международного кинофестиваля в Москве посвящена статья кинокритика Юрия Ханютин. Стр. 8—9



Спор о человеке — в фокусе XXV Западберлинского фестиваля. Стр. 18—19



На первой странице обложки — актриса **НИНА УРГАНТ** в фильме «Премия» (см. стр. 6—7)

Главный редактор **А. Д. ГОЛУБЕВ**

Редакционная коллегия: **Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, 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. ХЛОПЛЯНКИНА, Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ.**

Главный художник **К. А. Сошинская**. Оформление **Г. Е. Терзибашьянца**. Художественный редактор **Т. Н. Трофимова**.

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

Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает. № 18 (450) — 1975 г. Сдано в набор 1/VIII — 1975 г. А 03941. Подписано к печати 19/VIII — 1975 г. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>2</sub>. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 1 950 000 экз. Изд. № 2016. Заказ № 964.

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

## ПОЭЗИЯ ПРАВДЫ

Григорий БАКЛАНОВ

**С**реди всего, что сказано, показано, написано о войне, у фильма «Шел солдат...», созданного на ЦСДФ, свое особое место. Авторы назвали его кинопоэмой. Однако, думается, поэмой сделало его время. На отдалении трех десятилетий оно наполнило смыслом и опоэтизировало самые простые вещи, на которых вначале не останавливался глаз.

Вспомним, как в первые месяцы, в первые годы после войны мы старались сгладить след ее на земле да и в памяти тоже. Заравнивали окопы, свозили в переплавку подбитые танки. Так усердно свозили, что вскоре и для киносъемок не осталось. Мы вернулись к мирной жизни. Лежали в руинах наши города, тысячи сел были сожжены. Все это нужно было отстроить заново, и, кроме нас самих, сделать это было некому.

Но время шло. Выше старых поднялись новые города. Новые зашумели на земле поколения. А к тем двадцати миллионам, что остались на войне, на тот «заполненный товарищами берег» отнесло волну времени еще миллионы тех, кто с войны вернулся.

И чем меньше оставалось ее участников, свидетелей и свидетельств, тем чаще оглядывались памятью в прош-

лое. Уже значительным становилось то, чего вроде бы не замечали прежде.

Уже не одно исключительное воспринималось как подвиг. Думалось о тех, кто дошел до Победы, и о тех, кто не дошел до нее, и о тех, кто даже до фронта не доехал, став одной из жертв войны. Ведь среди них были и те, которые тоже мечтали, хотели, способны были подвиг совершить, но не суждено им было ни разу даже выстрелить по немцам: авиация и в тыл летала и бомбила, бомбила эшелоны на путях, пехоту на марше... На этой огромной войне не всем доставалось водружать флаги, но если б не было безвестных жертв, не было б и подвигов. И хотя история означена великими сражениями, исход войны решался на каждом ее участке. И каждым участником. Знаменитым и незначительным. Без них без всех не было бы Победы. А главный труженик ее и ратник был солдат. Вот на чьи плечи всей своей тяжестью она легла, вот кому не давала ни отдыха, ни срока.

О нем, о солдате, этот фильм. «О том, как он шел, как сначала отступил до Москвы, но не отдал ее. Потом до Сталинграда, но не отдал его. О том, как он дошел до Берлина и взял его».

Почему же этот рассказ звучит как откровение? За минувшие три десятилетия столько уже сказано и о сражениях под Москвой и о том, как пал, повержен был, взят Берлин. И документальные кадры мы видели и то, что принято называть художественным вымыслом. Показывалась война такой, какой она должна была бы быть, и такой, какой она была, и снова такой, какой ей следовало быть. А вот волнует этот простой рассказ после всех масштабных полотен. В нем

нет ни стратегических планов, ни исторических личностей, так щедро в последнее время заполнивших экран. Нет и стремления рассказать о том что еще неизвестно. Наоборот, о самом, казалось бы, известном, но — глубоко и пристально. Авторы сознательно ограничили себя жесткими рамками:

«Мы хотим напомнить только об одном: что такое была жизнь солдата на войне. Из чего она состояла. Мы помним, с чего начали войну. И помним, где ее кончили... А вот чего это стоило солдату? Какой ни с чем не сравнимый труд лег на его плечи по дороге к Победе».

Вот так просто, тактично, достойно и человечно. Напомнить... Нет: вглядеться. Именно вглядеться предлагает Константин Симонов. И подумать. И послушать самих солдат: «Самое трудное на войне — это труд». «Самое трудное — перенести было всю тяжесть этой войны. Это ночь, грязь, дожди, морозы — все это трудно было нашему солдату». «Многое было трудно. Крыши никогда не было, ни зимой, ни летом. Крыша над головой у кого была? Там, кто находился далеко, где-нибудь там, а у нас какая крыша? Окоп. Вот тебе и крыша, и дом, и все там в нем». «Самое трудное — конечно, это в пехоте. Ведь это как же в пехоте ты должен все время наступать, наступать, оборону держать».

И если тебя не убьют, не ранят, то из пехоты никуда ты не уйдешь».

«Самое трудное — как сказать? Самое трудное — это война». «Самое трудное — это нужно было достать победу. Самим».

*Коротким был отдых  
у солдата...*

В сущности, это ведь размышления. И весь фильм — размышление. О войне. О жизни. О труде солдатском. О цене Победы. О долге. О том, что нес фашизм и от чего наш солдат бавил человечество. О многом подумано и рассказано в этом фильме.

Привычно видеть на экране размышляющими людей, как бы специально назначенных для этого: самого автора или, скажем, именитого полководца, имеющего возможность обозревать события. Но в том-то и сила и обаяние фильма, что и говорят и размышляют сами солдаты. А собрал их для откровенного разговора умный, талантливый, знающий войну человек: Константин Симонов. Он только направляет этот разговор, а говорят живые герои войны. Кавалеры всех трех степеней солдатского ордена Славы.

По-разному получали они свои награды. Кому-то из них командир роты вручал на фронте, а вот Терехин только после войны узнал, что награжден.

«Когда меня награждали, конечно, я не знаю, но получил я их все три Славы в 56-м году... Приезжаем с базы: Терехин, давай срочно, с военкомата звонили! Срочно давай беги туда».

Ну, я прихожу. «Здрасьте». «Здрасьте». «Вот, Терехин пришел, сейчас будем вручать тебе ордена». «Какие ордена?» «Да вот смотри». Коробочку достают, красную коробочку — три ордена Славы. Все три ордена».

Вот такие люди девятнадцати национальностей рассказывают в этом фильме о войне.

«От имени всех солдат, своим горбом добывших Победу. От имени дошедших и не дошедших до нее, награжденных и не награжденных, живых и мертвых».

И прежде всего они говорят о тягостном, ни с чем не сравнимом солдатском труде. А на экране — хроника. Солдаты, идущие по воде, по снежной грязи. Вытаскивающие из повозки. Орудие. Машину. Солдаты, строящие переправу. Копающие землю. Спящие на земле тем сном, когда и не отличишь сразу, спящий это или убитый.

Эти кадры что-то не было прежде на экране. Многие годы, переходя из кинохроник в документальные фильмы, из документальных — в художественные, мелькали знакомые кадры, а эти лежали в архиве, словно их не было вовсе. Но они были, к счастью. Время сказать слова благодарности тем фронтовым кинооператорам, фотокорреспондентам, живым и мертвым, которые дали возможность будущим поколениям увидеть и запомнить то, что людям надо знать. И они остановили мгновение, которое уже невозможно повторить. В дни, когда особенно остро требовались зримые свидетельства наших побед, когда требовалось в первую очередь то, что поднимало дух народа, они сняли, рассказали и о том, какой ценой доставалась Победа.

«Мы отобрали из всей военной хроники только четыре минуты этого труда, — говорят авторы фильма. — По минуте на год войны».

По минуте на год войны... А сколько тех минут в тысяче четырехстах восемнадцати днях и ночах! И солдат на фронте было не те несколько десятков, что видим мы на экране, а миллионы, миллионы. Вот каков этот неисчислимый труд. Всегда рядом со смертью, всегда рядом со страхом.



## ● ОБРЕТЕШЬ В БОЮ

ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ  
«ЭКРАН» ЦТ

Сценарий В. Попова и Е. Ленской  
Режиссер М. Орлов  
Оператор Т. Зельма  
Композитор И. Ефремов

«Задавая солдатам вопросы,— говорит Симонов,— я даже не сразу решил на этот самый трудный из всех: а что же все-таки для вас лично было самым страшным на войне?»

И вот эти мужественные люди, отмеченные за подвиги высшей солдатской наградой, говорят: да, было страшно.

«Ну, на фронте, конечно, страшно, все страшно. Ну, я,— говорит Щелканов,— как вот лично сам, страшней всего, это я боялся, чтобы не попасть в руки немцам живым. Это у меня самое страшное было». «Самое страшное — это танк». «Хуже нет в жизни — это попасть под пулемет». «Для сапера очень страшно идти с танками, потому что танки идут, а противник прямой наводкой стреляет...» «Самое страшное было, когда прицеливаешься и убиваешь живого человека». «Самое трудное — подняться в окоп, выйти из окопа. Там легче уже. Все трудно, но самое трудное — это подняться в атаку».

«Самое страшное, понимаешь, э-э... — Тастандиев забыл слово. — Это, ну как, рукопа... рукопашный бой».

Вот этого экран показать не может. Потому что это ведь не художественный, это документальный фильм.

Я смотрел фильм «Шел солдат...» и думал, в частности, о том, какой огромный путь проделал Константин Симонов от той войны, в которой корреспонденты «на пикапе» драмом и с одним наганом первыми врывались в города», до вот этого фильма о солдате, о народе.

Все правда здесь, и все в этом фильме — поэзия. Нет, не в дистиллированном виде, не очищенном от того, что составляет жизнь солдата на войне, представлен здесь подвиг. Война здесь такая, какой она была. А она была не романтикой поколений, а тяжким всенародным испытанием. Все испытывалось: и стойкость нашего народа и сила его духа. И прочность нашего государства, прочность связей, соединивших воедино людей нашей страны, народы нашей страны.

Только весь народ, себя не пощадив, принес многомиллионные жертвы, смог одолеть такую войну, победить врага, которому в страхе сдавалась Европа и все годы подневольно работала на него, пока мы сначала свою землю, а потом и Европу освобождали. Слава народу, который в тяжелейшей из войн, с врагом беспощадным не дрогнув, все вынес, победил! А многое в той войне решалось. Враг шел «...населить всю эту бывшую русскую землю немцами... добиться такого положения, при котором эти русские или так называемые украинцы не размножились бы столь быстро». И вот в борьбе с таким врагом наш народ не уподобился ему, не озверел, сохранился духовно и на землю поверженной Германии пришел не мстителем, а освободителем.

В том-то и сила подлинного искусства, что, рассказывая правду, показывая и жизнь, и труд, и бой такими, какие они есть на самом деле, искусство пробуждает в душах людей, особенно людей молодых, не робость, не приниженность, а готовность самим все вынести, если потребуется вновь, все вытерпеть и одолеть.

Правда воспитывает мужественных людей, ложь — предателей.

Только правда способна возвеличить подвиг нашего солдата, нашего народа. Она и есть главный герой фильма «Шел солдат...».



## БОИ ТОЛЬКО НАЧАТ

Анри ВАРТАНОВ

**В** новом пятисерийном телефильме «Обретешь в бою» обращает на себя внимание, что подавляющее большинство эпизодов снято в подлинных условиях металлургического предприятия.

Жизнь громадного завода, острые вопросы, рождающиеся у дышащих огнем печей,— таково содержание картины. Форма многосерийного фильма как нельзя лучше соответствует стремлению авторов строить сюжет на реальных производственных конфликтах. Каждая из пяти серий — фактически самостоятельная история, происходящая на заводе: в основе ее всякий раз лежит новая, острая проблема. В одном случае речь идет о переделке устаревшего проекта конверторного цеха. В другом — спор между строителями и производственниками в связи с необходимостью не только принять новую печь, но и провести на ней плавку. В третьем — нехватка изложниц для выплавляемого металла.

Проблем в фильме поставлено много, пожалуй, чрезмерно много. Получается даже так: зритель увлечен одной острой ситуацией, как вдруг авторы, не дав ее решения, вводят еще одну, уводящую внимание в сторону. Скажем, в четвертой серии, где развитием сюжета владе-

ет весьма сложный вопрос об устаревшем проекте конверторного цеха, авторы мимоходом ставят другую, важную для производства проблему малой механизации.

Щедрость, с какой в поле нашего душевного зрения вводятся все новые и новые конфликты, из достоинства фильма в какой-то момент превращается в недостаток. Авторы забывают подчас, что в искусстве важны не просто производственные проблемы, а их преломление в человеческих характерах, судьбах.

В лучших эпизодах фильм дает интересные и глубокие художественные решения некоторых человеческих проблем, тесно связанных с организацией производства. Взять хотя бы вопрос социалистического соревнования. Острота его заключается в том, что соревнующиеся в мартеновском цехе поставлены в неравные условия. Третья печь цеха совершеннее других. Рекорды, рождающиеся на ней, зависят не от мастерства, а от привходящих обстоятельств. Такое положение дел подрывает веру в соревнование, рождает неравенство в рабочей среде.

Инженер Борис Рудаев и его отец кадровый рабочий Серафим Гаврилович — главные герои фильма — считают несправедливым соревнование, в котором заранее известен победитель. В какой-то момент начальник цеха Гребенщиков, сознательно делающий ставку на рекорды, добытые в привилегированных условиях, попадает в трудное положение: молодой бригадир Ленин отказывается от третьей печи. Гребенщиков делает неожиданный, но психологически точный ход: он предлагает эту печь Рудаеву-старшему. Его расчет весьма

Инженер Рудаев (А. Михайлов)  
и директор завода (И. Переверзев)

прост: старик сталевар наверняка захочет показать, чего он еще стоит. Ветеран соглашается на лестное предложение, и это наносит удар не только по рабочим, но и прежде всего по Борису Рудаеву, в котором Гребенщиков видит главного своего противника.

Решение старого сталевара порождает острую ситуацию в семье: сын уходит из дома, и в этом ярко проявляется его характер. Мы понимаем, что это человек, готовый до конца бороться за свои принципы. Именно здесь, в убедительно сыгранных актерами А. Михайловым и Н. Лебедевым сценах, рождаются привлекательные художественные характеры, которые затем позволяют нам заинтересованно следить за трудной борьбой Рудаева. Эта закономерность действует на протяжении всего фильма: художественно убедительными оказываются лишь те производственные конфликты, которые глубоко проникают внутрь характеров. Скажем, старый спор между строителями и эксплуатационниками обретает художественную достоверность потому, что в прекрасно сыгранной Сосом Саркисяном роли начальника строительного треста ярко проявляется личное понимание происходящего.

Или директор завода Троилин в исполнении Ивана Переверзева. Этот образ удался в фильме потому, что его собственное место здесь определяется не только должностью, но и четко обрисованным характером. Человек опытный и честный,

(по произведению Хала Борланда)  
«20-Й ВЕК ФОКС», СШААвтор сценария Роберт Дозье  
Режиссер Стюарт Миллар  
Оператор Ричард Х. Клайн  
Художник Анджело Грехем  
Композитор Глен Пакстон

Троилин искренне не понимает энергии и творческого беспокойства Бориса Рудаева. Каждая встреча с ним для директора тягостна.

В отличие от Троилина парторг завода Подобед (актер Л. Неизвестный) образ непроявленный: в нем можно обнаружить лишь выраженную в словах и поступках драматургическую функцию. Та же участь постигла П. Шелохонова (Сергеев), Г. Юхтина (Харитонов), В. Дворжцкого (Межовский).

Сухость, заданность драматургии особенно чувствительно отзываются на женских характерах, на изображении личной жизни героев. Исполнительницы главных женских ролей актрисы Валентина Малявина (Дина Лагутина) и Наталья Фатеева (Алла Гребенщикова) прикладывают немало сил, чтобы хоть как-то оживить своих героинь. Привычные штампы — в одном случае история мужа-алкоголика, испортившего жизнь своей жене, в другом — разочарование некогда покорной жены в грубом, не уважающем людей, супруге — придают привкус искусственности этой в главном достоверной картине.

Неубедительной, совсем не в духе характера Бориса Рудаева оказывается его любовь к журналистке Дине Лагутиной. От такого яркого, упорного в достижении своих целей человека ждешь другого поведения. Полные компромисса сцены и с Линой (Г. Микеладзе), давней его приятельницей, заставляют недоумевать: уж тот ли это Рудаев, которого мы узнали и полюбили?

Дина Лагутина играет весьма существенную роль в происходящих событиях: дважды в критические минуты борьбы героя за свои взгляды она публикует статьи в газетах, поворачивая ход боя в его пользу. Трудно спорить с авторами по поводу выбираемых ими средств, однако, думается, все время приходящая со стороны помощь несколько снижает значение борьбы Рудаева. Кроме того, это обстоятельство переводит содержание фильма из плоскости столкновения человеческих характеров в сферу принятия решений и издания приказов.

Бой, который ведет на протяжении всего фильма главный герой, из тех, что не имеет конца. Беспокойный, ищущий человек, отдающий все силы для достижения задуманного, постоянно неудовлетворенный, Рудаев будет бороться всегда и везде, будет постоянно идти вперед. Телевизионные кинематографисты, обратившиеся к животрепещущему материалу, поставившие в центр повествования судьбу человека-бойца, сделали важное, хорошее дело. Необходимо только понять, что, открывая для многосерийного телевизионного фильма важнейшую тему современного промышленного труда, авторы «Обретишь в бою» еще не решили всех стоящих перед ними художественных проблем. Подобно своему герою, они только начали бой, нелегкий бой за постижение средствами искусства острых конфликтов, рожденных жизнью.

## ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА

Владимир ДМИТРИЕВ

По жанру американская картина «Когда умирают легенды» — притча с элементами социального исследования. Но ее можно отнести и к другому жанру, не упоминаемому в теории кино. Это фильм-извинение. Стыд, который испытывает режиссер Стюарт Миллар, — особого рода. Он связан не только с историей страны и отметинами страшных лет истребления индейских племен, но и с историей американского кинематографа, где индеец — это традиционный персонаж приключенческих лент, один из массы себе подобных, скатывающихся с высоких холмов, чтобы преградить путь одинокому отряду или напасть на плохо защищенный форт. Индеец многих американских фильмов — это персонаж для уничтожения, злобная фигура с томагавком, безжалостное лицо из страшных историй. Вот за это и стыдно — за расизм, за безумного генерала Кастера, с помощью кинематографа превращенного в национально-

го героя, стыдно за ложь и стыдно за ненависть. Отсюда рождаются фильмы-извинения, фильмы-покаяния, подобные «Осени шайеннов» Джона Форда или «Маленькому большому человеку» Артура Пенна, запоздалые признания ошибок и попытки честно разобраться в событиях далекого времени. К этим лентам примыкает и картина «Когда умирают легенды», хотя она повествует о днях сегодняшних.

Индеец в трактовке Стюарта Миллара и актера Фредерика Форреста, исполнителя роли Тома — Бешеного Быка, есть часть природы, ее самое светлое и чистое начало, неразрывно слитое с тишиной густого леса, с зеленью широких полей, освещенных солнцем, с добродушной благожелательностью диких животных, прирученных людьми. Том хранит в себе легенды своего племени, нравы и обычаи народа, не истребленные даже жестоким геноцидом белых завоевателей. Фильм рассказывает о том, как разрушается эта гармония, как под напором цивилизованной мерзости почти звереет человек, как, пройдя через круги ада, называемого современным миром, индеец снова захочет вернуться к себе, к своим истокам, к своему единственному предназначению, в котором нет места ни злу, ни отчаянию, ни жадности, ни обману.

Основной мотив фильма — это мотив свободы, традиционный для американского кино, но рассмотренный Милларом с горькой усмешкой неверия. Его герой истинно свободен

только в недолгие годы детства, проведенные в лесу, вдали от городов. Он свободен, потому что никому ничего не должен, потому что весь его мир замыкается в небольшом пространстве, вбирающем в себя без остатка все мечты, мысли и потребности. Потом будет резервация, где Том познакомится с лошадьми, и они, быстрые и прекрасные, создадут иллюзию свободы, а затем белый человек по имени Ред Диллон возьмет юношу к себе, и старый «пикапчик» помчит их по дорогам Америки, и мимо будут пронесены города и фермы, столбы высоковольтной передачи, бензозаправочные станции и придорожные мотели.

Притчевое начало картины скажется в том, что Стюарт Миллар найдет пластическую формулу того состояния, в котором будет пребывать индеец во время своего путешествия по стране. Эта формула воплотится в бесконечных кадрах родео, мужественного спорта, требующего от человека и незаурядной смелости, и виртуозной ловкости. Родео в фильме многогранно: вначале забава, потом зрелище, потом бизнес, потом национальный праздник, и Том пройдет через все эти стадии, чтобы понять, что и родео есть только имитация жизни, удовольствие для бездельников, развлечение для толпы. Арена, огороженная забором, а на ней лошадь, пытающаяся сбросить седока и порой расплачивающаяся жизнью за эту попытку, окажется в конце концов в

Родео — спорт, бизнес, подвиг?..



**Обсуждение кинематографистами «Кинопанорамы» («СЭ» № 3, 1975 г.) вызвало горячий отклик читателей. Получены сотни писем. Они подтвердили актуальность выступления журнала, ратующего за улучшение этой популярной телевизионной передачи.**

**Редакция благодарит всех корреспондентов, приславших письма. Часть из них мы публикуем в этом номере.**

Очень важный вопрос поднят на страницах «Советского экрана». «Кинопанорама» — передача для миллионов. На плечи ее создателей ложится ответственная миссия — воспитание у зрителя хорошего вкуса, высоких эстетических требований к искусству.

Передача, к сожалению, расплескала свою остроту, бодрость, неожиданность, в ней нет духа спора, полемики. А хотелось бы, чтобы она нацеливала зрителей на лучшее в кинематографе, больше использовала свои возможности.

**В. Хазан**

**Грозный**

Обращение журнала к мастерам кино и к зрителям продиктовано заботой об улучшении «Кинопанорамы». Я люблю передачу, потому что люблю кино. Но в последнее время она померкла. Как бы хорошо ни были подготовлены встречи, интервью, репортажи, дикторский текст, который читается популярными актерами, они не заменят живого слова и размышления с телеэкрана. Поэтому главная забота передачи — ее ведение.

**Г. Владимиров**

**Минск**

«Кинопанорама» первых лет была для нас радостью. Мы откладывали все дела, встречи, театры и спешили к телевизору. Глубокий анализ произведений киноискусства сочетался с беседами о воспитании, этике, вкусах. Привлекал стиль передачи. А. Я. Каплер вел ее доброжелательно, непринужденно, доверительно, не скрывая своих пристрастий. Именно такая форма общения плодотворна.

**М. Михайлова**

**Москва**

Для тех, кто любит кино, каждая возможность воочию увидеть режиссеров, актеров, сценаристов, операторов очень дорога. Телевидение, так смело стирающее грани между понятиями «столица» и «провинция», способно перенести нас на съемочные площадки, в хранилища Госфильмофонда, в кинематографические столицы мира.

Мы вправе ожидать от передачи интересных встреч с теоретиками кино, с теми, кто выпускает кинолитературу, кто формирует репертуар.

**А. Жигалин**

**Иваново**

Мне думается, передача недооценивает своего зрителя; мол, люди отдохнут у экрана хотят, а поэтому достаточно сказать несколько формальных фраз, показать пару эпизодов, сделать комплименты режиссеру и на этом распрощаться. Откуда эта боязнь обременить зрителя «лишними разговорами»?

Потребность в размышлении, в дискуссии у любителей кино велика. «Кинопанорама» должна смелее за-

давать вопросы аудитории и убедительнее отвечать на ее вопросы, чаще апеллировать к зрителю, сделать его активным, а не формальным участником передачи.

**Н. Маслова**

**Москва**

Меня очень заинтересовал разговор, поднятый в журнале. Я полностью согласна со всеми кинематографистами, которые удивительно точно подметили достоинства и, главное, недостатки передачи. Они высказали то, о чем мы, зрители думали.

«Страницы» панорамы (их немало, и это радует) не отличаются, к сожалению, глубиной содержания. Они скорее напоминают рекламные щиты. Такого рода информация полезна, но этого явно недостаточно.

Чего хотелось бы от «Кинопанорамы»? Побольше дискуссий за «круглым столом» о новых советских фильмах. Побольше откровенности и критичности в оценках.

**Л. Валентинова**

**Москва**

ратурой является окном в большое искусство. Но если литературе у нас обучают в школе, училище, вузе, то в эстетике кино наш зритель мало искусен. Имея многомиллионную аудиторию, «Кинопанорама» могла бы успешно выполнять благородную задачу — учить пониманию киноискусства, поднимать эстетический уровень нашего зрителя. Мне видится эта передача ярко публицистической, размышляющей, действенной.

**В. Засельский**

**Владивосток**

«Кинопанорама» часто представляет новые фильмы (отбор их, заметим, не всегда удачный), но почему бы одновременно с авторами не приглашать критика, который мог бы оценить новую работу, подискутировать с ее создателями?

И еще. Всецело поддерживаю предложение М. Донского чаще раскрывать процесс работы кинематографистов. Разве не интересно проследить в ряде передач путь создания одного фильма от сценария, актерских проб до его завершения? Хорошо, если бы к тому же это была работа большого мастера.

**Б. Свешников**

**Воронеж**

Кино — искусство синтетическое. Предлагаю в «Кинопанораме» открыть свою «Гостиную муз» и приглашать художников-декораторов, мастеров танца, песни, музыки — людей, талант которых так ярко проявляется при создании фильма.

**И. Пономарчук**

**Пенза**

Болезнь и друзей у передачи много. Мы, зрители отдаленных районов, ждем ее с особым нетерпением. «Кинопанорама» помогает точнее и глубже понять жизнь экрана, познакомиться с творчеством актеров, новостями кино. Хотим высказать наше пожелание: может быть, стоит иногда составлять программу не по принципу обзора за месяц, а тематически. Например, поговорить о жанрах в кино или посвятить передачу актерской проблеме и т. д.

**Семья Красько**

**Владивосток**

«Кинопанораму» очень любят зрители. Значит, в общих интересах, чтобы визит дорогой гостью запомнился, побуждал думать, воспитывал вкус. Очень хорошо, что в одной из последних передач о репертуаре рассказывал критик. Может быть, стоит подумать сразу о двух ведущих — актере и критике? Их диалог позволил бы оживить передачу, внести полемическую ноту.

**Э. Корчмарев, Ю. Ленский**

**Хабаровск**

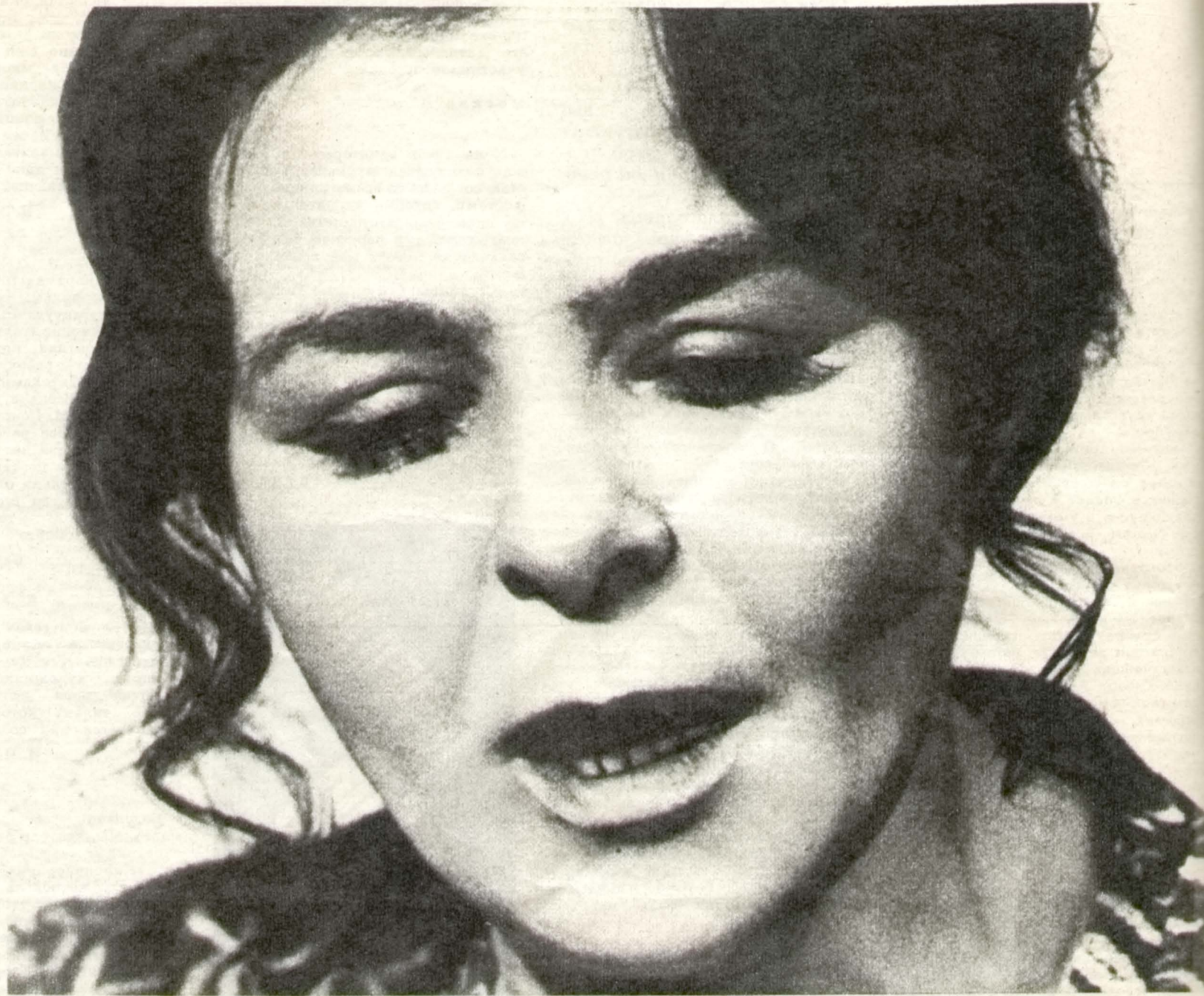
В последнее время передача ищет новые формы рассказа о мастерах кинематографа. Живым и интересным был, например, диалог О. Ефремова и режиссера В. Басова об эпизоде в кино. Сколько, оказывается, неожиданного таит в себе хорошо сыгранная эпизодическая роль, и как нелегко с ней справиться даже опытным актерам!

С любопытством последовала и я вслед за гидом (актером В. Рыжаковым) в павильон студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького. Путешествие было, к сожалению, коротким. А хотелось задержаться в костюмерной, гримерной, побольше побыть на съемках.

**Л. Бережная**

**Москва**





Александр МАРЬЯМОВ

Первая фраза может быть такой: стояла поздняя белая ночь. Почему бы и нет? Почему не начать с нашего знакомства с Ниной Ургант спустя несколько часов после того, как я увиделся с ней, заговорил впервые и путанно у актерского подъезда Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина?

В середине лета в белых ночах, высвечивающих Ленинград, живет прелестная тайна смещения времени.

Мы ловим такси у «Ленфильма», на Кировском проспекте, людном, как днем. И, как днем, не можем его поймать: голосуем и голосуем, провозжая мчащиеся мимо зеленые глазки машин, торопящихся к мостам, которые вот-вот будут разведены.

Ну вот наконец тормоза. И привычная резкая фраза:

— Опаздываю, тороплюсь в парк.

Ургант использует последний шанс, заглядывает в кабину:

— А меня вы не отвезете?..

Я вижу ответ ее улыбки на лице шофера. Слышу и не узнаю его голос:

— Вас, конечно, отвезу. Садитесь, пожалуйста...

Что это, думаю я, глядя вслед машине. Рыцарская галантность? Или иллюстрация к разговору, эпизод трехчасовой беседы, увязавшей в воспоминаниях, спорах и разрешившейся так неожиданно в добром взгляде шофера случайно притормозившего такси на Кировском проспекте, у «Ленфильма»?

Нет, я вовсе не хочу говорить здесь о популярности, громыхать словами, смысл которых зыбок. Я о другом. О некоей неконкретности ассоциаций,

что живут в нас подспудно, выплескиваясь наружу при встрече с человеком близким, но незнакомым, дорогим, но не узнаваемым сразу.

«Боже мой, так ведь это она!» — думалось, наверно, шоферу, мчавшему через Кировский мост к Марсову полю. И фамилия не вспоминалась и имя — сколько их, имен, окрашено в его памяти этой улыбкой?! — но сквозь ералаш мыслей пробивалась мелодия, все явственнее звучали слова припева: «И нам нужна одна победа, одна на всех, мы за ценой не постоим».

Да, так оно скорее всего было той ночью. Добрый талант или талантливая доброта? Здесь не инверсия — различие по сути. Думая о Нине Ургант, о том, что сделано и делается ею в кинематографе, я ощущаю первичность доброты, заложенной в каждый характер, каждый образ, созданный актрисой. Доброты собственной, идущей от сердца, талантливой. Вот, на мой взгляд, с чего надо начинать, пускаясь в ретроспективу долгой и не всегда счастливой жизни в кино народной артистки РСФСР Нины Ургант.

Впрочем, здесь стоило бы остановиться, вспомнить о дебюте, который, как это часто бывает, оказался и странным, и сложным, и никак не похожим на то, что было потом. Казалось, не предвещавшим этого «потом» вовсе. В фильме «Укротительница тигров» Ургант сыграла роль Олечки — характер достаточно взбалмошный и стержневой. Да еще и весьма прямолинейный в этих своих проявлениях. Была приглашена режиссером вместо кого-то, на подмену, еще не очень-то разбираясь в собственном даре, не чувствуя специфики кинематографа, не понимая себя в нем.

— Помню, что эта первая моя роль, — говорит сегодня Нина Ургант, — принесла мне немало разочарований. Я поняла вдруг, что, помимо мастерства, актрисе нужно иметь еще и характер. А у меня ни того, ни другого в ту пору не было. И работа в кинематографе показалась мукой адовой. Может, поэтому, несмотря на вежливые отзывы добрых критиков, удовлетворения от своей первой

роли в кино я не получила. И даже подумала, грешным делом, что путь на экран мне отныне заказан...

Имя Нины Ургант действительно довольно долго не появлялось в титрах фильмов. По-моему, лет десять, в течение которых она успешно работала в ленинградских театрах, сыграла на сцене около пятидесяти ролей, получила звание заслуженной артистки. Но в кино не снималась. Ее не раз вызывали на пробы, что-то такое предлагали, а вот до съемок дело не доходило.

Когда Игорь Таланкин познакомил ее со сценарием «Володя и Валя» по повести Веры Пановой, у Ургант, по ее словам, успел уже выработать достаточно стойкий иммунитет к разочарованиям. И хотя роль матери, неожиданная и сложная для молодой актрисы, нравилась ей, она не очень-то верила в свою звезду. Но Таланкин верил. И, будучи во время просмотра кинопроб, крича на гримеров за то, что они «сделали из Ургант девчонку», выбора своего не менял, убеждая всех, что роль эту никому другому поручить не сможет да и не хочет.

Сейчас задним числом Нина Ургант с улыбкой вспоминает о тех полных тревог и сомнений днях своего возвращения в кинематограф. Или нет — своего утверждения в нем. О том, как не просто и не сразу адаптировалась ее актерский талант на съемочной площадке, как трудно далась ей, тогда уже опытному и умелому мастеру, законы кинематографического экрана. Как пришла вера в свои возможности, в свой талант, в свою героиню.

— Тот, второй мой фильм, снятый Игорем Таланкиным, назывался в прокате «Вступление». До сих пор у меня такое ощущение, что во время кинопроб я сыграла лучше, чем на съемках. Было эмоциональнее, правдивей. Может, поэтому мне было трудно смотреть фильм — я даже ушла с просмотра: категорически себе не понравилась, казалось, что играю неверно, не так и не то. Я вообще редко бываю довольна собой. Привыкла к театру, к сцене, к обкатыванию, наигрыванию





**НУ,  
А  
ДАЛЬШЕ?**

роли — от спектакля к спектаклю. Там поиски не прекращаются с премьерой. Где-то на двадцатый вечер приходит понимание того, как нужно играть, полное раскрепощение. Образ как бы постепенно вырастает. А в кино это не получается. Играешь с листа, обрывочно, пытаешься проследить линию характера, снимаемого эпизодно, вне всякой последовательности. Там надо хитрить. Да, да, это мое твердое убеждение, что каждый актер должен по-своему приспосабливаться к кинематографу. Я, например, когда получаю сценарий и знаю наверняка, что буду сниматься, всю роль от начала до конца выучиваю дома. Ищу отправные точки, характерные черточки, чтобы потом на площадке можно было свободно мыслить, импровизировать в пределах уже найденного и продуманного образа. И чтобы текст не мешал.

Фильм «Вступление» можно считать отправной точкой в кинематографической биографии Нины Ургант. Именно тогда произошла наша первая встреча с простой русской женщиной, очень доброй и не очень счастливой в своей доброте и заботах, искренней и великодушной, сохраняющей теплоту чистоты негромкой своей судьбы. Экран, располагающий к пристальности взгляда, позволила заглянуть нам в ее глаза, почувствовать обаяние ее улыбки. И зритель не увидел в них даже малейшей фальши.

— Доброта интернациональна, — говорит Нина Ургант. — Она непременно рождает встречные чувства. И то, что на фестивале в Венеции, где демонстрировалось «Вступление», мне был присужден приз за лучшее исполнение женской роли, лишний раз убедило меня в этом, помогло найти свое место, обрести себя в кино. Я поняла вдруг, что все мои прошлые кинонеурядицы были законами, что мое желание сниматься не было тогда подкреплено умением, точным знанием того, что же я хочу сказать зрителю с экрана. Я лезла в воду, не зная броду. Это, конечно, черта чисто индивидуальная, но теперь я понимаю, что те десять лет без взаимности в наших отношениях с кинематографом не прошли для меня даром: не имея солидного театрального багажа, я бы никогда не

стала артисткой кино. Повторю — здесь неуместны никакие обобщения, и я вовсе не отрицаю чистых киноактеров. Но ведь существует такая ситуация: все хорошие актеры театра могут вполне успешно сниматься в кино, а вот хорошие мастера кинематографа не всегда выдерживают испытание сценой. Это разные профессии. Мне лично утвердиться в кино очень помог театр...

После «Вступления» Ургант сыграла в кино несколько небольших ролей, не второстепенных, а именно небольших, ибо все они так или иначе продолжали линию, уже начатую, обогащали ее новыми штрихами, находками. Развивали ее. Пожалуй, наиболее приметной стала Серафима в фильме «Живые и мертвые» — маленький эпизод, сыгранный Ургант на едином дыхании.

Потом снова центральный образ. Казалось бы, очень выигрышный, очень емкий — ее образ. В котором все было: и фактурный материал, и роль, и всякого много — и счастья и несчастья, любви, горя, страстей. А вот фильм не получился. До сих пор, вспоминая «Мать и мачеху», Ургант разводит руками, словно не понимая, куда и почему исчезли из него все эти дорогие ей черточки, как это вдруг испарилась, улетучилась из него жизнь.

— Зритель — он у нас добрый. Он готов простить актеру неудачу. На худой конец он просто следит за развитием сюжета. А вот мне было стыдно тогда. За то, что вольно или невольно обманула зрительские ожидания, отступила на мелководье. «Мать и мачеха» стала одним уроком для меня — уроком требовательности.

С фильмом «Я родом из детства», снимавшемся на Белорусской студии, отношения у Нины Ургант складывались трудно. Прочитав сценарий Геннадия Шпаликова, она буквально загорелась ролью матери, на которую, как выяснилось потом, была уже приглашена другая актриса. Спустя год, когда картина была снята и смонтирована, выяснилось вдруг, что главная героиня выпадает из ансамбля, играет не тот характер. И тогда за десять календарных дней было решено переснять эту роль с Ургант.

— Я работала так, — вспоминает она, — словно это был праздник. Я ведь давно мечтала об этой роли, уже год знала ее наизусть. Помню, как снимали мы маленькую сцену в финале фильма: мать получает похоронную на мужа. Снимали на натуре. Как сыграть то, чего в жизни я ни разу не испытывала сама? Понимаю, что ничего нет страшнее, чем получить вот такую ужасную бумажку. Но как передать правду чувств? Без грима фальши, без лжи? Сыграла всего один дубль — больше не смогла: у меня отнялись руки, и прямо с площадки я попала в больницу. Вот какая бывает иногда актерская отдача в роли. И это, несмотря на весь мой профессионализм и опыт. Все мы в неоплатном долгу перед теми, кто сохранил для нас мир и жизнь на земле. И возможно, что если бы не эта роль, я не смогла бы по-настоящему прочувствовать характер самой дорогой мне работы — в «Белорусском вокзале» Андрея Смирнова...

Наверное, Ургант права. И эта, и предыдущие, и последующие роли в фильмах «Война под крышами», «Сыновья уходят в бой», «Люди, как реки» — все они легли в фундамент недолгого экранного эпизода в конце фильма «Белорусский вокзал». Эпизода, знакомого сегодня чуть ли не хрестоматийно, чуть ли не наизусть. Пронзительного в своей правде и доброте.

— Возможно, что именно после этой картины я поняла наконец, что и за маленькой ролью должна всегда стоять настоящая человеческая судьба. Я окончательно поверила в то, что делаю нужное людям дело. Что доброта вечна. Что честность и великодушие могут быть измерены лишь в категориях абсолютных...

В фильме «Премия», вышедшем на экраны летом, Нина Ургант вновь появляется на экране лишь в небольшом эпизоде. Но мы узнаем ее сразу и безошибочно. Понимаем с первого взгляда, словно давнего своего друга. Ну да, это она. Конечно, такой она и должна была стать — застенчивая, не очень счастливая, живущая не всегда устроено и легко, но по-прежнему бескорыстно щедрая в своей доброте, бесконечно талантливая ею.

Вы слышите? Там, далеко-далеко, где-то за экраном — может, на улице, может, за стенами домов? — звучит ее негромкая песня: «И нам нужна одна победа, одна на всех, мы за ценой не постоим!» Или мне только кажется это, чудится, что и здесь, в небольшой комнатке, где заседает парком крупного строительства, где идет острый и не всегда приятный принципиальный спор многих усталых людей и куда вдруг попадает она — лишь на несколько минут, на несколько чуть слышных реплик, — слышна эта песня?

Она словно бы аккумулирует надежду, обещает долгую, счастливую жизнь, сулит радость новых встреч с добрыми героинями Нины Ургант.

Ваш сослуживец вернулся из отпуска. «Прекрасно отдохнул, — рассказывает он. — Представляешь, тихое абхазское селение у моря... Смешной там был буфетчик. И еще очень потешная девушка из сельсовета, помешанная на книжках и поэзии. Толстяк один в нее влюбился». «А ты?» «А я — нет. Я за артисткой ухаживал. Представляешь, с утра на пляже и играет на саксофоне. К ней столько народу сбегалось...» «Ну и что?» «Да ничего. Муж там отдыхал при ней. Полковник. Он все бегал по песку, чтобы похудеть. Многие сагитировал». «А потом что?» «Ничего. Прекрасно отдохнул».

Теперь представьте себе, что ваш сослуживец — искусствовед, специалист по древней византийской литературе, что обличьем и мягкостью он напоминает замечательного актера Николая Гринько. Еще представьте, что в руки этому человеку дали кинокамеру и он при помощи сценариста Георгия Гулиа, режиссеров Александра Кузнецова и Оскара Никича этот свой рассказ старательно переносит на пленку.

Вы увидите, как он приехал и познакомился с девушкой из сельсовета, как она взяла его паспорт и вернула после прописки, как стала искать с ним встречи, волновалась, что он не пришел на вечер памяти Блока, даже слегла с температурой... Еще вы увидите, как копают колодец, распространяют лотерейные билеты, как самоотверженный влюбленный, молодой толстяк, вдохновенно, но безрезультатно учит стихи... И еще вы увидите, и еще, и еще... в том же самом незамысловатом зарисовочном духе. А потом что? «Ничего. Прекрасно отдохнул».

Признаюсь, я не поверил, когда увидел титр «конец» в фильме «У самого Черного моря» («Мосфильм» по заказу Центрального телевидения). Решил, что, наверное, после программы «Время» передадут вторую серию. Уж больно обидно — сидеть, терпеть, ждать: вот, мол, что-то будет, и так ничего не получить в результате.

То есть как не получить? — спрашиваю я себя. Есть прекрасная режиссура (дебютантов смело можно поздравить), тонкая и лиричная, вся на полутонах и нюансах. Есть очень хорошие актеры — кроме Николая Гринько, снялись Валентина Теличкина, Лия Ахеджакова, Нодар Пиранишвили, Баадур Цуладзе. И снялись хорошо, точно, экономно, как бы в стиле миниатюры. Есть, наконец, сцены представления Шиллера на абхазском языке — интересно и самобытно. Так чего же тебе еще надо?

Морали. Того самого, что отличает искусство от курортных впечатлений, чем басня разнится от случая. Смысла — в любом его качестве, в любом виде, — как лозунг, как тезис, как поэтическое ощущение и настроение. Ну нельзя же в самом деле несколько пусть даже поэтических зарисовок — решительно «ничемных» — простодушно плюсовать друг к другу, надеясь, что в результате у них сам собой появится стеновой хребет. Из сотни кроликов не сделать лошадь. Неужели это такое уж откровение?..

Виктор Демин

Рая («Белорусский вокзал»)

Люся («Я родом из детства»)

Мать Володи («Вступление»)



Уже стало привычным рецензентским штампом сравнивать документальные фестивали с картой мира, писать о панораме планеты, самые разные уголки которой предстают на фестивальном экране. И тем не менее уйти от этих сравнений трудно.

Даже в пятый, десятый раз, попадая на подобный фестиваль, не можешь освободиться от впечатления ошеломляющего разнообразия лика мира, лика времени.

Но если карта, то, пожалуй, менее всего географическая. Конечно, география, пейзажи, так сказать, в чистом виде тоже представлены. И «Тихие уголки» Франции, где скалолазы демонстрируют свое искусство над безлюдными бухтами и заливами Средиземноморья. И совсем не тихие «Ледяные реки» Аргентины, грозные панорамы ледника Фиц-Роя, огромные глыбы льда, с шумом падающие в озеро, и «Например, Вена!» — многолюдные улицы, ухоженные парки и старинные замки австрийской столицы. Правда, уже и этот фильм не совсем география. Город снят любовно и чуть иронично, как бы с намеком, что есть не только эта легкомысленная, туристская, танцующая под вальсы Штрауса и поглощающая пирожные Вена, но и другая, не столь парадная и благополучная...

Большинство же картин фестиваля — политическая, социологическая карта мира, мгновенный снимок умонастроений, проблем, надежд и разочарований людей нашей планеты. И когда проходит первое впечатление разного, отдельного, непохожего, то начинаешь замечать сходное, общее, объединяющее. После тяжелого дня, медленно передвигая ноги, возвращается в негритянское гетто пожилой рабочий — фильм «Последняя могила в Димбазе». Димбаза — скопище лачуг под беспощадным южноафриканским солнцем — ни удобства, ни зелени, ни воды, только кладбище, где хоронят маленьких детей, растет каждый день. И идет рабочий — привычная гримаса усталости и отчаяния на его лице... Этот взгляд вспоминаешь, когда смотришь коста-риканский фильм «Порт Лимон, май 1974 года» — так же глядят в пустоту обездоленные жители Лимона, и то же привычное отчаяние и усталое безразличие в глазах женщины, сидящей на берегу моря в венесуэльской картине «Два порта и одна гора» — изъеденная карьерами гора железа, которое вывозят в Штаты, а взамен по грабительским ценам привозят готовые товары, недоступные большинству коренного населения. Наследие и сегодняшняя практика колониализма разоблачаются в этих фильмах. Мгновение отчаяния, запечатленное документалистами, говорит о том, что такое колониализм, не меньше, чем подробные социологические выкладки.

И момент освобождения, запечатленный в улыбке вьетнамского ребенка, забывшего, что такое свист бомб, в ленте венгерского режиссера Илоны Колонич «Героическая симфония», удостоенной золотого приза фестиваля, мгновение победы, выраженное в деловых ритмах юновьетнамских городов, возвращающихся к мирной жизни в фильме РЮВ «Первые дни свободы».

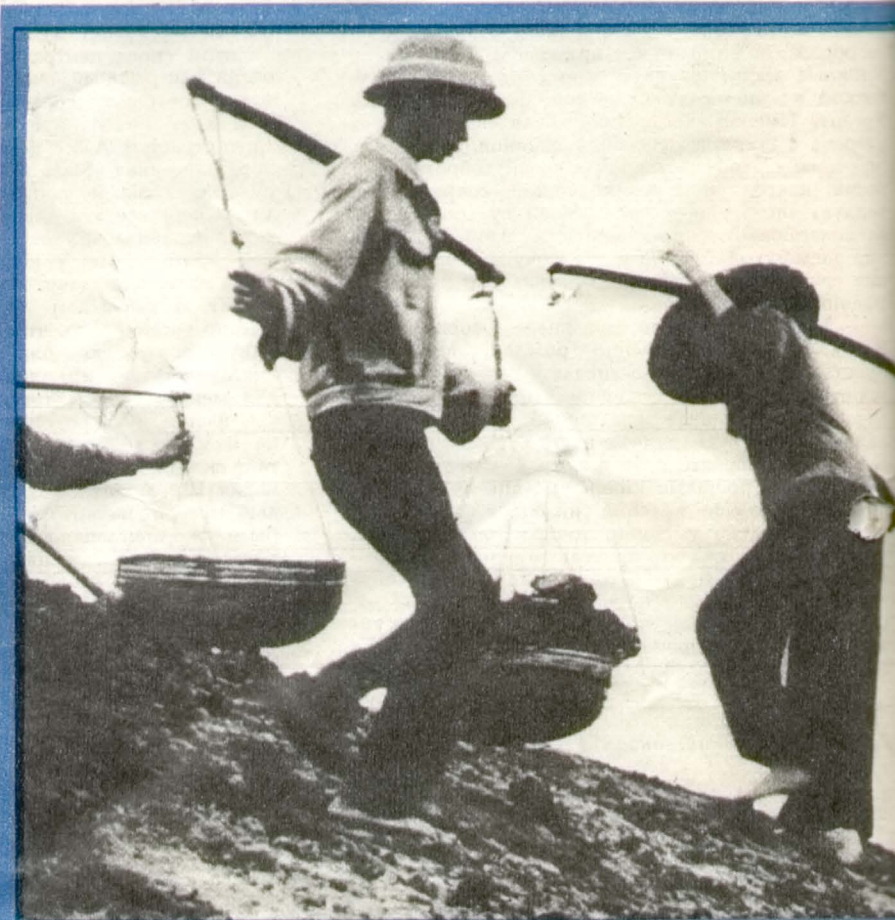
Тема созидательного труда, естественно, заняла большое место на фестивальном экране, особенно в программе социалистических стран — «Северная надбавка» (ГДР), советские фильмы «От Байкала до Тихого океана», «Интернациональный долг» и польский «Северный».

И еще один общий момент: сожаление о прошлом, безвозвратно сгорающем в горниле научно-технической революции, и пристальный интерес к нему. Это сложное чувство ощущается в том, как показывают английские документалисты «Панораму с Малбери-Хауз» — старые здания, тупички, трубы каминов, черепичные крыши — все это идет на слом, завтра уже исчезнет. И в лирической грустной поэме о паровозе, мчащемся сквозь события истории — викторианская Англия, первая мировая война, вторая... («Железные дороги», Великобритания), и в торжественном воодушевлении, с которым маорийцы сооружают каноэ — лодку их предков («Маорийское каноэ»), и в остром ощущении преходящести, с которым запечатлен патриархальный сельский базар («Базарный день», Гана).

И все-таки главные постоянные зрительные мотивы фестиваля, повторявшиеся из фильма в фильм, — это плакаты и лозунги, это толпы демонстрантов, это схватки с полицией, это поднятые в призыве кулаки. Политический фильм, повествующий о классовых боях пролетариата, о борьбе национально-освободительных движений с империализмом, о попытках реакции задушить революцию, — этот фильм занял ведущие позиции в мировом прогрессивном документальном кино. Здесь тоже сходство проблем, задач и даже внимание к одним и тем же географическим точкам.

Вчера кинематографисты разных стран ставили фильмы о Вьетнаме. Сегодня объективы камер направлены на Чили. И хотя порой в разных картинах о чилийской трагедии повторяются одни и те же кадры — сегодня прогрессивным документалистам непросто прорваться в Чили военной хунты, — но фильмы эти удивительно разнообразны. В их эволюции, в их эстетических принципах видна эволюция и основные структуры политического фильма вообще. От задорного, призывного колумбийского фильма — его эмоциональный строй отразился уже в самом названии... «Чили не сдается, черт возьми!» — до фундаментальной картины Гастона Анцеловича «Кулаки против пушек», в которой история чилийского рабочего движения рассказывается при помощи архивных кино- и фотодокументов, восстановления событий с участием актеров и сегодняшней хроники. Поэтическая лента, построенная на рисунках чилийских детей, «Я хотела бы иметь сына» и строго документальная «Чилийская хроника» Эдуардо Лабарка, прослеживающая историю фашистских выступлений против Сальвадора Альенде и правительства Народного единства.

Характерно, что сегодняшние ленты о Чили уже идут дальше непосредственного эмоционального отклика на военный путч. Авторы размышляют, анализируют, сопоставляют. Это особенно видно на примере фильма Шоймана и Хайновского «Чи-



стый переворот». Прослеживая деятельность ЦРУ, стоящего за путчистами, и доказывая его участие простым и эффективным приемом — цитатами из американских газет, появляющимися на экране, выступлениями самого мистера Колби, шефа ЦРУ, Шойман и Хайновский в то же время показывают те социальные силы, которые были в оппозиции к правительству Народного единства; они дают им слово, они выслушива-

ют и дают выслушать зрителю их доводы, их программу. Фюрер молодежной фашистской организации, председатель профсоюза владельцев грузовиков, дамы — участницы кастрольного бунта, либералы, боящиеся власти коммунистов... Перед нами проходит целая галерея тех, кто последовательно боролся против Альенде, защищал свои классовые позиции или был обманут социальной демагогией. «Чистый путч» пу-

# ИСТИНЫ

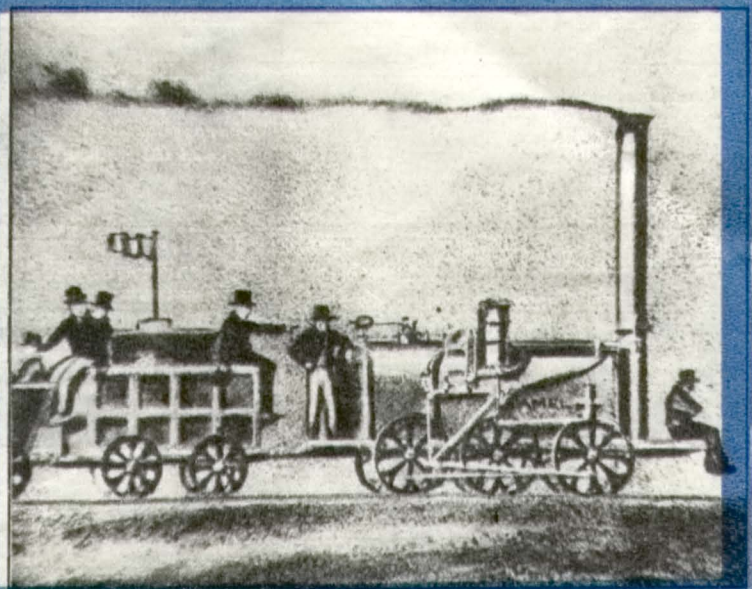
«Героическая симфония» (Венгрия) —  
Золотой приз

«Чилийская хроника» (Патриотические силы  
Чили) — Серебряный приз

«Брешия-1974» (Италия) — Золотой приз

«Железные дороги» (Великобритания) —  
Серебряный приз

«Северная надбавка» (ГДР) — Серебряный приз



циальный смысл, их место в историческом процессе. И при этом вовсе не отказывается от репортажа по горячим следам событий, от эстетики плаката и лозунга.

Итальянский фильм «Брешия-1974» рассказывает о кровавых событиях в городе Брешия, когда во время антифашистского митинга в результате взрыва было убито 8 и ранено 94 человека.

Сила этого яркого фильма в его сиюминутности, репортажности, в том, что зритель настолько входит в атмосферу случившегося, что сам ощущает себя участником событий. Это качество фильма обусловлено, конечно, еще и тем, что сегодня человека на Западе постоянно сопровождают и окружают средства массовых коммуникаций.

...Шел митинг, корреспонденты газет снимали участников, оратора, говорившего о бесчинствах фашистов, о террористических актах и о странном либерализме властей. А потом прозвучал взрыв... И зритель ощутил себя участником происходящего на площади, потому что магнитофонная лента, записывавшая оратора, продолжала крутиться, и мы услышали звук взрыва и срывающийся на напряжения голос того же самого выступавшего: «Граждане, сохраняйте спокойствие! Сохраняйте спокойствие! Освободите дорогу санитарным машинам!»

А фотокамеры журналистов зафиксировали раненых, лежащих на брусчатке мостовой, труп молодой женщины, искаженные болью, гневом лица присутствующих. А потом прощание с жертвами диверсии, слезы людей, проходящих мимо гробов, последние прощальные поцелуи, миллионные демонстрации в Милане, Неаполе, Риме. Здесь было схвачено то самое ключевое мгновение, в котором отразилась социальная коллизия современной Италии: страх перед левыми прогрессивными силами обуславливает нерешительность буржуазного правительства, нежелание принять меры против обнаглевшего неофашизма.

Ключевое мгновение... Как важно для документалиста его поймать и как много теряют серьезные и, казалось бы, актуальные темы, когда эти глубинные социальные психологические моменты истины не зафиксированы авторами!

Японский фильм «Тысяча дней борьбы» рассказывает удивительную историю: кинокомпания обанкротилась, перед рабочими, служащими встала реальная угроза оказаться без работы и быть выброшенными из казенных квартир. И тогда они захватили помещение студии, создали свое управление, организовали прокат старых фильмов компании в рабочих районах страны, выплатили кредиторам долги и сейчас даже поставили два новых фильма. Все это можно рассказать в нескольких словах, но все это требовало тысячи дней борьбы, споров с руководством компании, конфликтов с банком, угроз кредиторов и, самое главное, веры в то, что они, простые рабочие-активисты, могут сами управлять кинокомпанией. Однако процесса борьбы, политического возмужания новых хозяев компании в фильме нет. А есть бесконечные митинги, собрания, интервью... Кстати, интервью стали подлинной болезнью документально-

го кино. Фестиваль показал это достаточно красноречиво. Одна из основных мизансцен документального экрана — сидящий перед камерой человек, объясняющий, сообщающий, информирующий и очень редко переживающий сказанное им.

А ведь, кроме фактической информации, которую может сообщить диктор, зритель хочет и информации эмоциональной. Такой, какую мы наблюдаем, например, в документальном, полнометражном фильме Питера Дэвиса «Сердца и умы» (см. «Советский экран» № 13—1975 г.).

Бывший американский ас во Вьетнаме объясняет: когда с большой высоты бросаешь бомбы, не слышишь взрывов, не видишь действия напалма, это просто техническое задание, которое хочешь выполнить лучше, — оно даже смеется при этом. Не знаю, как «раскачали» его авторы фильма, может быть, показали ему кадры вьетнамских детей, с которых свисает ключьями обожженная кожа. Но когда он глухо произносит: «Мне не приходило в голову, что это может случиться с моими детьми, не приходило в голову, что такое напалм», — и долго сидит, опустив голову, вытирает слезы, — то это мгновение очень дорого стоит — здесь сила, здесь смысл документального кино.

Моменты этого рода, моменты открытия истины о человеке есть и в «Шахтерском фильме» о забастовочной борьбе в Англии и в болгарской картине «Учитель Марин» (режиссер Христо Ковачев).

Старый учитель-пенсияр на свои собственные деньги ездит по округе и сажает яблоны («двести тысяч, должно быть, за свою жизнь посадил»), еще он любит фотографировать своих одноклассников, своих учеников так, чтобы они обязательно улыбались.

И когда в финале картины режиссер приносит ему деньги за участие в фильме, с какой великолепной гордостью и простодушием он отказывается от них: «Почему мне деньги, это я должен вам заплатить, что вы мне радость доставили, но у меня таких денег нет, я вас просто угощу чем могу». Вот интервью, которое не становится скучным, потому что есть человек, есть характер, судьба.

Момент истины. Он открывается в шоковых сценах «Брешии-1974» и в кадре убийства оператора солдатами в «Чилийской хронике» — прямо в объектив, в зал, во всех нас целится автомат, а потом изображение вертится, расплывается, гаснет.

Момент истины. Он в счастливо схваченном финскими авторами эпизоде, где отцы города пьют на деньги строительной фирмы, и уже не надо никаких комментариев о коррупции («Черный союз»), он в кадрах, запечатлевших путину и лица рыбаков, ловящих гигантских рыб (с «Рыбаки», режиссер Х. Дальдуль, Тунис).

Момент истины... В конце концов он в том, как открывается на экране человек, его душа. Конечно, на фестивале немало было фильмов проходных и даже откровенно слабых. Это проблема, заслуживающая особого разговора. Но было и другое: мгновения открытий, озарений, потрясений — моменты истины о современном мире и человеке.

тем выборов не удался, и тогда на сцену были вызваны генералы. Военный переворот в Чили не выглядит в этом фильме как нечто случайное, зритель понимает, почему он произошел, кто его готовил и на кого опирались его руководители. Точно так же исторические корни случившейся беды выясняет Анцелович в своей исторической ленте, он показывает и причины раздробленности рабочего класса, и компрадорскую психоло-

гию чилийской буржуазии, и изолированность от народа чилийской армии, всегда становившейся карательной дубинкой в руках капитала.

Серьезность и глубина лучших картин о Чили отражают сегодняшнюю зрелость политического документального кино. Оно захватывает в поле своего зрения широкие временные и социальные пласты, монтажно сопоставляет часто неочевидные в своей связи факты, выявляя их со-

**Н**а фотографиях рабочих моментов Леван Пааташвили чаще всего запечатлен с камерой в руках. Съемки у этого оператора нередко выглядят какими-то несолидными: не видно привычного для большого кино крана; немного прожекторов; вместо рельсовой дороги с массивной тележкой — странная одноколка на колесах-дutkanях, вроде детской каталки, на которой, сложившись втрое, пристроился оператор.

Вот выходит из парадного Сергей Никитин, сейчас он ударит по гитарным струнам и зайдется в жутковатом танце. Внимательно следит за перемещениями артиста ассистент — то откатит одноколку подальше, то сблизится с актером, а то и раскрутит оператора волчком. А потом, словно тачку, он приподнимет каталку, и оператор уже на ногах — точка зрения камеры сменилась на верхнюю...

Казалось бы, просто была снята одна из центральных сцен фильма «Романс о влюбленных». Не было там даже сигнальных меловых отметок на асфальте. Но в конечном итоге эта «любительская» простота съемки означала предоставление полной свободы актеру в сцене, где от него требовалась безостаточная эмоциональная отдача.

Из-за «Романса о влюбленных» полыхали копыя. В этой картине было столько операторских «неправильностей», что многие специалисты считают ее почти провалом.

Вячеслав ЕГОРОВ

# „НЕПРАВИЛЬНЫЙ“ ОПЕРАТОР

— Все хорошо,— говорят они.— Только зачем такой контраст! К чему эти пересвеченные лица! Да и потом — «зерно», нерезкость! И вообще полкартины — брак!

Я отношусь к горячим сторонникам этой картины, в особенности ее изобразительной стороны. И готов спорить со всеми оппонентами.

Кипит «зерно», с резкостью не все в порядке! Конечно, фильм бы не проиграл, будь он целиком снят на широкоформатной высококачественной пленке. Но не дожидаться же хорошей пленки, сложа руки — то бишь снимая осторожно, по всем правилам! Да и потом, разве не забывали вы о «зерне» во время эпизода прощания Сергея или в сцене «Смерть Романтичного Героя»? Разве не забывали вы о резкости, когда попадали в квартиру Тани, где светописк меняла уютные зимние сумерки на сияющее летнее утро, а мертвенная, пронзительно тревожная ночь замещала давящий, пасмурный день!

Ореолы! Но перенеситесь мысленно на тот пляж, вспомните раскаленное до самосвечения небо, мириады бликов на воде, электродно-глухие рефлексы от гитары! Разве не возникало у вас светлое чувство от этого изображения, разве не пело оно в унисон с Александром Градским гимн вечной любви!

Пересветки! Но вспомните сцену женского горя, когда уже нет слез, нет света для ослепших глаз. Он звенит, этот кадр, как готовая лопнуть струна, от разрывающего его контраста, ибо ярчайший блик лежит там

точно на лице героини. Будто луч лазера сжег лицо, лишил его кожи, глаз, губ. Это страшное лицо действует сильнее всяких слов и жестов, и создан образ исключительно изобразительными средствами, причем в основном за счет нарушения норм — буквально с помощью брака!

...К подобной «простоте» Пааташвили пришел не сразу. Были в его работе все виды кранов и сложные спецконструкции — операторские лифты, и необычной формы практикабли (вышки для камеры и прожекторов) и гигантские затенители солнца, то есть все внешние атрибуты настоящей киносъемки. Оператор пересаживался с тележки на кран, бегал с камерой в руках за актерами, взлетал на тринадцатиметровую высоту...

В те годы многих наших операторов захлестнула волна, вызванная подлинным эстетическим взрывом, который произвели в киноискусстве Михаил Калатозов и Сергей Урусевский своими «Журавлями». Движение камеры было объявлено тогда сутью современности киноформы.

Но за элитизм, как известно, первых премий на фестивалях не дают. А Пааташвили признается лучшим оператором 1960 года на Всесоюзном кинофестивале в Минске именно за фильм «День последний, день первый», где движения камеры было много, даже чересчур много. Не движением единым, которое для многих операторов стало самоцелью, понравилась тогда работа Пааташвили взы-

почти никто не видел. На «Грузия-фильме», например, просто недоумевали по поводу чуждества оператора-дебютанта, вздумавшего снимать в темном, с подслеповатыми оконцами салона автобуса «ЗИЛ-155». Зачем, говорили ему, все эти мучения в тесноте и духоте, когда автобус можно закатить в павильон, вырезать, если надо, любую стенку автогена, поставить за окнами экран и пустить на него из проектора заранее снятый движущийся фон! Но дебютант уже знал, что, как бы ни изошрялась бригада осветителей, имитируя движущийся свет внутри автобуса, как бы ни ревел ветродуй, как бы искусно ни раскачивали рабочие кинозаклап и как бы профессионально ни отыгрывали актеры ухабы, ямы и выражи, изображение теряет дыхание подлинности, мертвеет, позволяя и непосвященному лукаво ухмыльнуться: «Ки-но!» Это и заставляло дебютанта отказываться от советов умудренных опытом коллег — и рисковать, открывая почти одновременно с Урусевским новые законы реалистического воспроизведения окружающей действительности.

Словом, все вроде бы удалось в первой картине Левана Пааташвили, но... О это сакраментальное «но»!

— Все хорошо,— говорили тогда некоторые. — Только зачем такой контраст! К чему эти угольные тени! Где богатство тона! Ведь это же почти брак!

Да, в то время как все операторы стремились к «слезой отмытому» изображению (прозрачные тени, их бога-



«Бег»

Оператор  
Леван Пааташвили

Вот как просто это выглядит:  
элементарное  
техническое  
приспособление плюс  
чуткие руки оператора...

«Романс о влюбленных»

скательному жири. Фильм привлекал внимание свежестью образа старого Тбилиси, созданию которого помогли съемки в естественных интерьерах на фоне города. Стремление к естественности, живости экранного образа было столь велико у молодого оператора, что он изобретательно декорировал «под комнату» участок лестничной клетки, чтоб через окно непременно был виден на фанерный фон, а настоящий город с настоящим уличным движением, и пускался на прочие маленькие «кинохитрости». Но чаще всего он все-таки снимал в реальных комнатах, отказываясь от большей части полагающихся «по всем правилам» ламп.

Но все это было позже. А сначала был первый самостоятельный фильм...

«Чужие дети». Сейчас Пааташвили считает, что в этом фильме он лишь «практически осваивал классические каноны», на опыте закреплял уроки своего учителя Бориса Израилевича Волчека. Освоение классических канонов! Тогда почему же такие споры возникали вокруг картины дебютанта!

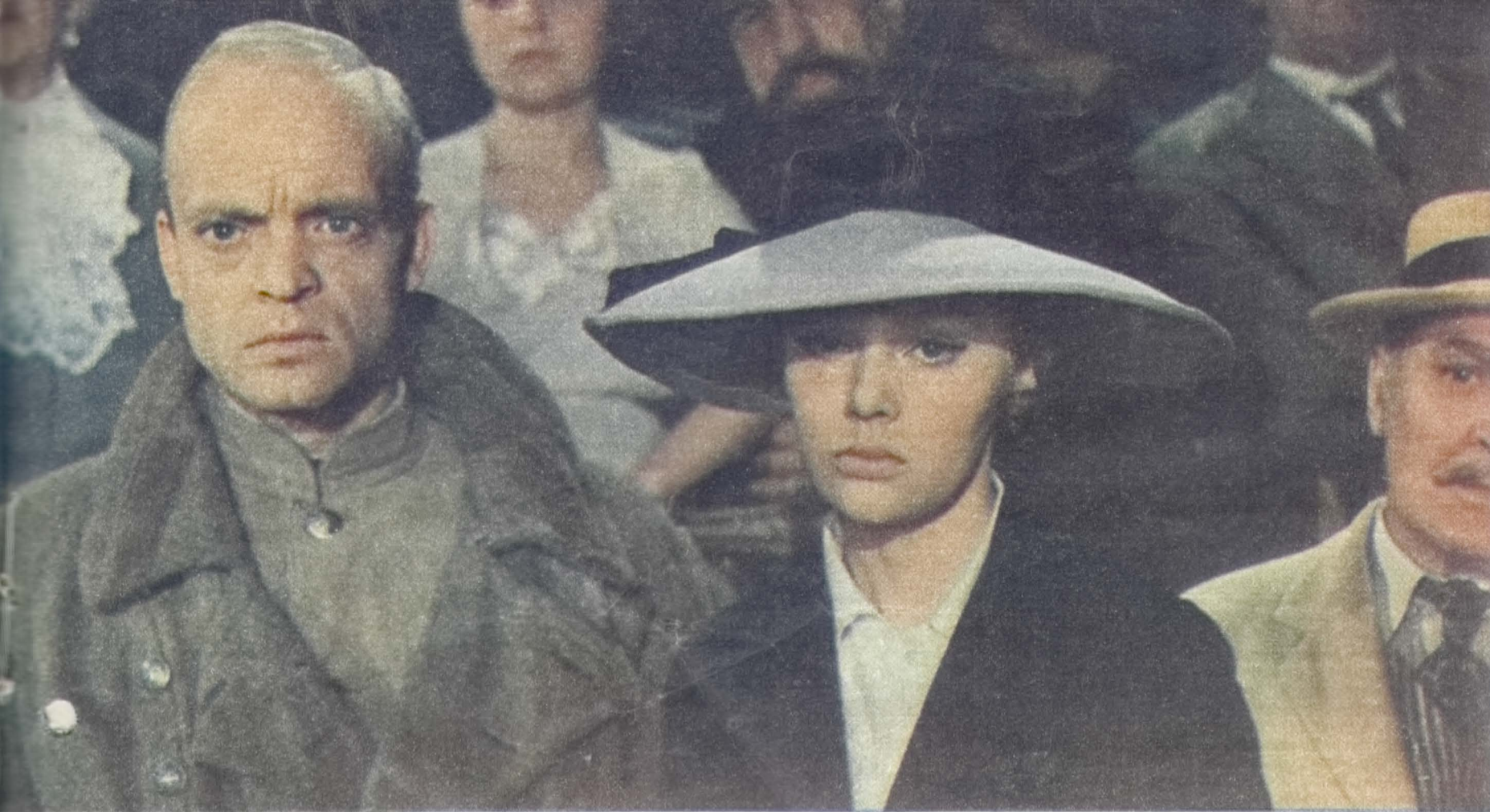
Да, рука Б. Волчека, несомненно, чувствовалась: фильм был как бы составлен из законченных, станковых произведений. Вряд ли кого удивили бы и многочисленные съемки в «настоящих» трамваях, автобусах, поездах: ведь только что по экранам мира победоносно пролетели «Журавли». Хотя можно было бы и удивиться, ибо «Чужие дети» снимались практически в тот момент, когда фильма Калатозова — Урусевского

тая градация, сочные цвета), Пааташвили словно бы вырезал из сверкающей жести блики и накладывал их на черный бархат теней. Именно в таком изображении оператор видел пластическую опору для драматургии. Голый, ничем не смягченный рисунок, лишенная полутонов графика — полное отрицание канонического баланса между светом и тенью.

Так молодой оператор осваивал классическое операторское наследие — балансируя на грани недоуверия (и пересветки), рискуя получить операторский брак [а что может быть хуже!] и обвинения в профессиональной безграмотности [что может быть страшнее!].

— Когда же рисковать, как не в молодости! — скажет иной читатель. Но сколько операторов начинали с мыслью: «Вот сделаю сначала все по правилам, встану на ноги — а там уж развернусь!» Это естественно: недостаток профессионального опыта не вселяет в начинающего особой смелости.

Во второй работе надо утвердиться. В третьей — приобрести. В четвертой, бывает, с погодой не везет, и уж не до риска — лишь бы побыстрее да пограмотней снять. А в пятой надо поддержать репутацию оператора, «снимающего быстро и профессионально». В шестой не хочется терять приобретенное имя. А там и вообще как-то поспокойней жить захочется. Да и не по чину — пускай молодые экспериментируют! По этой ли, другой схеме — сколько операторских талантов не состоялось!



Готовность к профессиональному риску, творческая смелость... Хорошо, когда все это есть в молодости! Прекрасно, когда качества эти не теряются с приходом зрелости...

Свое кредо в искусстве Леван Пааташвили формулирует завидно просто: «Если режиссер, художник, актер, оператор все делают правильно, то неминуемо пропадает нерв, а без нерва нет искусства».

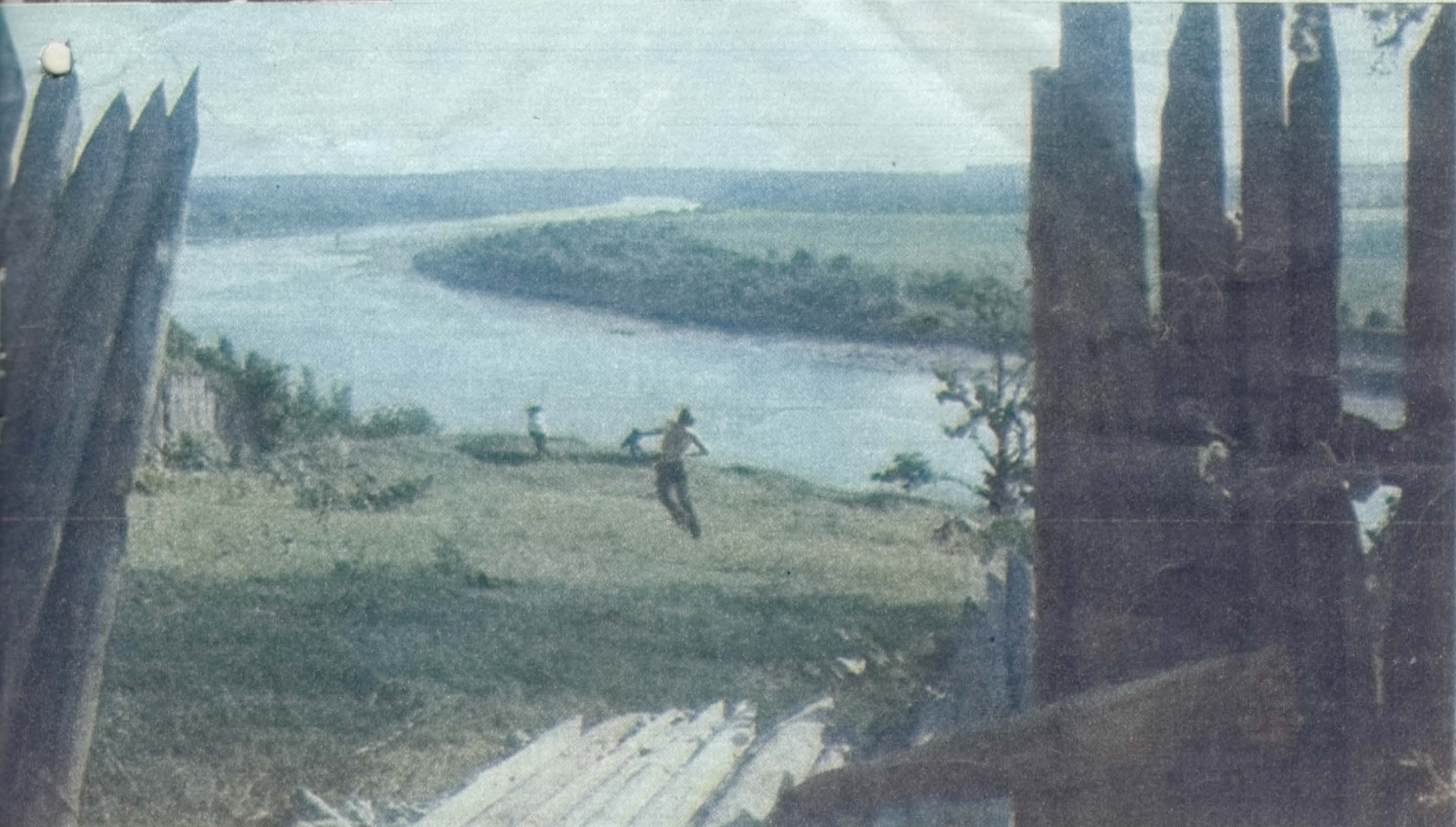
И многие сцены «Бега» оператор задумывал решить «неправильно» — с некоторой композиционной неряшливостью, случайностью световой атмосферы, чтобы подчеркнуть сумятицу и хаос, царившие среди белого

офицерства. Получилось же, как считает оператор, все наоборот — излишняя точность и выстроенность композиции, некий академизм освещения, заданность колорита. От изображения веяло чрезмерной законченностью.

Операторская работа «Бега» получила восторженную прессу, лестные отзывы специалистов, а Пааташвили принимал похвалы с каким-то ощущением неудобства, и, думается, оператор был прав, не размягчаясь от благозвучия медных труб: «Бег» все же был некоторым отступлением с дороги, проложенной черно-белыми фильмами Пааташвили. «Бег» был снят

чуть-чуть слишком «правильно». В этой картине не ломались каноны. Видимо, поэтому из-за нее не ломалось кольцо критики.

В кинооператорстве тоже есть свои моды, но они, как им и полагается, приходят и уходят. И хотя давно не модно снимать с рук, Пааташвили не спешит привинчивать камеру штативу. Видно, так лучше, точнее ловить изменчивые состояния быстротечной жизни. А может, беспокойный темперамент не позволяет оператору с безразличием многоопытного профессионала передоверить камеру ассистентам. Словом, Леван Пааташвили крепко держит камеру в руках



**Е**сли первая же фраза, которую на экране произнесет герой, будет, например: «Чтоб ты содох, окаядный!» — опытный зритель сразу же догадается, что перед ним комедия. Потому что в кинокомедии последнее время появилась такая мода — герои только и делают, что бранятся. Причем бранятся исключительно для юмора, чтобы нам, зрителям, было веселей.

В фильме Одесской киностудии «Прощайте, фараоны!», откуда мы позаимствовали приведенную выше цитату, после столь энергичного начала пойдет, собственно, в том же духе: «Придержки язык!»

«Нечего глотку драть!»

«Ох, ты ж свинья морда!»

«Штаны подвязать не может, а тоже туда».

«Та-та-та-та. Затрещала. Не жена, а пулеметное гнездо». (Последняя реплика, видимо, признанная авторами особо удачной, имеет вариант: «Затрещал. Не муж, а пулеметное гнездо».)

Герои комедии — современные колхозники. Мужчины бездельничают, пьянствуют и, занимая руководящие должности, ни в какую не желают внедрять технику для облегчения тяжелого женского труда. Потом ситуация меняется: мужчины начинают выполнять женскую работу, а женщины — пьянствовать («Налижуются, хоть из хаты удирай»). От такой жизни они, к неудовольствию мужчин, «погладили», «будка больше бидона», к тому же «интеллигенцию из себя корчат». Мужчины же худеют, не знают, как штаны поддержать, они ни с чем не справляются, их обижают свиньи, коровы, петухи и, конечно, собственные жены.

Небогатый этот сюжет авторы (сценарий А. Коломыйца, постановка В. Винника при участии Д. Черкасского) стремятся расцветить юмором, выдаваемым тут за народный. Приемы, которыми достигается «народный колорит», до крайности несложны. Разговор касается то запаха в свинарнике, то щупанья кур («Три дня щупаю, толку нет»), то необычайных размеров коровьего вымени («Вымя... как амбар, а соски, словно оглобли. А я, как комар, прицепился на соске и раскачиваюсь...») Опустим дальнейшие подробности из уважения к читателям). Иногда беседа переходит на несложные медицинские темы: например, что это выскочило — «чиряк» или «хурункул»? Причем народная точка зрения сводится к тому, что врач этого, конечно, определить не сумеет, ибо — «что он видел в жизни? После школы — в институт...»

В качестве источника комического в фильме широко используются также сопенье, иканье, храп и прочие низшие физиологические акты, иногда для пущего смеха как-нибудь извращенные («цинком икается»).

Кроме того, герои картины — замеханизацией Таран, завптицефермой Онисько, бухгалтер Аристарх, бригадир Оверко, ночной сторож Корней — очень много спят и видят сны, в которых они представлены фараонами. Конечно, нетрезвому человеку многое может присниться. Но вот что странно. Дурные эти сны почти поэтизируются авторами. Они любуются пышной позолотой, гопаком в древнеегипетском антураже, полуобнаженными телами своих весьма дородных героев. Когда герои просыпаются, Древний Египет сменяется поэтичными пейзажами и задушевными украинскими песнями. И пейзажи и песни действительно хороши — тем разительнее контраст между этим естественным фоном и тем, что происходит с героями.

...И вот снова перед нами поэтические пейзажи, задушевные украинские песни — и про ноченку темную и про зарю вечернюю. Кто поет? Оказывается, какие-то жулики-уполномо-

ченные, решившие за государственный счет пожить на природе. Странно. Что же все-таки делать зрителям: наслаждаться ли песней или негодовать на исполнителей? Теперь этот вопрос возник перед нами уже в фильме «Ни пуха, ни пера» (Киевская киностудия имени А. П. Довженко, сценарий Я. Костюковского и М. Слободского при участии В. Иванова, постановка В. Иванова).

С самого начала закадровый голос вводит зрителей в проблематику картины: он сообщает нам об охоте, дающей человеку силу и здоровье, развивающей в нем любовь к родной природе, к деревьям и цветочкам, к шелесту камышей. Но во все это трудно поверить. Один охотник страдает непомерной тучностью, другой скрючен радикулитом и потому принимает (для смеха, конечно) не вполне приличные позы. Никак не скажешь по этому фильму, что общение с природой облагораживает людей. Напротив! Вы услышите массу странных околоохотничьих баек:

«Лучшей собаки, чем мой Джек, отродясь не встречал. Бывало, записку и деньги в зубы: «Джек, мигом, бутылку вина. Смотришь, несет, сукин сын. Только лишних денег ему давать было нельзя! Сдачу пропьет обязательно!»

Будут и перебранки:

образом. Конечно, настоящий народный юмор действительно отнюдь не всегда пригласен, он носит порой грубоватый, приземленный характер, не чурается и крепкого словца, бьющего не в бровь, а в глаз. Но навряд ли было бы полагать, что употребление бранных, малопристойных, двусмысленных выражений уже само по себе может являться источником комиз-

ное, количеством бранных слов. Здесь и ругают и отругиваются. На «дурака» отвечают «от дурака слышу», а на «сволочь» — «ты меня не сволочи». За словом, как говорится, в карман не лезут...

Не пренебрегают тут и такими «крылатыми» оборотами, как «разини глаза», «физиомордия». Ни к народному языку, ни к народному юмо-

# «ЗАКАЧАЛСЯ НЕКРАШЕНЬИИ»

Наше отношение к фильму зависит от многих обстоятельств.

Тема, идея, герои, наконец, изобразительное решение картины. Все это обычно является предметом критического анализа.

Но есть еще такие понятия, как стиль поведения, особенности диалогов фильма.

Всегда ли они соответствуют тем задачам, которые пытались решить авторы?

Об этом размышляет в своих заметках кинокритик Елена БАУМАН

«Не смейте сушить порох на плите!» «А вы не варите вашу вонючую кашу для рыб!»

Будут репризы с охотничье-рыбацким уклоном:

«Прикройте меня, пожалуйста, вашей сукой!»

«Мерять рыбку надо от середины глаза до заднепроходного плавника».

Будет и элементарная физиология: «Ведь около меня что-то как хрюкнуло?» «Это же я, извините, высморкался».

Трудно проникнуться симпатией к героям, выражающимся подобным

ма. Так рождается определенный стиль, к сожалению, довольно типичный для некоторых кинокомедий.

Главный герой фильма «Одиножды один» (студия «Ленфильм») объясняется каким-то не вполне разборчивым, якобы народным «русско-украинским» языком: «должбн», «нужбн», «ндравится», «советоваю», «имею не меньше прав», «шутю», «не щекотите, ребята», «перед людьми стыдно».

Не полагаясь на выразительные возможности этого наречия, авторы уснастили фильм рекордным, навер-

ну все это никакого отношения не имеет.

А между тем сценарий фильма написал В. Мережка, который в предыдущей своей работе — фильме «Здравствуй и прощай» — проявил подкупающую точность и свежесть именно в изображении народного характера. Есть интересные сцены, лобопытные наблюдения и в «Одиножды один». Но фильму явно не хватает такта, чувства меры.

Герой фильма Иван Каретников, по профессии полотер, разбросал смолу своих жен и детей по всем кон-

цам страны. Теперь, когда не за го-рами старость, решил приблудиться к какой-нибудь из семей. Похождения «выдающей мастры Вани Каретникова», как он себя рекомендует, в поисках семейного очага и составля-ют сюжет фильма.

В свои 59 лет Ваня Каретников не-стесан, груб, косноязычен, он много ж без толку суетится, паясничает, ча-сто оскорбляет добрых людей. А доб-рые люди почему-то весьма снисхо-дительно к нему, терпеливо сносят его выходы, иногда еще и умиля-ются.

Вот пьяный Ваня играет на гармош-ке и поет:

хальство, и хамские выкрики «А ты кто такой?» Да еще и уверяют его: «Ты хороший человек, Ваня»...

Авторы не замечают, что этот их «хороший человек» опошляет все, к чему ни прикоснется: появляется на субботнике — субботник превращает-ся в нелепый балаган, приходит на свадьбу — свадебный обряд начина-ет смахивать на издевательство над ни в чем неповинными людьми. А когда под конец Ваня нарывается на еще более разнузданного молодого наха-ла, от нас ждут, кажется, сочувствия его переживаниям в неожиданной ро-ли «благородного отца», устраиваю-щего семейное счастье дочери с этим самым нахалом, дающим ему сто оч-ков вперед по бескультурию, черство-сти, распушенности...

В роли Вани Каретникова снялся Анатолий Папанов, превосходный ак-тер, отлично умеющий сочетать дра-матизм и комедийное начало. Не раз следили мы за его игрой, мешая сле-зы с улыбкой. Но главный герой фильма «Одиножды один» не спосо-бен вызвать столь сильные и разно-образные зрительские эмоции. И при-чина этого — в каком-то изначаль-ном, стилистическом просчете, кото-рый, в свою очередь, приводит к по-терям нравственным, этическим.

Последнее обстоятельство чрезвы-чайно существенно. Потеря чувства меры в стремлении насмешить зри-теля любимыми средствами, просчеты по части художественного такта и вкуса неизбежно сказываются не только на форме произведения, но и на его содержании, на его идей-ном звучании, на системе его обра-зов. Это заметно и по фильму «Про-щайте, фараоны!» где под видом борьбы с пьянством живописуются и даже эстетизируются пьяные продел-ки весьма малопривлекательных геро-ев и героинь, и по фильму «Ни пуха ни пера», где очень трудно поверить в благородство и героизм «друзей и защитников природы», более смахи-вающих на малопочтенных трепачей, и по фильму «Одиножды один», где самоцелью в трактовке героя стано-вится погоня за примитивным комиз-мом, а человеческий потенциал обра-за отходит на второй план.

Во всех трех фильмах в той или иной мере проявилось намерение ав-торов воплотить на экране народный юмор, народные характеры. И если бы это было не так поверхностно, безответственно и приблизительно, это было бы хорошо. Кинематограф в последнее время действительно проявляет все больший интерес к тра-дициям, формам, стилистике народ-ного творчества. Широчайшие воз-можности открываются тут для кино-комедии. Как не назвать в этой свя-зи фильмы Василия Шукшина с их сочным юмором, великолепными об-разами подлинно народной речи, истинно народными характерами! Из русской сказки попал в Грузию прош-лого века в фильме «Не горюй!» служивый Егор Залетаев. Мотивы фольклора народов Дагестана прело-мились в современном сюжете «Оже-релья для моей любимой». Приемы и ситуации народного фарса ожили в «Чудаках». Солдатская байка, частуш-ка, лубок времен первой империали-стической войны стали объектом сти-лизации в «Бумбараше». Перечень удачных примеров можно и продол-жить, но лучше задумаемся, сколько еще нетронутого, сколько материала для осмысления, освоения!

Когда-то А. В. Луначарский темпе-раментно призывал «цех истинно на-родных балагуров» использовать все «неистощимые сокровища русских прибауток, русского и украинского языков с их поистине богатырской силой в области юмора». Почему бы и сегодняшней кинокомедии не прикоснуться к этим неистощимым сокровищам?

Только делать это надо талантливо, с соблюдением чувства меры и от-ветственности.

*Музеи Египта хранят ценнейшие памятники древности*



Борис СЕНЬКИН

## ДОРОГИ ДРУЖБЫ

Мелькнули заснеженные улицы, купола Василия Блаженного в мороз-ном небе Москвы... Мгновение, и мы уже мчимся по горячему асфальту города на Ниле — совершаем кинопу-тешествие вместе с нашей делегаци-ей, отправившейся в Египет для уча-стия в Неделе дружбы советской и египетской молодежи.

Путешествие и краткое и длинное, смотря как его мерить: кино време-нем — всего минут двадцать, расстоя-ниями — сотни километров. Одно то-чно: увидим многое и пожалеем лишь о том, что не можем по своей воле задержать взгляд вот на этой дороге, мчащей нас через пустыню к знаме-нитым пирамидам; на людях со све-жими кайрскими газетами, давшими шапки из красных, нарисованных яв-но от руки и с арабским акцентом русских букв (мелькнет: «Друзья на-всегда...»), на руинах Суэца, на пано-раме Асуана... Прикосновение к жи-вому и доброму всегда хочется прод-лить. Увы, кинорежиссер жесток. И все же мы успеем увидеть и узнать многое о жизни дружественного нам 37-миллионного народа благодаря ин-тересному подбору адресов, составив-ших эту киновизитку: документаль-ный фильм «Дорогами дружбы» (ре-жиссер С. Дадаян, «Центрнауч-фильм»).

Проедем по Каиру, крупнейшему городу на Ближнем Востоке и в Аф-рике. Здесь в 1953 году Египет был провозглашен республикой. Здесь разрабатывались и разрабатываются планы экономического, социального и культурного развития, привлекаю-щие внимание всего арабского мира. Отсюда, из Каира, радио разносило по всему Египту вести о важных ме-рах, цель которых — направить стра-ну по некапиталистическому пути развития: об аграрной реформе, об установлении государственного конт-роля над внешней и внутренней тор-говлей, и о переходе в руки государ-ства всей крупной и значительной части средней промышленности, фи-нансовой системы, важнейших видов транспорта.

Каир — и гордость и боль Египта. Типичные для большого современно-го города проблемы — нехватка жилья, неспособность транспорта справиться с растущим потоком пасса-жиров, перебой с водоснабжением и т. д. — усугубляются и таким факто-ром: издержками на «военные проти-востояния Израилю». «Четыре войны за четверть века обескровили нас, истощили наш бюджет, нашу систему обслуживания, нашу жизнь...» — гово-рил Народному собранию премьер-ми-нистр А. А. Хигази. — Мы полагаем, что климат мира стал бы атмосферой, в условиях которой мы смогли бы реконструировать всю нашу страну, обновить наше обслуживание, вер-

нуться к нормальным условиям во всех областях жизни».

Бывает, за какой-нибудь деталью народного быта, сущей мелочью на первый взгляд кроется что-то важ-ное. Одна такая деталь внезапно всплыла в памяти во время просмо-тра ленты «Дорогами дружбы». Когда я прилетел в 1962 году в Каир из другой арабской страны, где работал довольно долго и приобрел привыч-ку всегда иметь при себе побольше мелких монет: иностранца на улице там облепляла детвора, настойчиво требуя «бакшиш» — милостыню. Из Кайрского аэропорта я тоже вышел, заранее изготовившись к встрече с маленькими профессиональными по-прошайками, — карман оттягивала при-горшня мелочи. И зря. Никто ко мне не бросился с протянутой рукой. С «бакшишем» здесь покончили в пер-вые же годы после революции. Самую энергичную, молодую часть об-щества теперь представляют люди послереволюционной морали, гордые, не привыкшие жить с протянутой ру-кой, как бы тяжело им ни приходи-лось. Проблемы гражданственности, долга перед родиной, становления но-вой морали, к слову сказать, при-стально исследуются египетскими ки-нематографистами. Самый свежий пример — фильм Мохамеда Ради «Сы-новья тишины», показанный на IX Московском международном кино-фестивале.

Молодым гражданам Египта при-шлось защищать завоевания респуб-лики в октябре 1973 года. Их лица мы видим и тогда, когда оператор пока-зывает нам Асуанскую ГЭС и Хелу-анский металлургический комплекс. Они бок о бок с советскими инже-нерами, рабочими возводили эти ключе-вые для египетской экономики объек-ты. Новая молодежь — надежда рес-публики... Даже краткое кинопутеш-ствие позволяет нам ощутить тепло и радушие, с какими египтяне относят-ся к советским людям.

У дружбы между нашими народа-ми прочное основание — и материаль-ное и духовное. При содействии СССР в Египте растут 140 новостроек, а 86 объектов, созданных при участии на-шей страны, уже работают на рес-публику. О естественности такого со-трудничества министр информации Египта К. А. эль-Мага, принимавший советскую делегацию на V Неделе дружбы, сказал так: «Мы считаем, что международное сотрудничество отвечает нашим интересам. Мы зна-ем, что стремление к миру — основа политики КПСС, изложенной на XXIV съезде КПСС. Мы согласны с СССР в вопросе о необходимости борьбы против империализма, поддержки на-ционально-освободительного движе-ния, мы боремся за ликвидацию экс-плуатации».

На 4-й странице обложки — кадры из фильма «Дорогами дружбы».

ЖИЗНЬ ПОД... ПОЛ... ПОЛ... ПОЛ...

«Мы ходили под богом, под богом войны, Артиллерия нас накрывала, Но смертельная пуля нашла со спины И изменю в сердце застряла. Я себя в поясице согнул, Силу воли призвал на подмогу, «Извините, хозяева, что заглянул По ошибке к чужому порогу»... Заначался некрашенный пол...»

Как пародия, как стилизация «блат-ного» жаргона это, наверное, еще сошло бы. И даже было бы смешно. Но ведь под эту, с позволения ска-зать, «фронтовую» песню прямо-таки обливаются слезами положительные герои фильма. Плачут! И даже про-сят спеть еще. И даже подпевать пытаются. И, размягченные душой, прощаются Ване и хвастовство, и на-

# КИНОРАМА

## ХРОНИКА

АКТРИСА ИЯ САВВИНА получила приз за лучшее исполнение женской роли на VI Международном кинофестивале фильмов Красного Креста в



Варне (НРБ). Картина «Каждый день доктора Калининской», где она исполнила главную роль, была награждена премией профсоюза работников здравоохранения Болгарии.

Высший приз фестиваля по разряду короткометражных лент «Золотой корабль» получила также советская картина «Притча о колесе». Золотой медали был удостоен советско-болгарский фильм «Наступление против рака». По разряду телевизионных фильмов золотую медаль получила советская картина «Здравствуйте, доктор!».

На снимке — Ия Саввина (справа) и Ольга Гобзева в фильме «Каждый день доктора Калининской».

НА ВСЕМИРНОЙ ПАРИЖСКОЙ ВЫСТАВКЕ 1937 года Большую золотую медаль получил немецкий художник Константин Панков, написавший картину «Синее озеро». Выпускник Ленинградского института народов Севера, он пал в 1942 году в бою под Ленинградом. Мир талантливого художника ожил в ленте свердловских документалистов «Синее озеро». Ее авторы сценаристы Г. Гора и Ю. Шестапов и режиссер И. Богуславский.



На снимке — фрагмент из фильма.

Государственная премия Таджикской ССР имени Абу Абдулло Рудаки присуждена режиссеру-оператору «Таджикфильма» Евгению Кузину за документальные картины о жизни и труде таджикского народа — «Горсть материнской земли», «Под-

виг на Зеравшане», «Твои заботы, человек». Премия документалисту в торжественной обстановке вручил председатель Комитета по государственному премию Таджикской ССР имени Рудаки лауреат Ленинской премии, Герой Социалистического Труда Мирзо Турсун-заде.

БОЕВОЙ КОМИССАР ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ, член партии с 1918 года, П. П. Петров-Бытов — один из первых советских кинематографистов. Его «Каин и Артем» на заре нашего киноискусства обошел экраны многих стран мира, заслужил высокую оценку А. В. Луначарского.

В нынешнем году Павлу Петровичу Петрову-Бытову исполнилось бы 80 лет. Юбилейный вечер, посвященный его памяти, состоялся в Ленинградском Доме кино. Воспоминаниями о совместной работе с Павлом Петровичем поделились кинооператор М. Г. Каплан, режиссер Н. И. Лебедев, актриса М. А. Доброва и другие. Были показаны художественная лен-



та «Каин и Артем», фрагменты из фильма «Пугачев».

Вверху — кадр из фильма «Каин и Артем». В роли Каина — Николай Симонов.

В НОВОМ СОВМЕСТНОМ СОВЕТСКО-БОЛГАРСКОМ фильме «Солдат из обоза», который ставит на «Беларусьфильме» Игорь Добролюбов по сценарию С. Дудова, А. Ценева и А. Леонтьева, будут показаны первые дни освобождения Болгарии Советской Армией в сентябре 1944 года. В главных ролях заняты А. Кузнецов, В. Басов, С. Данаилов.

## ВНИМАНИЕ, МОТОР!

### ПРОСТЫЕ ЗАБОТЫ

Съемочная группа фильма «Простые заботы», который ставит на Киевской студии имени А. П. Довженко режиссер И. Шмарук по сценарию С. Жураховича, А. Красильщикова, Р. Журман, выехала в Черкасскую область на съемки природы. Режиссер



снял три картины о селе, одна из которых, поставленная совместно с Виктором Ивченко, — «Судьба Марины» — хорошо известна зрителям.

После мартовского Пленума ЦК КПСС 1965 года сельское хозяйство страны переходит на промышленную основу. На селе появилось много людей с высшим образованием. Возник новый тип руководителя. Таков и герой фильма — молодой, энергичный председатель колхоза. На эту роль приглашен Леонид Бакштаев. Он снимался в четырехсерийном телевизионном фильме И. Шмарука «Мир хижинам, война дворцам».

Леонид Бакштаев говорит: — В Киевском театре русской драмы имени Леси Украинки идет пьеса Игнатия Дворецкого «Человек со стороны». Роль инженера Чешкова, человека со стороны, исполняю я. Когда мне предложили прочесть сценарий «Простые заботы», я уловил прямую параллель между моим новым героем и Чешковым. Один — новатор в промышленности, другой борется за новое в сельском хозяйстве.

Работаю над ролью с удовольствием. Хочется создать образ человека творческого, который воспитывает коллектив личным примером.

Снимает фильм оператор Алексей Прокопенко, музыку пишет композитор Платон Майборода. В ролях: Нонна Копержинская, Валерия Заклучная, Лидия Белозерова, Валерий Малышев, Сергей Свечников, Виктор Шульгин.

Галина Куценко

На снимке — разрабатывается схема очередного эпизода. Слева — режиссер И. Шмарук, справа — Л. Бакштаев.

### Я ЗНАЮ ИМЯ ТВОЕ

Режиссер музыкальной лирической ленты под условным названием «Я знаю имя твое» Анатолий Кабулов известен как постановщик картин «Войди в мой дом» и «Слепой дождь».

— Пожалуй, нет смысла пересказывать содержание будущего филь-



ма, — говорит А. Кабулов. — Скажу только, что главные герои — молодой эстрадный певец Акмал, его друг и наставник, в прошлом тоже популярный певец, Анвар Каримович и юная Дилором, с которой Акмал случайно встретился в такси. По жанру наше произведение — лирическая комедия. Фильм расскажет о любви. Эта вечная тема близка и мне и автору сценария, известному азербайджанскому писателю и драматургу Максуду Ибрагимбекову. А юмор, комедийность заключены в самих характерах героев, в диалогах и ситуациях. Снимают картину на студии «Узбекфильм» операторы Трайко Эфтимовский и Тимур Каюмов, музыку пишет композитор Феликс Яновский, художник Вадим Добрин.

Акмала играет Ораз Амангельдыев. Дилором — Аида Юнусова, Анвара — Бахтияр Ихтияров.

Семен Габай

На снимке — Аида Юнусова в роли Дилором.

## АКТЕРЫ И РОЛИ

Эстонскому коммунисту Эдуарду Сырмусу, «красному скрипачу», посвящена лента «Красная скрипка» («Таллинфильм»), режиссеры Калье Кийск и Юлий Кун, сценарий Анатолия Гребнева при участии К. Кийск



и кинодраматурга А. Шрадера (ГДР). Эдуард Сырмус — лицо реальное. Пламенный революционер и талантливый музыкант, он учился в Петербургской консерватории, его, возможно, ждала блестящая карьера. Однако Сырмус был прежде всего революционером, а уже потом музыкантом.

Картина «Красная скрипка» — совместное производство с ГДР. В Германии Сырмус жил с начала 20-х годов до прихода фашистов к власти. Его именем названа улица в Дрездене. В роли Сырмуса снялся кинодраматург ВИКТОР ЛОРЕНЦ, автор сценариев «Я все помню, Ричард», «Ель во ржи», «Безумие», «Афера Цеплиса» и других.

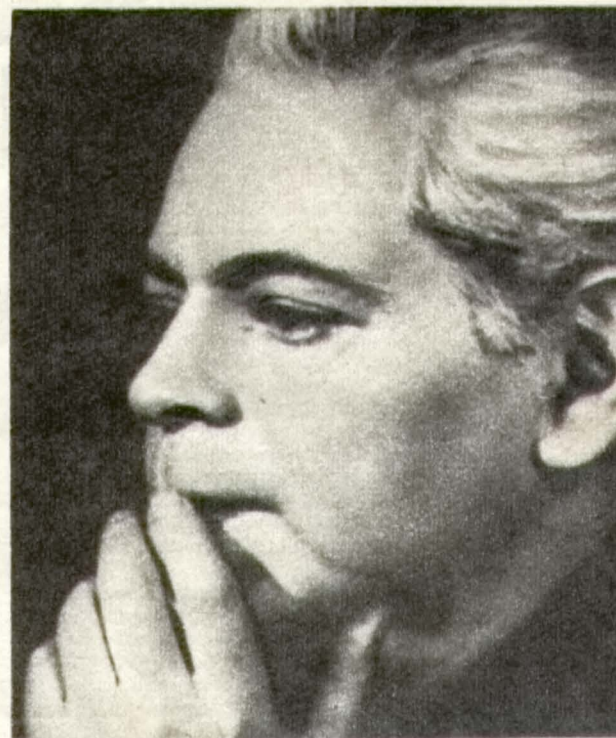
МАХМУД ЭСАМБАЕВ не раз исполнил на экране драматические и танцевальные роли. Кинозрители снова увидят его в фильме-сказке «Честное волшебное», которую ставит на студии имени М. Горького режиссер Юрий Победоносцев. Артист исполнит танцы, специально поставленные для этой картины.

Как сложилась судьба актеров, сыгравших «неуловимых мстителей»? — часто спрашивают нас юные читатели. Съемки в фильме помогли всем им выбрать специальность. МИХАИЛ МЕТЕЛКИН [гимназист Валерка] окончил экономический факультет ВГИКа, ВАЛЕНТИНА КУРДЮКОВА



# ПРОФФЕССИЯ-

# РАЙКИН



Борис ЛАСКИН

По усыпанной листвою осенней аллее, негромко беседуя, шагают двое — дед и мальчишка-внук. Слова их еще не слышны, но чувствуется: идет взрослый разговор. Внук внимательно слушает, а дед, как бы размышляя вслух, говорит серьезно, с искренним уважением к своему собеседнику.

Час спустя, когда кончается фильм и гаснет телевизионный экран, у зрителей в полном соответствии с творческими намерениями его авторов остается ощущение главного, того, во имя чего создан фильм и что составляет его содержание. Это мысль, труд, вдохновение, талант. Тогда же понимаешь, что казавшееся несколько отвлеченным вступление является очень точным запевом.

Фильм-портрет «Аркадий Райкин» (объединение «Экран» Центрального телевидения, сценаристы Н. Филатова и М. Голдовская, режиссер М. Голдовская) выстроен как дружеская, доверительная беседа артиста со своей неоглядно большой аудиторией. И она вполне успешно проходит на равных, потому что этот замечательный артист преисполнен глубокого уважения к тем, кому он страстно и самоотверженно служит уже четыре десятилетия.

Аркадий Райкин известен миллионам людей. В этом велика заслуга нашего радио и телевидения. Вряд ли авторы фильма ставили перед собой задачу рекомендовать Райкина зрителям. В этом нет нужды. Цель их, как мне кажется, состояла в другом — продолжить это доброе знакомство, показать хотя бы отдельные детали творческого процесса, разъяснить, из чего складывается блестящий, радующий людей результат — номер, спектакль.

И зритель видит, сколько сил, раздумий, огорчений и счастливых находок, сколько вдохновения и труда предшествует волшебному появлению артиста на просцениуме.

Мы встречаем в фильме Михаила Ульянова. «Каждый раз, — говорит он, — когда я бываю на спектакле Аркадия Райкина, я непременно прихожу к нему в антракте за кулисы и всегда вижу его предельно усталым. Сколько же сил вкладывает он в то, что из зрительного зала представляется таким легким и непринужденным!»

Не ручаюсь за абсолютную точность приведенной на память цитаты, но смысл ее не вызывает сомнения. Я и сам не раз был свидетелем того, о чем говорит Михаил Ульянов.

Кроме Райкина, на экране — авторы, художники, композиторы его программ, партнеры и... зрители. Ах, до чего же заманчива перспектива показать многоликую аудиторию райкинских спектаклей и концертов! Хохочущий до упаду зрительный зал — до того он самоиграел, этот монтажный материал, что лучше и не придумаешь. Но это еще не все. Мы видим, как в зале меняется настроение — люди только что

смеялись, а сейчас серьезны, задумчивы, расстроены, в кадре лица, охваченные волнением, лица людей, сопричастных тому, о чем говорит с эстрады артист, гражданин своей великой страны.

В фильм включен ряд интервью. Мариэтта Шагинян и Михаил Ульянов, Георгий Товстоногов и американский кинорежиссер Джордж Кьюкор, поэтесса Белла Ахмадулина и артистка Ленинградского театра миниатюр Виктория Горшенина. Все они говорят о Райкине — каждый свое, но в их высказываниях нет ни юбилейности, ни славословия. В них серьезно и уважительно воссоздается образ правофлангового советской эстрады.

Краткие интервью чередуются с эпизодами творческой деятельности Райкина, где отчетливо выражается позиция артиста, подчеркивается его высокая гражданственность.

Выразителем фрагмент программы, в которой Райкин выступает со своими знаменитыми масками. Зритель становится свидетелем мгновенных перевоплощений. Меняется маска — меняется человеческий характер. На экране — «кухня» номера: из-за кулис артисту подают очередную маску, лишь на мгновение мы успеваем заметить его усталое «свое» лицо и тут же вместе со зрительным залом театра хохочем над следующим очередным сатирическим персонажем, сыгранным с поразительным мастерством.

Надежно стыкуются игровые эпизоды и сцены, как бы предшествующие им, — поиск, размышления, выразительная пауза, идущая на музыку.

Ни разу на всем протяжении фильма вы не увидите позирующего Райкина. Предельная естественность, серьезность, с которыми актер делится своими мыслями, тесно сближает его с телевизионной аудиторией.

Следует заметить, что режиссер несколько злоупотребляет кадрами, фиксирующими лицо артиста в процессе рождения замысла. Метраж этих кадров явно чрезмерен. Значительность подменяется многозначительностью, что, как известно, совсем не одно и то же.

На протяжении многих лет критика отмечала исключительное мастерство, с которым Райкин беседует со зрительным залом. Особенно ярким из эпизодов, заключающих фильм, — фрагмент известного райкинского фельетона. Право же, его стоит послушать и заодно поглядеть на то, как слушают его зрители.

Заканчивается фильм теми же кадрами, которыми начался. Осень. Аллея. Продолжают беседу дед и внук. Нужно о многом не забыть рассказать, поделиться мыслями, созревшими за долгие годы творческой жизни.

Мы провели час с замечательным интересным человеком и художником. Было над чем посмеяться, над чем подумать.

[Оксана] учится в Московском цирковом училище, ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВ [Рашка] работает в одном из ленинградских эстрадных коллективов, а ВИКТОР КОСЫХ [Данька], отслужив в пограничных войсках, учится на втором курсе актерского факультета ВГИКа и продолжает сниматься в кино. Одна из последних его ролей — Колька Ханьга в телевизионном



фильме «Роса» [режиссер А. Ниточкин].

А привел в кино Виктора его отец, актер ИВАН СЕРГЕЕВИЧ КОСЫХ. Очень редко случалось отцу и сыну играть вместе, но все-таки случалось. На снимке — один из таких моментов.

В фильме «С тобой и без тебя» сына Сергеевича — эпизодическая роль, а у сына заметная — он играет Гришку.

## ЗАМЫСЛЫ

«SOS» НАД ТАЙГОЙ

Уже семь лет в московском кинотеатре «Октябрь» не сходит с экрана стереоскопический приключенческий фильм «Черный монах». Специальные кинотеатры строятся и в других городах страны, и скоро просмотры стереофильмов перестанут быть привилегией москвичей. Для этих кинотеатров на студии «Мосфильм» снимают новую стереоскопическую картину «SOS» над тайгой» режиссеры А. Кольцатый и В. Перов, оператор Н. Большаков, по сценарию А. Витоля и В. Кузнецова. В основу сценария положена повесть В. Чивилихина — детективно-психологическая история, события которой происходят в Горном Алтае.

— Я не первый десяток лет работаю в кино, — рассказывает А. Кольцатый, — при мне появились звук, цвет, широкий экран, стереосъемка. Новые выразительные средства всегда кто-то поначалу не приемлет, а кто-то становится их энтузиастом. Лично мне стереокино представляется заманчивым и перспективным. Все дело в том, как им пользоваться. Если видеть в нем только технический трюк, то это быстро надоедает. Я же считаю, что всякая новая кинотехника призвана обогащать изобразительный язык художественного фильма. Недавно НИКФИ совместно с «Мосфильмом» разработали новую технологию стереофильмов — на семидесятимиллиметровую пленку камера будет снимать одновременно двумя объективами. Это ставит перед режиссером дополнительные задачи, например, тщательную разработку глубинного построения кадра. Теперь уже и интерьеры придется строить в местах натуральных съемок, чтобы павильонные задники выглядели на экране плоскими.

Вместе с нами новые изобразительные решения для фильма «SOS» над тайгой» ищет оператор Н. Большаков и художник С. Ушаков. Музыка пишет композитор Н. Богословский.

Татьяна Владимировна

# «ТРИН — ТРАВА»

Можно, конечно, однозначно ответить на вопрос, о чем мой будущий фильм. Сказать, к примеру, что он о чувствах. Верно? Вполне. Только того самого главного, из-за чего, переворотив груды заявок, замыслов, аннотаций, я остановился на сценарии В. Мережко «Трин-трава», этим общим словом не объяснишь. Не расскажешь, как обрадовался я, когда понял, что есть на свете близкий мне по духу человек, которого волнует в этом мире то, что волнует меня, который видит этот мир так, как вижу его я.

А интересуют меня люди, которых часто почему-то называют простыми или обыкновенными. Живет этот простой человек нормально: ничто его не мучает, никаких таких особенных проблем у него нет. Ничего сверхъестественного с ним не случается: работает, ест, спит. Этакий идеальный тип. Позавидовать можно!

Только мне что-то таких простых, обыкновенных не попадалось. Стоит узнать человека поближе, как открывается целый мир переживаний, забот, надежд. Вот мне и хотелось бы в своем фильме подглядеть, подметить маленькие проблемы простого человека. Показать, к каким непростым последствиям они могут привести...

Нельзя наблюдать вообще. Для того, чтобы поток зарисовок выстроился в картину, нужна точка отсчета. Печка, от которой я пляшу в оценке каждого героя или ситуации, — совесть. Самая обыкновенная человеческая совесть. Люди совестливые мне всегда интереснее. Но если совести нет, то вопрос о ней с повестки дня не снимается. Просто пред нами человек, у которого отсутствует совесть, или, попросту говоря, бессовестный тип.

Должен сразу сказать, что все герои моей картины — люди совестливые. И в этом-то вся загвоздка. Почему? Попробую объяснить. Представьте себе, что в одном колхозе живут муж и жена. Нарочно, казалось бы, не придумаешь, до какой степени эти два человека не подходят друг другу. Просто антиансамбль. Но ничего не поделаешь — один человек любит другого, не может муж жить без своей жены. И она к нему хорошо относится. Хотя сказать, что уж очень любит, нельзя. Слишком они разные, даже физически: она — крупная, красивая. Никуда не торопится. Мечтательна, романтична. Муж — полная противоположность: роста маленького, а невысокие люди в жизни, мне кажется, всегда почему-то шустрее бывают. И об этого хоть спички зажигай — ни секунды покоя. Актеру, который будет играть роль мужа, я предложил бы неожиданные повороты, внезапные смены настроения, резкую пластику. Это по контрасту с ней — мяткой, нежной, плавной. Может быть, виной всему климат: муж привез ее с севера, и теперь под южным солнышком она разморилась? Уж не знаю, в чем причина, только спокойствие у нее действительно редкое. Даже на грубость мужа не реагирует. Он шумит, угрожает, что покинет дом, бросит семью. И действительно, дело иногда доходит до того, что он уходит. Уезжает в город — на сутки. Больше не выдерживает. А она и тут не беспокоится. Сидит себе и ждет, знает, что никуда не денется. Другая бы обиделась на его иногда весьма грубые слова. А эта не то что не переживает — даже не замечает, будто все, что муж говорит, к ней никакого отношения не имеет. Так они и жили почти семь лет. И прожили бы еще очень долго, если бы не приехал в это село на практику студент — биолог, юноша взглядов прямых и жестких, если бы не захотел этот юноша указать нашей героине на достойное ее в обществе место, если бы не начал он ей разъяснять, что, как к женщине, к ней должно быть отношение особое...

Так вмешивается в семейную жизнь моих героев третья сила. Ну, вот наконец и замкнулся треугольник. И никуда от этого банального тре-

угольника не денешься. Думаю, что долго еще искусство будет им пользоваться. Очень уж это жизненно. Никак не могут люди успокоиться, остановиться на достигнутом. Все ищут что-то новое, лучшее. Уж, казалось бы, моя героиня никуда особенно не стремилась. Но судьба столкнула с человеком, открывшим ей новый мир, рассказавшим о вещах, о которых муж и не слышал. Как каждый автор, я абсолютно уверен, что мой треугольник не похож ни на какой другой.

Несмотря на некоторую сублищность, биолог — юноша рыцарского характера. Решительный и прямой, он готов умереть, отстаивая свою точку зрения. Он не боится выступить один против всех, напориться на мужской кулак, который неминуемо должен был найтись в этом селе. И неминуемо нашелся бы, если бы не обезоруживало деревенских мужиков справедливое рассуждение, что драться, собственно, не с кем: щелчка одного довольно, чтобы сбить бравого рыцаря с ног, а после второго щелчка от него вообще ничего не останется.

Останавливало мужиков и то упрямство, с которым стоял на своем юный герой. Искренность окупала его экстремистские наклонности. Истину он признавал только абсолютную. Ничего относительного. Никаких компромиссов. Не устраивает тебя что-то в личной, например, жизни, поворачивайся и уходи.

Его способная голова забита книжными премудростями. Он еще не успел ничего проверить и испытать на себе. Но вот он сам лично делается ответственным за судьбу человека, да еще не просто, а такого доброго и доверчивого, как наша героиня. К счастью, у него хватает честности понять полную свою беспомощность и книжность своих теорий.

Новые обстоятельства открывают неожиданные стороны в нашем герое. Оказывается, он натура хрупкая, уязвимая. И героизм его самому ему дорого обходится. Бывает, кажется, что мы все уже знаем о человеке, а он вдруг выкинет что-нибудь такое и разрушит одним махом наше ясное о себе представление. Ведут себя люди в жизни очень неровно.

Попробуй проследить в фильме эту диалектическую правду характеров, отыскать, понять, что задело твоего героя так, что заставило совершать совершенно неожиданные поступки!..

Каждому режиссеру в его профессии что-либо особенно дорого. Для меня важнее всего работа с актером. Сказывается, наверное, мое актерское прошлое, с которым совсем расставаться не собираюсь. Надеюсь, что когда-нибудь меня еще снимут Хуциев или Данелия, Осыка или Иоселиани. Хоть один раз в жизни мне хотелось бы попробовать сняться у такого мастера, как Ю. Райзман.

Из тридцати пяти ролей, которые я сыграл в кино, пальцев одной руки хватит, чтобы перечислить действительно значительные, о которых можно говорить всерьез. Когда я снимался в фильмах, в которых сниматься было, в общем, не обязательно, старался, как мог, работать сам с собой. Учился в школе Герасимова. Сергей Аполлинарьевич приучил нас к тому, что актер должен быть автором образа. Мне часто приходилось менять диалоги, переписывать целые сцены. И все острее возникало желание попробовать свои силы, самому заняться режиссурой. Если бы актерская профессия давала выход накопившимся наблюдениям, я, может быть, и не предпринял бы попытки уйти в режиссуру.

Наверное, та же потребность рассказать о важных для меня вещах заставила написать сценарий, о котором я пока не хочу говорить. Литература — ежедневный труд, требующий уединения, сосредоточенности. В суете ничего стоящего, такого, чтобы, как родник живой воды, действовало, не напишешь.

Отчего вообще люди начинают заниматься искусством? Может быть, потому, что хотят лучше разобраться в окружающем мире и в самих себе. Режиссура привлекает меня возможностью говорить устами многих персонажей. Ведь, по существу, в каждого вкладываешь частичку своего противоречивого «я». Сделать так, чтобы эта частичка прижилась в организме актера, — вот для меня, как для режиссера, первостепенная задача, потому что то, о чем хотелось бы мне сказать, яворю прежде всего через актера.

Стоп-кадр, рапид, резкий монтаж — эти трюки заманчивы для студента-вживовца. Все это я и пробовал в своей курсовой работе «Треугольник длившейся целых... две минуты. В настоящей работе сталкиваешься с совершенно другими задачами. Когда я снимал картину «Птицы над городом» — первый мой полнометражный фильм, — я думал уже о том, как сделать его нужным и понятным детям. И в то же время не упрощать проблем, говорить серьезно, как со взрослыми. Некоторые думают, что дебют — это делать не как все. Это революция в кинематографе. Не получилось сразу революции, зато, может быть, вышла репетиция? Получить постановку — еще не значит сразу стать режиссером. Надо искать свой язык, пробовать, может быть, и ошибаться. Чем больше я снимаю, тем больше начинаю понимать, что Режиссуры с большой буквы мне еще расти и расти.

Сейчас я снимаю комедию и должен сразу сказать, что никакими комедийными трюками ее не спасем, если не сумеем отыскать «перевертышей» в характерах наших героев. Я думал об этом еще во время съемок своей первой картины «Петрушка фамилия». Уже там пытался показать изменчивость, подвижность характеров. Действие, кстати, тоже происходило в деревне. Вообще-то меня интересует не город и не деревня, а люди, где бы они ни жили. Но есть в деревне какая-то особая прелесть. Пространства там больше, что ли? Разговаривают ли погромче? Прислушайтесь: в городском шуме люди вполголоса говорят, а в поле в полный голос. А привычка громко разговаривать и мысли другие рождает. И человек там виднее как-то. А весенние дуга, усыпанные одуванчиками, или возможность ощущать тепло земли босыми ногами — это же не просто слова...

Не случайно единственный наш городской герой — студент-биолог. Теоретически в флору и фауну он был влюблен еще в городе. Но, только приехав на практику, понял, что же на самом деле любил, читая книги. Столкновение жизненной практики с теоретическими построениями закончилось не в пользу умозрительных представлений. Но мы не спешим осуждать биолога-практиканта. Ему 20 лет. Он только вступает в жизнь. Излишнюю жестковатость ему еще можно простить...

В том-то и дело, что нет в этой истории виноватых. Каждый прав по-своему. Если муж любит свою жену, то ведь это прекрасно. И нельзя его упрекать в том, что любит он чересчур и что это «чересчур» заставляет его совершать весьма странные поступки. Жена тоже любит, но спокойнее, ровнее. Можно было бы обвинить ее в том, как больно она ранила мужа, когда собралась уходить от него. А, с другой стороны, именно это обстоятельство открыло ей столько лет знакомого мужа с новой стороны, о которой она не подозревала. Вот это для меня и важно — подглядеть, как общаются люди и как в ходе общения меняется их отношение друг к другу.

Называется наш сценарий «Трин-трава». Этим словом выражают обычно равнодушие. Наш герой все хвалится, что наплевать ему, что трин-трава все эти чувства. На самом деле фильм наш про то, как все не трин-трава, как все больно задевает человека, когда приходят к нему настоящие чувства.

**М**ир подобен «матрешке»: за явным в нем скрыто незримое. Для наших чувств он так разнообразен, очевиден, привычен, что трудно представить иной облик знакомых черт. Кто видит ультрафиолетовый узор на белом цветке? Воспринимает запахи, как панораму? Замечает горячую на закате радугу тепла? Нелюбимыми звуками «ощущает» дальний предмет, точно различая в крошечной тьме его строение и форму?

Все это есть, существует, но для нас недоступно. Было недоступно... Теперь благодаря успехам науки кое-что приоткрылось, о чем лишний раз свидетельствует фильм «Шестое чувство» (сценарий А. Розен, режиссер Л. Островская, Киевская студия научно-популярных фильмов).

Что же находится там, за порогом обычных человеческих представлений? Как выглядит скрытое и есть ли существа, для которых недоступное людям — обычно?

Камера уводит нас под воду, и мы становимся свидетелями охоты черноморской акулы — катрана. Застынувшая ее приближением камбала и не пытается удрать. Плоская, как лепешка, она замирает на дне, сливаясь с фоном настолько, что если бы не указующий наплыв камеры, мы бы ее и не разглядели. Но катран бьет промаха!

Он видит лучше, чем мы? Или в его распоряжении какое-то иное, неведомое нам чувство? Фильм переносит нас в лабораторию, где ставится поразительный своими результатами опыт.

Две ванночки: в одной из них — камбала, в другой — катран. Аквариумы поставлены так, что катран не подозревает о близости жертвы. Он неподвижен и спокоен. Конечно, внешнее впечатление может быть обманчивым, но наука сейчас располагает точными методами диагноза: датчики регистрируют безмятежное, насколько это возможно в неволе, состояние хищника.

Но вот экспериментатор берет провод, один его конец опускает в аквариум с камбалой, другой в воду, где лежит катран. Бурный всплеск эмоций! Катран неистовствует, катран атакует, катран бросается на электрод!

Что-то передалось по проводу. «Импульсы страха», быть может? В каком случае, катран явно воспринимает излучаемые камбалой ничтожные токи. Электровидение, пожалуй, так можно назвать это чувство.

Фильм снят емко и выразительно, но больше отвечает на вопрос «что» и «как», чем на вопрос «почему». Обитатели подводного мира широко и разнообразно используют электричество для разведки, охоты, обороны и нападения (электрический сом, например, способен ударить шестьсотпятидесятивольтным разрядом, а нильская щука с помощью электричества лоцирует дорогу в совершенно мутной воде). А вот их эволюционные потомки, сухопутные животные, растеряли эти замечательные свойства. Почему?

Ответ, скорей всего, прост до банальности: вода — проводник, воздух — изолятор, и обитателям суши пришлось отказаться от широкого применения электричества, от соответствующих органов чувств. Так позади нас захлопнулась дверь в поразительный мир «зримого электричества».

Это не единственная эволюционная потеря. Вторая часть фильма посвящена тепловому, инфракрасному зрению. Любое тело излучает электромагнитные колебания, которые лежат за красной областью видимых нами световых волн. Это значит, что за красной полосой радуги, там, где для нас уже только фон, на деле горит иная, даже не семицветная, а, быть может, семидесятицветная раду-

га, поскольку диапазон инфракрасного света куда шире зримого. Всего этого для нас нет: мы, самое большее, кожей воспринимаем струящийся от горячего предмета поток тепловых лучей.

Не так у наших далеких эволюционных предтеч. Многие змеи охотятся ночью, без промаха бьют мелких теплокровных животных. Сверхкошачье зрение? На экране сменяются кадры. Змее-щитомордику кусочками пластыря заклеивают все органы, посредством которых, с точки зрения человека, она только и может вос-

принимать мир. В террариум опускается надутый теплым воздухом шарик. Бросок, удар!

Не глазами она видит во тьме... Что это за ямки между глазами и ноздрями? Заклеим и их. Теперь к змее можно подносить теплый шарик, в сантиметрах от нее может копошиться любой зверек — змея неподвижна.

Фильм пробует показать, что же видит змея своими «ямками»: какие-то размытые оранжевые пятна на месте нагретых предметов. Боюсь, что несовершенная кинотехника нас

невольно обманывает... Ведь спрятанные в ямках терморепцепторы змеи реагируют на перепады температур, равные тысячным долям градуса! И если какое-то тело всего на десятую долю градуса теплее или холоднее окружающего, то, будьте уверены, змея его различит.

На этот раз фильм задает вопрос: «Почему?» Почему у некоторых пресмыкающихся (добавим, и у насекомых) есть инфразрение, а у человека и других млекопитающих его нет? Почему это выгодное свойство утеряно? Да потому, очевидно, что мы существа теплокровные и так «светим» в инфрадиапазоне, что любой «инфраглаз» тут же ослепнет!

Очевидное, но неисчерпывающее объяснение. Третья часть фильма уводит нас в довольно загадочную область. Недавно выяснилось, что все растения, все живое... светится. Только очень слабо, так слабо, что мы этого свечения не улавливаем (хотя кто знает, может быть, легенда о «цветке папоротника» не лишена оснований и кто-то остроглазый углядел его тайный ореол?). Современная аппаратура открывает нам эту робкую пульсацию живого света, которая везде и во всем. Повествуя об этом кадры нельзя смотреть без волнения. По листьям, клеткам перебегают, струится мозаичный свет, меняются краски: у здорового растения — одни, у гибнущего — другие... Узор жизни и смерти — какие глубины скрыты в нем? Отчего природа обделила нас таким зрением, которое могло бы столько поведать и о ней и о нас самих?

Говоря о «живом свечении», авторы фильма, в общем, отклонились от темы — в этой его части речь идет не о чувствах, а об облике мира, который оказался за пределами чьих-либо чувств (хотя опять же, кто знает, ведь совсем не исключено, что для каких-нибудь существ он зрим и обычен).

Можно было рассказать не только о электровидении, но и о звуковидении, которое присуще дельфинам, летучим мышам и даже землеройкам. А предполагаемое у птиц и насекомых осязание магнитного поля? Сверхобоняние, которое позволяет угрю уловить каплю спирта, растворенную в объеме Ладожского озера? Способность кузнечика чувствовать колебания с длиной волны, меньшей диаметра атома водорода? Перечислять можно долго, только короткометражная лента всего этого никак не вместит.

Происходит вот что. Благодаря науке и технике человек приобретает великое множество новых «органов чувств»; так на высшем витке эволюционной спирали разум возвращает нам все утраченное прежде. Мы отчетливо видим уже и в инфрасвете, и в ультрафиолете, и в лучах рентгена — да что там! — мы учимся различать потоки космического нейтрино и пытаемся подметить колебания гравитационного поля. Каждое такое прозрение открывает нам новые поразительные облики мира, ставит на службу скрытые прежде силы природы. Но, проникая в эти ранее невидимые, неслышимые, неосозаемые миры, мы почти всякий раз убеждаемся, что они давно освоены. И так освоены, что лоцирующие их «шестые», «седьмые», «десятые» чувства животных нам, с нашей могучей техникой, порой кажутся просто фантастическими и пока недостижимыми. Примечательно, что это осознание пришло к нам с размахом научно-технической революции, — до этого на все достижения живой природы мы склонны были смотреть сверху вниз. А сейчас мы учимся у животных, создали целую науку — бионику, которая пытается перенять их опыт, прежде всего опыт иного видения мира. И безуспешно.

Сколько тут тем, которые еще ждут своего воплощения на экране!

дополнение к увиденному

# ШЕСТОЕ ЧУВСТВО

Дмитрий БИЛЕНКИН



**Шестое чувство!**  
**Что мы знаем о нем?**  
**Что находится за порогом обычных человеческих представлений?**  
**Как выглядит скрытое и есть ли существа, для которых недоступное людям — обычно?**



Огорчило отсутствие официальной американской делегации. Альфред Бауер, многие годы руководивший штатом фестиваля и ныне уходящий со своего поста, сказал мне: «Американцы, которые столько говорят о значении для них Западного Берлина, могли прислать хотя бы приветственную телеграмму...»

В самом слове «фестиваль» как бы заложены изначально красочность, праздничность, многообразие, а порой и противоречивость. На кинофестивалях — и западноберлинский не был в этом смысле исключением — программа обычно пестра и неравноценна, несмотря на предварительный отбор и рамки тематики, обусловленной девизом. Два десятка художественных лент, которые вынесли здесь на суд жюри практически все главные кинопроизводящие страны мира, порой так далеко отстояли от своего уровню друг от друга, как хороший профессиональный фильм от дурного любительского.

Ни одна работа конкурсного показа, на мой взгляд, не может быть отнесена к числу открытий или хотя бы мало-мальски значительных явлений современного кинематографа. Впрочем, открытия вообще не часты в искусстве. А за последние годы становится все меньше.



Анатолий ГОЛУБЕВ

# НЕ ОСТАВЛЯТЬ ОДНИХ

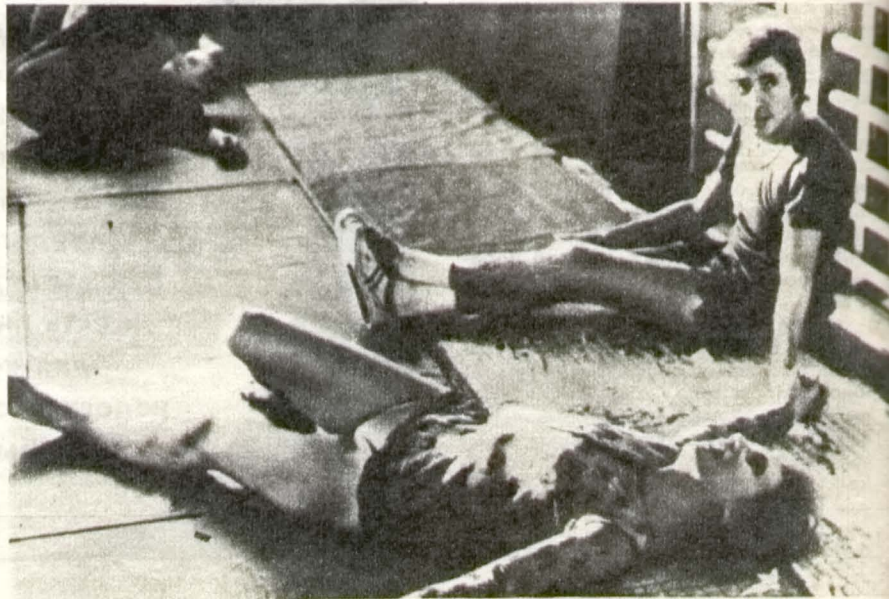
Западноберлинские заметки

Формула вопроса, поставленного художником, какой бы вид искусства он ни представлял, может быть проста или сложна, универсальна или частна, но должна быть безошибочна в главном и всегда современна. Проблема, мучившая принца датского, не менее волнующа ныне и для турецкого рабочего, прибывшего на заработки в Западный Берлин, и для датских мальчишек, отправляющихся на пустынный остров вкушать от заманчиво пахнущего пирога самостоятельности, и для сорокалетней венгерки, перед которой встают многие проблемы, свойственные этому возрасту, проблемы, о которых она прежде и не подозревала, и для молодого английского парня, вся жизнь которого — и та, что прожита, и та, которой никогда не суждено состояться, — преломилась в недолгих секундах на нормандском берегу во время высадки десанта.

Этот ряд не случаен (речь идет о героях фильмов, представленных на

25-м юбилейном кинофестивале в Западном Берлине), но и не полон, как не могут быть полны и эти заметки с такого представительного форума, тем более что на этот раз в нем впервые за четверть века принял официальное участие советский кинематограф.

Необычность заложена уже в самой необычности места проведения фестиваля: сложная западноберлинская проблема не раз оказывалась камнем преткновения на пути сближения кинематографистов западных и социалистических стран в рамках такой встречи. И только серьезные сдвиги, происшедшие за последнее время в международных отношениях, — разрядка напряженности, активизация попыток Запада и Востока идти навстречу друг другу во многих сферах общественной жизни — позволили сделать юбилейный фестиваль в Западном Берлине по-настоящему значительным смотром современного киноискусства.



Так или иначе, когда конкурсная программа была исчерпана, точки зрения официального фестивального жюри и кинокритики почти совпали. Исключение составил лишь один фильм, повествующий о бесправном положении иностранного рабочего. Эта лента 29-летнего иранского режиссера (сделанная совместно с кинематографистами ФРГ) получила четыре высшие оценки кинокритиков, которые скрупулезно фиксировали после каждого просмотра фестивальный бюллетень. Но суровый и правдивый рассказ не был должным образом отмечен жюри.

Решение жюри редко бывает бесспорным, как редко бесспорным бывает и всякое суждение о произведении киноискусства, тем более таком значимом и сложном, затрагивающем острые проблемы. Однако на близкую к этой работе волну были настроены и многие другие ленты, разные по своим художественным достоинствам, уровню мастерства, философскому осмыслению, но объединенные пристальным вниманием к судьбе простого человека в нашем бурном, быстро двигающемся мире, теряющем на скорости многое драгоценное из того, что накоплено человечеством.

Участие, поддержка, помощь необходимы каждому из нас, и нет ничего страшнее одиночества. Не боится ли какая свежая мысль, но она бурлит воображение художников на протяжении столетий. Авторы фильмов, показанных в Западном Берлине, прочитывали ее по-своему и нашли, на мой взгляд, весьма убедительный жизненный материал, созвучный нашему времени.

Датские режиссеры Лассе Нильсен и Эрнст Йохансен очень спорно, очень талантливо и очень жестко спроецировали широкие морально-нравственные проблемы, стоящие перед современным датским обществом, на небольшую детскую коммуналку десяти—пятнадцатилетних подростков, которые волею собственного каприза и ценой преступления — ограбления продовольственной лавки — отправляются на пустынный остров, чтобы пожить самостоятельно, без надоевших подсказок взрослых.

Пятнадцать характеров, созданных с огромной достоверностью, стали поучительными не только для самих подростков (по сообщениям датской прессы, фильм имел поразительный успех: за короткое время его просмотрели практически все юные жители Дании в возрасте до семнадцати лет и спорили, как ни о каком другом фильме), но и для взрослых, которые смогли чутко по-иному взглянуть на себя, на свое окружение, глубже и рассудительнее проанализировать свое отношение к молодому. Фильм столь многопланов и многозначен, что спорное восприятие его естественно. Трудно объяснить с абсолютной точностью — это не взялись сделать сами авторы на пресс-конференции — даже смысл названия ленты «Оставьте их одних». Следует ли улучшить воспитание молодого поколения или надо оставить молодых в покое, предложив им самим во всем разобраться? Видный западный философ Джон Тойби как-то сказал: «Мы оставляем молодых решать все наши проблемы, в том числе и проблему молодежи». Правильно ли это? Название фильма читается и как предупреждение: «Оставьте их одних, и вы увидите, что из этого получится». Между тем ответ почти однозначен: ничего хорошего из такой самостоятельности подростков не получится.

Три смерти венчают все страхи, охватывающие маленькую коммуналку: погибает мальчишка, пытавшийся вплавь догнать угнанную ветром лодку, покончил с собой другой, не выдержав издевательств озверевшей, отколовшейся от всей группы наиболее сильной четверки ребят, и, наконец, Мартин, мстя за друга, убивает камнем третьего. Надо признаться, что для детской ленты, имея в виду и аудиторию, к которой она обращена, и актерский состав, все выглядит очень жестоко, несмотря на ряд тонких, подлинно поэтических сцен. Этим фильм оттолкнул. У трезво мыслящей части западной интеллигенции вообще растет отрицательное отношение к культуре насилия и секса, заполонивших экраны всех форматов. Неприятие этой стороны фильма «Оставьте их одних» оказалось

и они рассуждали перед камерой совершенно открыто о том, что думали, и, главное, показывали, как думали.

Может быть, именно этот прием сделал фильм столь впечатляюще достоверным, столь раннее призывным: не оставлять одних! Не оставлять одних — и не только подростков, но и взрослых. Собравшись вместе, сблизившись духовно, люди легче решают сложные проблемы, а через их преодоление совершенствуются сами, ограждая себя от новых проблем.

Пусть это удастся не всегда. Как не наша, например, окончательного решения героиня фильма известного польского режиссера Кшиштофа Занусси «Квартальный баланс» (здесь впечатляюще сыграла польская актриса Майя Коморовская). В центре внимания этой ленты женщина, по всем основным признакам ведущая полную, интересную, можно сказать, счастливую жизнь. Но, несмотря на искренние симпатии товарищей по работе, где ее ценят за самоотверженность и постоянное желание помочь людям, несмотря на любовь мужа, несмотря на привязанность к сыну, она оказывается, в сущности, одинокой и мечется, подобно тем датским подросткам, в замкнутом кругу неудовлетворенности, неуверенности в себе.

Не дает определенного ответа на вопрос «Быть или не быть или как быть?» и голландский фильм с несколько манерным названием «Печальные истории у батареи центрального отопления». Все четыре новеллы фильма исследуют причины одиночества, с горечью и душевной болью показывая, что происходит, когда человек остается один, будь то старость или социальная неустроенность.

Фильм молодого французского режиссера Мориса Дюгавсона «Лили, любовь моя» (показанный вне конкурса позднее и на Московском фестивале) неровный — скорее по режиссерскому исполнению, чем по актерскому, — совершенно иначе, в мажорно-ироническом ключе представляет проблему коммуникабельности современного человека. Дюгавсон не побоялся взять самого обыкновенного героя и самый обыкновенный сюжет. От рабочего группы «ОП-3», получающего среднюю зарплату, ушла жена; в фильме еще два героя: рядовой репортер, попавший к неудачнику по заданию редакции, чтобы написать о жизни рабочих именно этой, низкооплачиваемой группы, и друг журналиста, веселый боксер, побывавший в тот вечер в нокауте. Всех троих объединила одна общая идея — вернуть Лили, жену брошенного мужа, в семью, помочь связать разорванные в повседневной суете нити взаимопонимания. Все это сделано изящно, с легкой иронией, с глубоким проникновением в суть человеческих отношений, с подкупающей добротой и уважением к людям.

Серебряного медведя — второй по значению приз фестиваля — в данном случае за лучшую режиссерскую работу получил молодой советский режиссер Сергей Соловьев за фильм «Сто дней после детства». Об этом фильме весьма своеобразно высказалась западноберлинская газета: «Только у русских хватило мужества на фоне обилия постельных сцен, жестоких трагедий, убийств и извращений выступить с подлинно романтическим, чистым и добрым фильмом». И это несмотря на известную сложность восприятия «Ста дней после детства»: не часто западный зритель знакомится с конфликтами, возникающими в пионерском лагере, не часто слышит рассуждения советских подростков, говорящих своим особым, почти сленговым языком, столь катастрофически гибнущим при неадекватном переводе.

«Сто дней после детства» тепло принимали не только члены жюри, но и довольно требовательная, избалованная публика кинотеатра «Цоо-Палас». Овация, устроенная после гала-премьеры нашего фильма зрителями, которые, молчаливо, при гробовом молчании уходили уже с середины иного фильма или по окончании его неодобрительно свистели, была едва ли не самой дорогой наградой за мужество, о котором писала газета.

После официального просмотра мне довелось с режиссером поехать в Западноберлинский университет, где этот же фильм был показан студенческой аудитории. Трудно передать, как волновался Сергей Соловьев, насыщенный об экзальтированности студенческой аудитории, джинсово-волосатой, сексуально озабоченной и во многом псевдореволюционной. Мы приехали в клуб к окончанию фильма, после которого намечалась дискуссия, и стояли в фойе, разговаривая с устроителями. Плакаты с обнаженными торсами, дымящимися обрезами скорострельных стволов, залитые морем красной краски — крови, льющейся по горам сраженных людей, — все это не повышало настроения, и мы с тревогой прислушивались к пугающей тишине. Честно говоря, предполагали худшее: полупустой зал. И были несказанно удивлены и обрадованы оглушительной овацией, раздавшейся за закрытыми дверями. Когда мы вошли, зрители — внешне такие, какими мы их и представляли, — продолжали аплодировать.

Каждое выступление в рамках дискуссии начиналось со слов благодарности создателям фильма. Студенты страстно допрашивали режиссера, насколько типична и сама проблема для советских подростков и ее решение. Они проявили и понимание поэзии Лермонтова, и интерес к жизни нашей страны, и желание чаще встречаться с произведениями советского кино. Они оказались славными молодыми людьми, разговор с которыми со всей убедительностью показал, как далеки суррогаты западной массовой культуры от подлинных запросов тех, кому завтра править миром.

Покалуй, фильм «Сто дней после детства», несмотря на некоторую камерность проблемы, убедительнее других показал, как ошибочно оставаться в одиночестве тех, кто пока еще входит в самостоятельную жизнь, как ошибочно и их пустая, формальная опека. Лишь дружеским, на равных, но обогащенным всем опытом родной культуры участием и советом следует помогать молодым.

За последние годы Золотых медведей трижды возили американские кинематографисты, дважды — английские и дважды — шведские. Этот фестиваль еще раз подчеркнул значимость социалистических кинематографий, их весомость в мировом кино невиданным урожаем наград: представителям социалистических стран досталось более половины призов, в том числе и Золотой медведь, который получила выпускница ВГИКа, около десяти лет прожившая в Советском Союзе, режиссер венгерского фильма «Усыновление» Марта Месарош. Автор 25 документальных и научно-популярных лент (что, несомненно, сказалось на манере весьма доказательно и капитально братья за решение показываемой проблемы), Месарош открыла миру мир женщины, живущей в новом социальном измерении.

Серебряный медведь Сергея Соловьева — тоже выпускника ВГИКа — еще одно подтверждение высокого коэффициента полезного действия как прославленного советского кинематографического вуза, так и всей советской кинематографии, всех творческих сил социалистического кино.



Сергей Соловьев — режиссер фильма «Сто дней после детства»

«Оставьте их одних» (Д а н и я)

«Квартальный баланс» (П о л ь ш а)

столь сильным, что заглушило главный вывод: дети прекрасны в своей основе, а мы, взрослые, портим их, толкая в жизнь, созданную по нашему разумению.

Создатели фильма признались, что сценарий, не только предварительный, но и окончательный, по которому велись съемки, совсем не имел диалогов, представляя собой, по существу, подробный реестр эпизодов. Подросткам, отнюдь не профессиональным актерам, давалось общее задание в том или ином эпизоде с полным правом текстовой импровизации.

# ИЗ РАБОЧИХ ТЕТРАДЕЙ

Григорий КОЗИНЦЕВ



Применительно к Григорию Михайловичу Козинцеву известную формулу Юрия Олеши «ни дня без строчки», пожалуй, пришлось бы еще более ужесточить: «ни часу без строчки». Действительно, его рукописный архив — бесконечные тетради и папки с листками, исчерченными резким, угловатым почерком, — свидетельство ни на секунду не прекращавшейся работы мысли, придирчивой переосценки всего сделанного, напряженного творческого поиска.

«Советский экран» уже публиковал (см. № 14, 1973 г.) фрагменты из рабочих тетрадей Г. М. Козинцева — тетрадей, в которых он набрасывал черновики своих новых замыслов, мысли об искусстве, наброски будущих статей, выступлений, книг.

Новая публикация записей из рабочих тетрадей Г. М. Козинцева, так же как и другие появляющиеся в печати материалы — незавершенные сценарии, эскизы «непоставленных постановок», письма, — лишь часть огромного литературного наследия художника, которое еще только ждет своего исследования и издания.

Общие слова о том, что необходимо ставить фильмы так, чтобы они пользовались успехом у зрителей, мало что значат. Слово «успех» объединяет различные явления. Между табличкой над окошком кассы «Все билеты проданы» и судьбой «Броненосца «Потемкина» мало общего.

Я не смог бы трудиться, имея в виду только себя или каких-то избранных людей, мнением которых я дорожу. Необходимость общности со зрителем, залом — любым — это необходимость общности с людьми. Необходимо верить, что то, что кажется тебе жизненно важным, таким же кажется и им: у нас общий гнев, общее страдание. Мне необходимо обратиться к залу потому, что люди должны это понять. Так мне хочется верить. Этих людей в зале я воспринимаю во время работы как близких мне людей, понятных мне, таких же, как и я.

Я не только не уважал бы их, но презирал бы себя, если бы старался рассказать им сочинение Шекспира, подсахарив его тем, что называется «развлекабельным»: зрелищным, красивым, знаменитыми фамилиями артистов-любимцев, затратами на роскошь постановки.

Я уверен в том, что сочинение Шекспира — хлеб, а не ресторанное блюдо, которое шеф-повар изготавливает со специальной подачей: приправами, гарнирами, соусами.

Простой хлеб.

Я считаю себя обязанным только в одном — привести все к совершенной ясности изложения, очевидности происходящего, передать мысли автора с возможной полнотой.

Убрать все притворное, лишнее, манерное, «кинематографическое».

Ясность. Плотность. Сущность. Жизненность.

Нетрудно было сделать более эффективными постановочные средства, показать дворы Лира и Гонериллы в блеске роскошных нарядов, проследить фильм курьезами средних веков.

Я не могу этого сделать: я уважаю людей в зале. Разве они дети, которые нуждаются в погремужках?

На золотом блюде можно подать торт; хлеб должен лежать в глиняной миске или на деревянном столе.

Говоря о том, что кино — явление культуры, я менее всего имею в виду некий аристократизм этого искусства. Наоборот, меня всегда привлекало в кинематографии то, что не было внешне изысканным или нарочито интеллектуальным. Вершиной этого искусства мне до сих пор представляются картины Чаплина. И великая элементарность «Потемкина» вряд ли превзойдена.

Однажды, когда я был за рубежом, меня спросили: «Чем вы гордитесь в советском кино?» И я, не задумываясь ни одной минуты, ответил: «Зрителем!»

Искусство отражает мир. Это верно, но отражение это особое. В искусстве получается только то, что выстрадано. Состроить ничего нельзя, боюсь, что нельзя и выстроить. Глубиной на экране обладает только то, что было выстрадано художником, остроенное распадается, как карточный домик. Надо выстрадать, а это подразумевает прежде всего способность художника к огромной силе отклика.

Король Лир у Шекспира говорит: «Я ранен в мозг».

Так называемый «творческий процесс», может быть, лучше всего объясняет эта фраза.

Режиссер — поэт, художник, вовсе не помесь организатора с чужим обществом по распространению разных знаний.

Для меня примерами выражения истории на экране являются грандиозные общие планы (...) и совсем простые кадры.

Я нахожу в них качество, которое Гоголь считал главным для исторического живописца: «Высокий внутренним инстинктом» почувствовать «присутствие мысли в каждом предмете».

Открытие значительности, глубины смысла там, где поверхность глаз не замечает ничего существующего; способность объединить разрозненные явления, найти связи бездушного и одухотворенного.

В «Матери» Пудовкина часы, дики, чугунный утюг, рукомылка не детали быта, а элементы эпоса истории, открытых в неподвижности будничных вещей.

Исследования — часто пресс, который кладется произведением. Пресс приводится в действие: сжимаются слова, поступки, характеры — и остается выжимка сути произведения; она вынимается из аппарата в виде карточки с анкетой. Иней вопросы и ответы. В чем ты произвел? Какова его мораль? Кто с кем борется? Какие препятствия преодолевает (и преодолевает ли) герой? Положительный он или отрицательный (ненужное зачеркнуть)? Чем произведение подтверждает право автора на звание прогрессивного? Почему оно имеет (или имеет) право ставиться сегодня?

Так Чаплин доставал из-под каблука часы.

Может быть, признак гениальности и состоит в невозможности получить под этим исследовательским прессом сколько-нибудь разумный вариант.

Пушкин считал, что самое сильное в таланте Гоголя — изображение пошлого. Тривиальное и пошлое, введенное Гоголем до фантастического, Достоевский вдвинул в трагическое. Рядом оказались герои трагедии и пошляк. Но пошляк не обремененный, бытовой, а какой-то фантастический, призрачный и одновременно жизненный. Между лицами просунулись рожи Смердякова, Мармеладова...

Мармеладов, капитан Лебядкин, Смердяков — труппа Федора Михайловича на фиглярские амплуа, части с вставными номерами (романсы, гитара Смердякова, стихи капитана Лебядкина, монологи Мармеладова репризами, своими фортелями).

В запале бешенства Достоевский превращал в абсурд то, на превращение чего самой жизнью потребуются десятилетия.

Он видит существо, еще спрятанное вглубь, но торопится показать его всем, как ему кажется, чрезмерно преувеличивая, высмеивая, унизывая гаерской внешностью.

Он пророчесствует как раз тогда, когда фиглярничает. Бывают разные виды ясновидения. Ясновидение клоунады.

— Но, как надоели в кино сны, видения и бреды! Кто только их снимал?..

Разумеется, надоели. Ну, а сон Раскольников — легиона, которую клепают в шесть копеек, — тоже киноштамп, тоже «Феллини», «Кафка для бедных»? То-то!

Режиссерская экспозиция (...) те-  
тра о «Макбете» — гордая декла-  
рация: «Ничего нового не собира-  
ется показать, все есть у автора».  
Так ли это? Противоположные  
мысли о том, «что есть у автора»  
Белый, Пушкина, Белинского, Тургене-  
ва и т. д.  
В чем величие гения?  
Новое рождение.

\*\*\*

На одной из конференций актер  
зал себя в грудь и клялся: «Каж-  
дая фраза Шекспира священна».

Для этого актера, очевидно, ока-  
зались даже дважды священной.  
Так, заключительные слова 1-го ак-  
та у него Гамлет говорил дважды:  
«Бек распался. Пала связь вре-  
мени».

Артист вместо одного священного  
слова Шекспира произносил две его  
вариации — Кронеберга и Лозинско-  
го.

Очевидно, чтобы всем трим было  
не обидно.

\*\*\*

Не думаю, чтобы новая постанов-  
ка считалась для режиссера чисто  
специальной работой.

Речь идет не о применении к делу  
специальных знаний или опыта.  
Приходится как бы начинать жить  
сначала: выдуманные судьбы, сочи-  
тельные события, люди, которых на  
сцене и в помине не было, становят-  
ся не только интересными, привле-  
кающими внимание, но обретают  
материальность, их начинаешь вос-  
принимать как действительность.

Чей-то чужой мир сливается с  
твоим. Правда, чужим он не мог  
быть, иначе нельзя было бы брать-  
ся за дело. Бог знает, когда откры-  
лись двери, и ты впервые вошел в  
новый мир, и все в нем оказалось  
неожиданным объемом, подлинным. Ты и  
среди людей, оказывается, знал, то  
есть не именно этих, но других,  
какого-то подобных им. А теперь ста-  
новится необходимым узнать все  
подробнее и не только увидеть собы-  
тия, а оказаться внутри событий,  
быть захваченным ими.

Так образуется близость с тем,  
кто создавал этот мир, потому что  
все — люди, предметы, цве-  
ты, звуки — это все он.

Нужно узнать мир одного челове-  
ка, автора сочинения.  
Если это сочинение — одно из  
тех, которое принято называть клас-  
сическим, то закончить труд над  
ним нельзя. Оно уже вошло в твой  
внутренний мир, и часто огромный  
человеческий мир виден уже через  
него: твое зрение воспитано им.

Мне хотелось бы еще раз поста-  
вить «Шинель», «Дон Кихота»,  
«Гамлета». Мне кажется, что только  
теперь я стал их понимать.

Однако это опять лишь кажется.  
Мир Гоголя или Шекспира безгра-  
ничен, он движется, живет полной  
жизнью, все в нем уже иное, а завтра  
будет еще иным, вновь новым.  
Так думаешь, чувствуешь.

\*\*\*

Есть особые отношения таких  
людей, как Фауст — Мефистофель. Де-  
ло не только в жизненных положени-  
ях, а в сложной философии диалога  
идей.

Какой-то стороной такая пара и  
Дон Кихот — Санчо Панса.

С последними я пробовал оспо-  
рить на экране традиционный конт-  
раст: и противоречие и единство.

\*\*\*

О моих поисках пути в режис-  
суре.

18 лет — аппарат на веселом ко-  
лесе.

22 года — специфика кино. Стиль  
и жанр. Актер.

30 лет — смысл.

60 лет — правда.

\*\*\*

В рецензиях на картины стали  
писать: острое пользование деталя-  
ми (ноги в кандалах — крупно!),  
смелое введение публицистики.

Следует читать: назойливое выде-  
ление курсивом (детская болезнь  
немом кино 20-х годов) и неумение  
строить сюжет, показывать собы-  
тия, развитие и столкновение харак-  
теров.

За выдумку и фантазию теперь  
иногда сходит хорошая память.

\*\*\*

Режиссер по долгу службы обя-  
зан рассказать актеру свой замысел  
так, чтобы тому стало все понятно.  
Я так хорошо приспособился к  
лексике и уровню одного из испол-  
нителей, которого пробовал на роль,  
что после такого изложения мне  
чуть не стала противна пьеса, кото-  
рую я бесконечно люблю.

\*\*\*

Переход от письменного стола в  
репетиционную комнату, примерка  
первого костюма и проба грима —  
для меня всегда ряд ударов, потря-  
сений и припадков отчаяния, вы-  
держать которые не хватает сил.

Я говорю себе: все неизменно бы-  
вает именно так в начале нового  
(особенно так называемого «истори-  
ческого») фильма; позор от дурно-  
го маскарада, актерства в исполне-  
нии, пакли париков. Тряпок и пак-  
ли взамен философии и поэзии, ко-  
торые с таким трудом, но иногда и  
с чувством счастья появлялись, ко-  
гда гипотеза оказывалась по-своему  
убедительной, открывавшей возмож-  
ность какого-то нового взгляда на  
материал.

И все сначала. Приходится начи-  
нать с театрального безобразия.

\*\*\*

Искусство не стоит на месте. Ме-  
няются времена, обновляется и  
язык художественных произведений.  
Происходит это не простым путем:  
понятия «старое» и «новое» сами  
по себе мало что значат в искус-  
стве. Здесь только один судья. Приго-  
вор его окончательный. Судит вре-  
мя. Проходят годы, выясняется, что  
же смогло пройти их проверку, сох-  
ранить жизненную силу, оказаться  
близким мыслям и чувствам новых  
поколений.

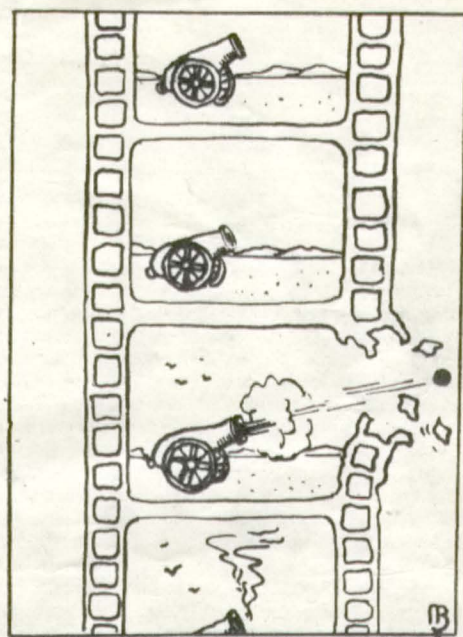
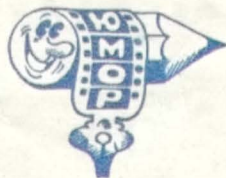
Разумеется, на лире теперь никто  
не играет. Но у ног бронзового че-  
ловека в крылатке, наклонившего  
голову на московской площади,  
всегда лежат кем-то положенные  
цветы, а его слова, выгравированные  
на постаменте, оказались пророче-  
скими: все еще он любезен народу  
за то, что пробуждал добрые чув-  
ства.

\*\*\*

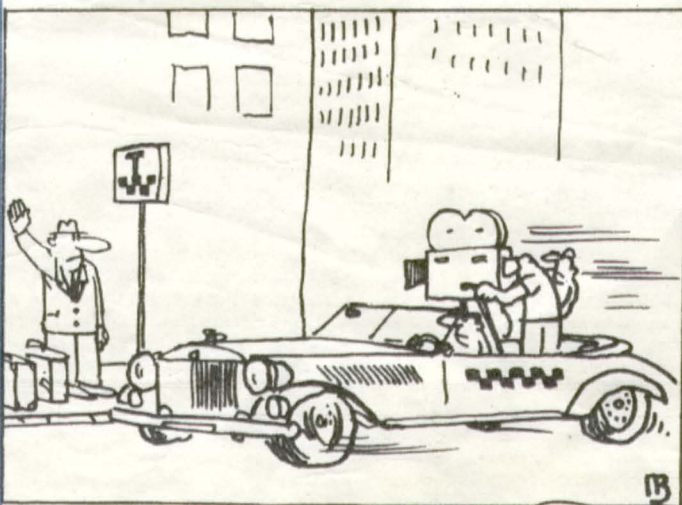
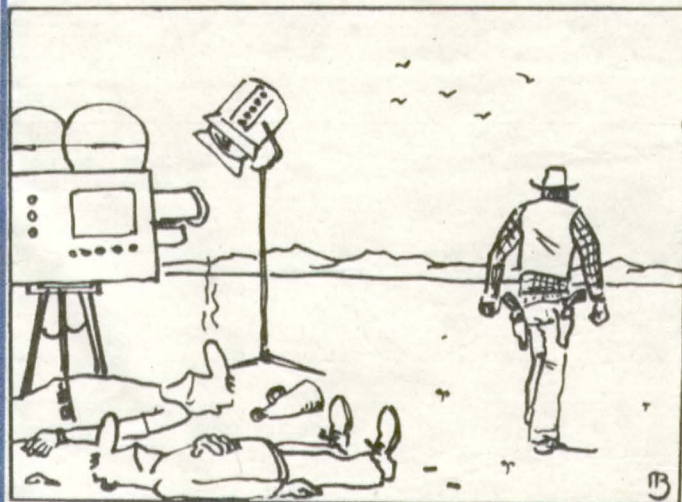
(...)Замысел в моей работе еще  
никогда не завершался.

Его прерывала надпись «конец»,  
приклеенная к фильму.

Обычно я просил дать мне воз-  
можность еще поработать, но, увы,  
возможностей уже не было.



Рисунки  
Виталия  
Пескова

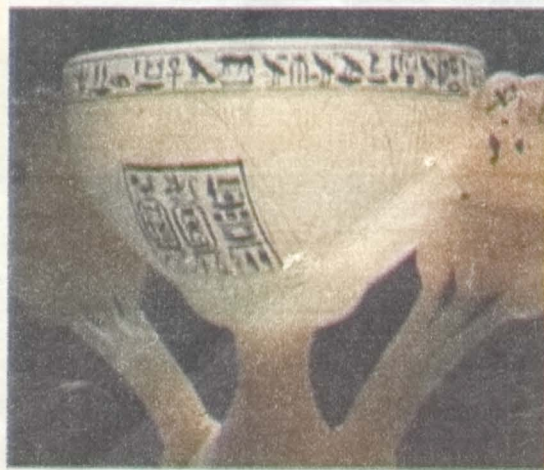


# «ДОРОГАМИ ДРУЖБЫ»

О фильме читайте на стр. 13



Древние пирамиды — центр паломничества туристов  
◀ Промышленные объекты создаются в содружестве с советскими специалистами



Чаша из гробницы Тутанхамона  
Монумент дружбы народов, воздвигнутый на Асуанской плотине  
▶ Асуанская плотина

