

СОВЕТСКИЙ

21

# Экран

- музыка революции
- боль людская и кинокамера



В ПРОШЛОМ НОМЕРЕ НАШЕГО ЖУРНАЛА МЫ ОПУБЛИКОВАЛИ АНКЕТУ, С КОТОРОЙ В КАНУН XXV СЪЕЗДА КПСС ОБРАТИЛИСЬ К СОВЕТСКИМ КИНЕМАТОГРАФИСТАМ.

1. КАКИЕ КАЧЕСТВА ОТЛИЧАЮТ КОММУНИСТА 70-Х И КАК ОНИ, НА ВАШ ВЗГЛЯД, ОТРАЖАЮТСЯ КИНОИСКУССТВОМ?

2. КОГО ИЗ ИЗВЕСТНЫХ ВАМ ЛЮДЕЙ ВЫ ХОТЕЛИ БЫ ВИДЕТЬ ГЕРОЕМ ФИЛЬМА?

3. КАКАЯ ИЗ ПРОБЛЕМ ЖИЗНИ НАШЕГО ОБЩЕСТВА ВАМ НАИБОЛЕЕ БЛИЗКА И КАК ОНА, ПО ВАШЕМУ МНЕНИЮ, РАЗРАБАТЫВАЕТСЯ НАШИМ КИНЕМАТОГРАФОМ? ОБРАЩАЛИСЬ ЛИ ВЫ К НЕЙ САМИ ИЛИ НАМЕРЕНЫ ОБРАТИТЬСЯ В БЛИЖАЙШЕМ БУДУЩЕМ?

ПЕРВЫМ НА ВОПРОСЫ АНКЕТЫ ОТВЕЧАЛ ДРАМАТУРГ ЕВГЕНИЙ ГАБРИЛОВИЧ. СЕГОДНЯ СЛОВО — РЕЖИССЕРУ СЕРГЕЮ МИКАЭЛЯНУ.



## НЕ ОТ СХЕМЫ — ОТ ЖИЗНИ

Сергей МИКАЭЛЯН

Мне бы хотелось видеть в будущих фильмах героем-коммунистом такого человека, который умеет ненавидеть показуху, фальшь, демагогию, бюрократизм. Лидера, одухотворенного идеей и бескорыстно преданного ей.

Конечно, на бумаге легче перечислить множество качеств, чем построить впечатляющий образ на экране. К сожалению, в фильмах нередко характер коммуниста обозначается одной-двумя чертами, не более.

Известно, что самые богатые сюжеты предлагает жизнь, а самые интересные, сложные характеры — это реальные люди, которых мы хорошо знаем. И все-таки мне бы не хотелось видеть героем фильма очень известного человека, до тех пор, пока наше кино не вырвется из тисков штампа так называемой биографической ленты.

Не первый год почти каждая экранная встреча с известным по историческим документам лицом приносит разочарование. После просмотра фильма невозможно отделаться от ощущения, что самое интересное осталось вне поля зрения художника. Получается парадокс: рассказы об интересных людях малоинтересны, а их поразительные судьбы скучны. (Осмелюсь говорить так резко потому, что сам работал над биографическим фильмом о Нансене.)

Почему это происходит? Когда мы беремся за фильм о человеке, которого многие знают, нас мгновенно охватывает какая-то скованность. Мы тут же отдаемся во власть предрассудков: это не принято рассказывать о знаменитом человеке (кем не принято — мы не знаем), это нетактично, это снижает величие образа, это,



мол, смакует интимные подробности жизни и т. д. и т. п. Между тем, быть может, именно с «этим» мы выбрасываем то, что помогло бы понять глубину природы, ее оригинальность.

Мешают нам не только стереотипы, сложившиеся представления и каноны. Мешают многие окружающие нас люди — консультанты, историки, литературоведы, биографы и просто родственники: просят, настаивают, требуют, чтобы известная личность была изображена именно так, а не иначе. И нужно обладать невероятной силой воли, чтобы противостоять этому давлению.

С грустью думаю, что нашим лучшим фильмом об известном человеке был «Чапаев». (Кстати, никому в голову не приходит назвать его биографическим.) А ведь по сегодняшним

*Николай Пастухов — оператор зернотока в фильме Гавриила Егиазарова «От зари до зари»*



*Ирина Чурикова — председатель горисполкома Елизавета Уварова в фильме Глеба Панфилова «Прощу слова»*

*Олег Янковский — секретарь парткома в фильме Сергея Микаэляна «Премия»*

меркам там многое выглядит «нетактичным». Ну, как же: командир Красной Армии и вспыльчив, и малограмотен, и политически неподкован, да еще погибает.

И погибает не в победном бою, а при отступлении, безоружный и беспомощный, сраженный вражеским пулеметом, утонув в мутных водах реки. Но кто посмеет сказать, что все это снижает образ? Может быть, именно это и помогло создать прекрасный образ человека, которого мы полюбили навсегда.

Значит, умели когда-то... Могли! Так давайте пока хотя бы вернемся к завоеванным позициям, к достойной точке отсчета. К «Чапаеву».

Наша страна всегда славилась богатством идеалов, высоким уровнем морали. Тем более должны нас тревожить некоторые процессы, наблюдающиеся сегодня. Смотрите... Нет, не отворачивайтесь — мещанин не стесняется заявлять о себе в полный голос.

Когда-то слово «циник» было оскорбительным, а сейчас к циникам мы нередко относимся благодушно. Еще не так давно были частыми в обращении слова: «браток», «сыночек», «мамаша», «отец». Сейчас они звучат реже. А когда в последний раз вы слышали фразу: «Даю честное слово!»?

Если так пойдет дальше, мы рискуем обесценить и утратить многие нравственные критерии.

Часто спорят, кто более ответствен за воспитание молодежи. Школа? Семья? Комсомол? Товарищи по работе? Литература? Телевидение? Кинофильмы?.. Спорят, подчас забывая, что главный воспитатель — атмосфера, нравственный климат, в который попадает тот или иной человек.

# СОВЕТСКИЙ ЭКРАН

№ 21 ноябрь 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:



Героem картины «Горожане» (студия имени М. Горького) стал водителем такси. Его роль исполняет народный артист СССР Николай Крючков. Стр. 2

Медицина?.. Не только. Разговор о VI Международном фестивале краснокрестных и медико-санитарных фильмов ведет наш специальный корреспондент Татьяна Хлопьянкина. Стр. 6—7



Как снимался советско-болгарский фильм «Братушка». Стр. 8—9



К 100-летию со дня рождения А. В. Луначарского. Стр. 16—17



На первой странице обложки — актер Вячеслав ТИХОНОВ в роли Николая Стрельцова, фильм «Они сражались за Родину» (см. стр. 20)

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. ХЛОПЯНКИНА, Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ.

Главный художник К. А. Сошинская. Оформление Г. С. Терзибашьянца. Художественный редактор Е. П. Флимонова.

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. № 21 (453) — 1975 г. Сдано в набор 16/IX — 1975 г. А 03998. Подписано к печати 2/X — 1975 г. Формат 70 × 108<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 1920 000 экз. Изд. № 2514. Заказ № 1149. Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина. 125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.

за и против

● ГОРОЖАНЕ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ КИНОСТУДИЯ  
ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ  
ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

Сценарий В. Кунина  
Постановка В. Рогового  
Гл. оператор И. Зарафьян  
Гл. художник П. Пашкевич  
Композитор Р. Хозак

## ТОВАРИЩ ТАКСИ

Александр МАРЬЯМОВ

**Т**акси... Взгляд наш привычно спотыкается о зелено-желтые щиты, призывающие отдать предпочтение именно этому виду городского транспорта, который и быстро и своевременно... Как говорится, «в любую сторону твоей души»...

Быть может, именно такая вот всепроницаемость таксомотора в нашу городскую жизнь и послужила поводом к созданию фильма, где главный герой — шофер, а многое из того, что происходит на экране, замкнуто в тесную кубатуру автомобиля.

Владимир Кунин написал роль специально для Николая Крючкова. Обаяние актера, подкрепленное мудростью лет, прожитых в кинематографе, и в самом деле располагало к созданию образа нашего, столичного «товарища такси», рождая смутные воспоминания о давней французской ленте с Мишелем Симоном.

Герой фильма немало повидал на своем веку, жизнь его изрядно потрепала, всякое было в ней: и война, и смерть жены, и поздняя любовь. Однако негромкую свою судьбу сумел он принять и прожить в чистоте и достоинстве. Червь равнодушия не коснулся его души, не выработался у него иммунитет к людским страданиям и радостям. Вот таким обаятельным, располагающим к себе сразу же предстает на экране «товарищ такси», которого и по имени-отчеству никто не величает, а все больше подомашнему, по-сыновнему — Батя.

И все же новый фильм режиссера Владимира Рогового «Горожане», несмотря на постоянное вроде бы участие одного героя во всех эпизодах, несмотря на беспорочное его командировство на экране, фильм этот не о судьбе шофера. Точнее, не только о ней.

Главный герой — город. Москва. Ее улицы, перенаселенные машинами. Будничная деловитость ее забот. Москва, лишенная парадной приподнятости туристических маршрутов, набегающая на нас сквозь лобовое стекло такси, отраженная в глазах многих и многих людей, с которыми волею профессии встречается Батя ежедневно, ежедневно.

Мимолетность, незапланированность встреч — в характере большого города. А авторы фильма, видимо, и хотели исследовать московский характер. Они населили экран людьми достаточно разными — симпатичными и не очень, хорошими и плохими, назвали свой фильм «Горожане» и заявили тем самым, что из этих, часто контрастных в своих проявлениях характеров складывается единый образ. Образ сегодняшнего города.

Ситуация, предложенная в фильме, не придумана. Она подсказана самим опытом городской жизни: зеленый огонек манит к себе, обещает широкий круг знакомств, сиюминутность открытий, лимитированных чуть слышным пощелкиванием включенного таксометра.

И вот, значит, едет по Москве такси. И мы тоже едем. Из полтора ча-



*Николай Крючков в роли шофера такси, главного героя фильма «Горожане»*

сов примерно час — на колесах. Счетчик включен и для нас. Кого же встречаем мы в пути?

Симпатичные девушки, тараторящие о защите диссертации, о модах и о ценах на французские духи. Симпатичный генерал с не очень симпатичным сыном-солдатом, который никак не может взять в толк, почему, собственно, ему нужно при таком заслуженном папе терять два года на воинскую службу. Довольно пошлый парень, грубо пристающий к своей юной подруге. Полярник, приехавший в отпуск после двухлетней зимовки, не знающий, чем бы занять себя, с кем и как прокутить заработанные им деньги. Пожилая иностранка русского происхождения, везущая букет роз к могиле Чехова на Новодевичье кладбище. Супружеская пара, опаздывающая на теплоход: он — чуть ли не министр, она — вполне тривиальная женщина, мещанка, не устающая пилить своего мужа. Заправщик на бензоколонке, когда-то работавший сменщиком у Бати, да чего-то там натворивший по «пьяной лавочке», отсидевший за это срок. Доктор-кардиолог, решающий проблему покупки автомобиля. И, наконец, снова юноша с девушкой, на сей раз молодожены...

Спрос на такси в Москве все еще превышает предложение. Мы едва успеваем присмотреться к лицам, как уже нужно прощаться. Адаптация в подобной ситуации почти невозможна. И авторы понимают это. Набрасывая эскизы портретов, они почти не смеиваются краски: хороший, он и есть хороший, а не очень хороший — плохой. Получается что-то схожее с химическими опытами, в которых катализатором реакции является

скорость, а роль лакмусовой бумажки берет на себя герой Крючкова, моментально осуждающий зло и моментально приветствующий добро. Не нужно гадать, что хорошо, что плохо: мы читаем это в глазах актера, слышим в его голосе.

Нам хочется верить Николаю Крючкову. Он симпатичен нам еще по воспоминаниям, и мы, вольно или невольно, додумываем его биографию по образам прошлых лет, обживая их в новых декорациях.

Шофер такси — хороший и добрый. В те минуты, когда не крутит он баранку, не колесит по московским улицам, видим мы его и любящим отцом и радеющим за народное дело производственником. Не кичится он своими фронтовыми и трудовыми доблестями, хотя немало их в его послужном списке. Не старается противопоставить себя молодым, скорее наоборот: хочет понять молодежь, защитить ее от многих, часто несправедливых нападок. И Москву он любит. И на каждом углу ее улиц, площадей чуть ли не у каждого светофора встречает добрых знакомых и друзей: и милиционеры тут, и прохожие, и шофер троллейбуса, старый его фронтовой товарищ. И в таксопарке уважают его за честный и непримиренный характер, за то, что может, не боясь, без оглядки сказать в глаза правду любому человеку, будь это свой брат шофер или довольно скользкий и неприятный начальник колонны Фофанов. И дом у него, как говорится, полная чаша. Разве что личная жизнь не совсем сложилась, как-то не хватает ему смелости признаться дочери в своей поздней любви, робеет он, боится обидеть память жены, умершей один-

надцать лет назад. Но и эту свою робость он в конце концов преодолевает...

Занявшись пересказом сюжетных коллизий фильма «Горожане», я невольно ловлю себя на том, что по идее все они вполне жизненны, вполне современны. Но... приблизительно. Полтора часа мы вроде бы прожили в атмосфере будничной и хлопотной, привычной большинству из нас и потому вряд ли кого оставляющей равнодушным. Влекущей к сопереживанию и соучастию. А сопереживание оказалось прерывистым, соучастие — мимолетным.

В чем же дело? Почему пропорции зрительских ассоциаций оказались смещенными в сторону наблюдения жизни, поверхностного и заданного?

В искусстве масштаб участия никоим образом не соразмерен объему необъятного. Он подразумевает пристальность взгляда, проникновение в суть, верность правде и неторопливость. Авторы фильма «Горожане» слишком спешили насытить картину новыми и новыми эпизодами, знакомствами, лицами, сказать обо всем понемногу, часто — лишь бы сказать! Прибегнув к услугам самого быстрого вида городского транспорта — такси, они как бы позабыли о том, что скорость на улицах города ограничена шестидесятью километрами в час. И гнали вперед, нарушая правила. Вот почему многое из того, что промелькнуло перед нами на экране, так и не обрело конкретности, точности, глубины.

## СУД ПРИ ОТКРЫТЫХ ДВЕРЯХ

Аркадий ВАКСБЕРГ

**Д**вери судебных залов широко открыты для всех, но часто ли вы пользуетесь этим своим правом? Некогда посещение громких уголовных процессов было занятием довольно распространенным. Но ведь в суд захаживали не только праздные зеваки, там черпали темы для своих произведений великие писатели, над подлинными человеческими драмами, проходившими перед судебским столом, размышляли философы и психологи, да и просто неравнодушные к поломанным судьбам извлекали там — воспользуясь словами В. И. Ленина — «уроки общественной морали».

Публичность процесса — это свидетельство демократизма правосудия и приглашение любому и каждому вникнуть в глубинные причины сложнейших конфликтов, которые приходится разбирать суду.

Бурный темп нашей повседневности (только ли он?) порой не дает оторваться от будничной суеты, зайти в суд, присесть в уголке и послушать. Понаблюдать. Зато время от времени мы смотрим кино, и было бы очень обидно упустить случай побывать в суде с помощью кинокамеры. Фильм «Судья» идет двадцать минут, но они до предела насыщены драматичным и поучительным материалом.

Режиссер Петр Мостовой отказался от соблазнительной идеи выбрать дело позвончее, используя вполне извинительный, хотя зачастую и осмеиваемый, интерес к сенсации. Он остановил свой выбор на делах заурядных, на тех тривиальных случаях из жизни, которые именно из-за их антисенсационности так трудно пересказать, но которые пусть изнанка жизни, но все-таки жизнь...

Впрочем, авторов фильма интересовали даже не дела сами по себе, их интересовал судья — человек, в сущности, необыкновенный. Необыкновенный, хотя бы потому, что ему дано мучительно трудное право не только рассуждать, но и судить. Определить человеческие судьбы.

Это не преувеличение ради красного словца: ведь определяя срок наказания, вычеркивая столько-то лет из нормальной человеческой жизни, судья действительно определяет судьбу. И не одного лишь преступника, который находится на скамье подсудимых, но и его близких.

Вот почему так понятен и оправдан интерес к личности того, кому доверено быть судьей. Что он за человек, какие особенности ума, знаний, жизненного опыта, характера, моральных качеств позволяют ему выполнять свой ответственный долг, проявлять гражданское мужество ежедневно?

Возможно, есть какая-то случайность в том, что героем фильма стала именно Нина Николаевна Косыгина, народный судья Волгоградского

района Москвы. Но в случайности, как известно, проявляется закономерность. На этот раз она проявилась в том, что Нина Николаевна, судья с большим опытом и стажем, действительно воплотила в себе те необходимые качества, без которых занятие этой профессией попросту невозможно: объективность, наблюдательность, проницательность и гуманность.

В дооктябрьские времена женщине и не мечталось попасть в судебское кресло. Да что там в судебское!.. Когда за несколько лет до революции Екатерина Флейшиц, впоследствии выдающийся советский ученый-юрист, осмелилась занять место на адвокатской трибуне, прокурор демонстративно вышел из зала, заявив, что никогда не унижится до полемики с женщиной.

Теперь все это относится к области исторических курьезов, хотя власть застарелых воззрений настолько велика, что в иных странах и теперь женщине закрыт доступ к судебской должности. Зато среди деятелей советской юстиции слабый пол представлен весьма внушительно: природная женская мягкость отлично уживается за судебским столом с необходимой для этой адовой работы твердостью, с неукоснительным следованием закону, как бы суров и бескомпромиссен он ни был.

Камера внимательно следит за лицом судьи.

Вот допрашивают мать юного хулигана — женщину трудной судьбы, вдову, в одиночку поставившую на ноги пятерых детей. И мы видим, с каким женским сочувствием слушает ее судья, как скорбит вместе с ней над ее бабьей долей. Но тут же одергивает себя, словно устыдившись

невольной слабости: да, она женщина, но сейчас, в эту минуту, прежде всего судья и поддается эмоциям, увы, не вправо.

Если первое из двух дел, на которое мы попали, хотя и не захватывает дух, но все же содержит какую-то криминальную фабулу, то второе лишено и этого. Унылое гражданское дело — из числа тех, которым редко удается приковать к себе общественное внимание. Но оказывается, что именно это-то дело интереснее всего: за скучным спором о возмещении ущерба, причиненного сносом садовых участков, возникают сложные нравственные конфликты, судьбы людей, их быт. Подобно тому, как из отдельных штрихов и черточек складывается картина, обрывочные реплики, вопросы и ответы участников этого процесса обнажают серьезные общественные реалии, свидетельствуют о недостаточно высоком уровне правосознания, при котором «благое» самоуправство вполне искренно кажется кое-кому деянием законным и справедливым.

И снова перед нами конфликт, вполне достойный публицистического осмысления: как примирить самые добрые побуждения с правонарушением?

В той тонкости и деликатности, с которой судья ведет этот процесс, утверждая незыблемейшее правило: не может быть справедливости, основанной на беззаконии, — заключен, пожалуй, главный воспитательный заряд фильма. Но давно известно: наши недостатки подчас оказываются продолжением наших достоинств.

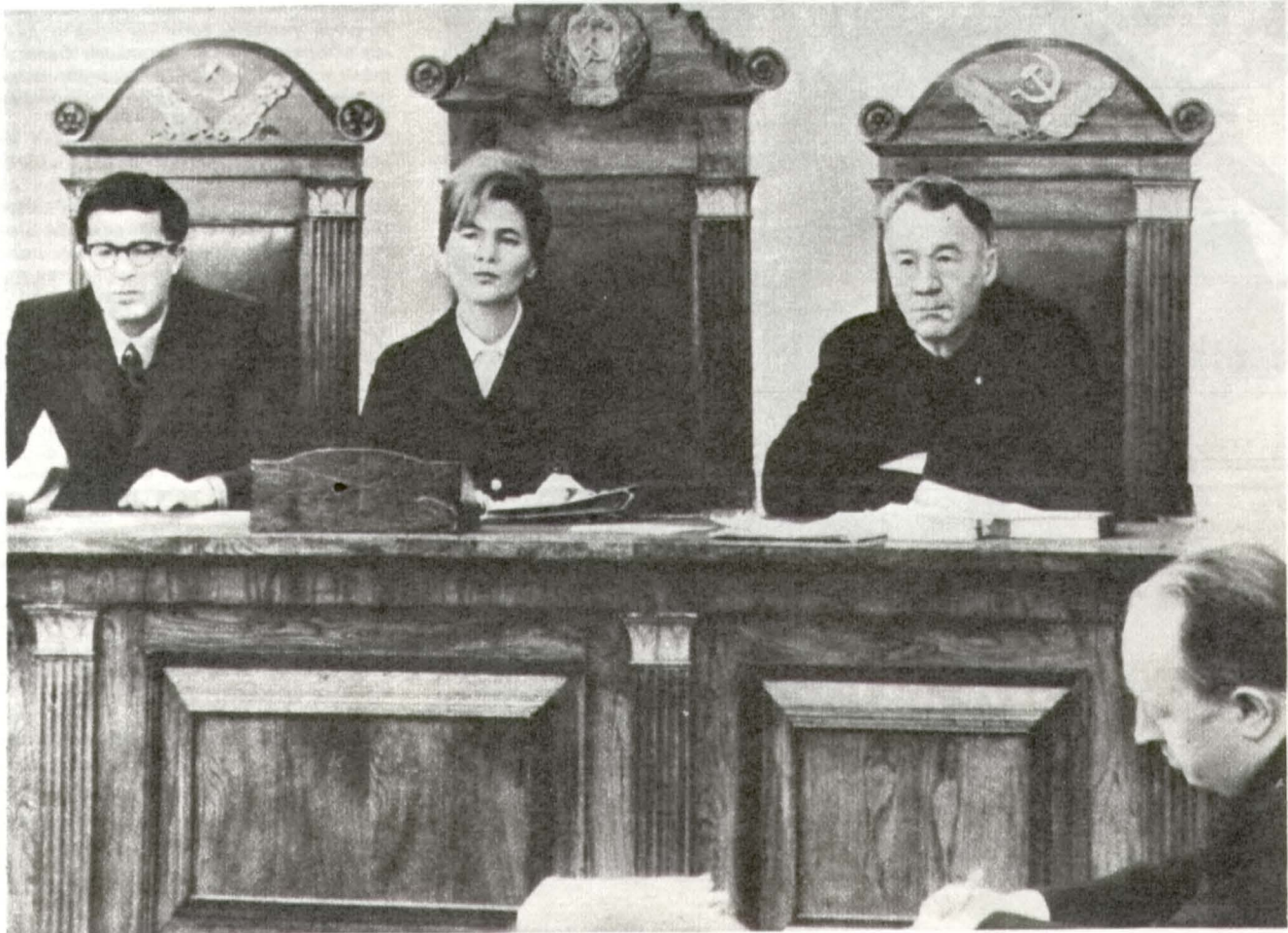
Работая на камеру, героиня явно переживает: буквально каждое слово обвиняемого или свидетеля, истца

или ответчика она тут же комментирует, любому поступку, о котором заходит речь, дает оценку — иронизирует, поучает... Это тоже, конечно, делается с благими намерениями: растолковать то, что, быть может, не сразу понятно непосвященным.

Но судебный процесс не назидательная лекция. Судье бы слушать, анализировать, сопоставлять... И думать! Главное — думать! А свои выводы и оценки прибегать до совещательной комнаты, высказав их в том решении, которое подведет итог всему, что прошло перед судебскими глазами.

Это не придирка, не мелочи, не юридические «штучки», как принято порой выражаться. За подобными мелочами встают серьезнейшие проблемы правосудия: ведь судья — это еще не суд, как же может он единолично, с неуместной поспешностью давать оценки, читать проповеди, растолковывать походя, кто прав и кто виноват? Чем больше слышен с экрана голос судьи, тем менее заметна нам роль народных заседателей и будто бы безмолвствуют стороны — обвинение и защита. Авторский прием — укрупнение главного героя за счет остальных — обернулся правовой неточностью, смещением очень важных акцентов.

И все же, как ни обидно это смещение, оно не в силах перечеркнуть сделанного. Достигнут удивительный эффект присутствия, приоткрыта дверь в интереснейший мир нравственных поисков, в ту сферу бытия, с которой далеко не каждый сталкивается повседневно, но где каждый может научиться отнюдь не обременительной, а облегчающей жизнь дружбе с законом.



Суд идет...

за и против

● ОТВАЖНЫЕ

Производство АВАЛА-ФИЛЬМ,  
ЗАСТАВА-ФИЛЬМ, КОСОВА-ФИЛЬМ  
(Югославия)

Автор сценария и режиссер  
Предраг Голубович  
Оператор Миливое Миливоевич  
Композитор Борис Бозетич

## УМЕЛЬЦЫ ПОДВИГА

Миرون ЧЕРНЕНКО

Снова короткий привал, партизаны, мгновенно засыпающие на обочине горной тропы, разбитые на скорую руку операционные полевые госпитали. Едва ли не каждый югославский фильм, прошедший по нашим экранам, начинался таким или почти таким эпизодом. А дальше... Вот сейчас в штабную палатку войдут те,

кто проложил дорогу, кто пожертвует собой — во имя раненых и увечных, больных и контуженных, во имя женщин и детей, — простые солдаты революции, безвестные герои национально-освободительной войны.

Но почему они медлят? Почему оператору приходится тащить свою камеру через весь лагерь? Неужто оскудела героями партизанская земля?

А может быть, они прячутся здесь, в госпитале, укрываются, симулируют?

Нет, это не так. Совсем напротив: просто даже самому героическому герою, попавшему в госпиталь, хочется чуть-чуть, самую малость, отлежаться, передохнуть перед следующим подвигом. А если учесть, что в медсанбатовской палатке, как всег-

да, не хватает обезболивающих средств, зато сколько угодно деревенской сливовицы, то почему бы знаменитому подрывнику по фамилии Ковач не «погулять» в свое удовольствие, пока не позовет долг, взглянувший в палатку в образе долговязого, обмотанного бинтами и пулеметными лентами, босого и не менее знаменитого гранатометчика по имени Джоко...

Только теперь, когда эта пара появится наконец на экране, когда отправится в путь по горам и долам Югославии, разыгрывая друг друга и встречных-поперечных, распевая во весь не слишком музыкальный голос бравурные партизанские песни, станет понятно, почему так неуверенно и осторожно разыскивала камера этих героев: уж больно не похожи они на тот стереотип партизанского юнака, который давно стал частью сознания югославского, да и не только югославского, зрителя, — на тех целеустремленных, полных угрюмой ответственности небритых мужчин, отправившихся в горы, чтобы бороться с фашизмом.

Первая часть «Отважных» рассказывает о распирающем, безудержном чувстве свободы на закабаленной земле, о двух виртуозах взрыва, шагающих по родной земле в поисках очередного дота, чтобы с необычайной, чудотворной легкостью забросать его гранатами, выкурить изнутри гитлеровцев и, шутя, играючи, положить насмерть несметные полчища врагов. Вспомнить хотя бы один из эпизодов, когда Джоко и Ковач, уничтожив очередную огневую точку, просто так, не зная, куда девать неистощимую свою силу, сноровку и глазомер, «в бомбы играют, как в мячики», словно дот этот дался им слишком легко, словно им еще раз хочется увидеть себя не просто двумя оборванными и усталыми балагурами и охальниками, а легендарными борцами за свободу, народными умельцами Сопротивления.

Ибо Джоко и Ковач при всей их комически бытовой приземленности — недаром одним из мотивов их приключений становятся поиски сапог сорок шестого размера для обезожившего Джоко — и в самом деле люди из легенды. И подчеркнутая эта полубожественность отнюдь не противоречит ни будничному их озорству, ни величайшему самоуважению, ни постоянной необходимости в чем-то поклонении, восхищении, признании.

В сущности, именно это и составляет сюжет первой половины фильма, а вовсе не только боевая задача: уничтожить два дота поменьше и один побольше, чтобы обеспечить выход раненых и мирного населения на освобожденную уже территорию. И не этот общевоинской гуманизм интересует режиссера, не батальные сцены, а то, как ведут себя в этих сценах его герои, оставляющие свой личный знак качества на поверженных огневых точках врага.

Эта придаточная роль сюжета подчеркивается и тем еще, что в полном

соответствии с фольклорной традицией противник, на которого выходит Джоко и Ковач, похож на человека только внешне. На самом деле то, что проделывают с ним бомбисты, — это охота, и недаром Джоко выманивает гитлеровцев из дота с помощью зеркала, будто хищную и любопытную тварь.

Недаром они и сами ведут себя после боя, как на охотничьем перекуре, — у развороченного дота, вокруг которого разбросана подстреленная дичь.

На первый взгляд мы уже видели таких героев: вспомнить хотя бы трилогию Хайрудина Крваца — «Диверсанты», «По следу Тигра» и «Вальтер защищает Сараево». Однако там да и во всех без исключения партизанских фильмах минувших лет герои совершали свои подвиги почти в полной изоляции, перед лицом неминуемой смерти, затравленные, гонимые, приговоренные. Родная земля, за которую они дрались, была чужой землей, и не случайно мы не видели на экране никого, кроме партизан и оккупантов: те, во имя освобождения которых и шла борьба, на экране отсутствовали.

Здесь, в «Отважных», сюжет просто роится от персонажей, так сказать, необязательных, живущих своей, не связанной с фабулой жизнью. И эта демографическая плотность экрана, эта густонаселенность оккупированной Югославии не просто фон: это питательная среда, из которой вырастают Джоко и Ковач. Недаром в разговоре со случайным знакомым Джоко горделиво вопрошает его, запуганного годами оккупации: «И не странно тебе, что мы вот так ходим по немецкой территории?» А Ковач разъяряется:

«Человек имеет право. Это наша Югославия».

В этом главный — нравственный и идейный — итог «Отважных»: герои фильма уже давно и собственными руками освободили себя от оккупации, страха, унижения, осознали себя не только перед лицом смерти, но и перед лицом жизни.

К сожалению, все сказанное выше относится лишь к первой половине фильма.

Завершив ее бравурным финалом, кинорежиссер пристраивает к ней еще одну историю, встречу боевых друзей уже в мирное время, в первые послевоенные дни. Быть может, в этом был резон: поглядеть, как ведут себя эти свободные парни в освобожденной стране, среди других свободных людей. Однако бродячий анекдот о представителе власти (Джоко стал милиционером), помогающем приятелю (Ковач выписался из госпиталя) добраться до ближайшего городка с помощью нехитрого обмана, так и остался анекдотом. Джоко надевает на Ковача наручники, тот изображает пойманного бандита, и оба они комфортабельно устраиваются в отдельном купе переполненного до отказа поезда.

Впрочем, не стоит придирааться к режиссеру. И первую часть «Отважных» стоит для удобства считать отдельной новеллой, в которой исследование героя партизанского фильма завершено наивысшей, пожалуй, оптимистической нотой, какую знало до сих пор югославское кино о войне. А это важнее неудачи второй новеллы...



Бата Живоинич  
и Любиша Самарджич  
в фильме «Отважные»



# ВСТРЕЧА ПОСЛЕ ПРОЩАНИЯ

Вера ШИТОВА

**Д**митрий Шостакович прожил неполных шестьдесят девять лет. Музыка писал полных пятьдесят: ему не было двадцати, когда взлетела над миром его Первая симфония — именно влетела, легкая, ослепительная, победоносная. Впрочем, вспомним, что среди тем его цикла на стихи Микеланджело Буонарроти есть одна, которую он сочинил еще девятилетним...

Шостакович писал поражаяще много: на партитуре его последнего, Пятнадцатого квартета обозначено — сочинение 144-е. Но в том же цикле на стихи Микеланджело — он был закончен композитором незадолго до смерти — есть и такие слова: «О, сколько дела здесь для рук моих!» Это сказано о себе, потому что Шостакович, болевший давно и тяжело, все равно был остановлен в пути, на котором не было ни отдыха, ни перерывов, ни минуты удовлетворения достигнутым.

Гений Шостаковича, вознесший его на вершины всесветной славы, украсивший его всеми лаврами почестей и наград, ежесекундно бился в каждой клетке его физического и духовного бытия. Он, этот гений, стал вселенским «органом слуха» нашего времени. Шостакович, как никто другой, умел слушать и слышать мир и человека, чтобы потом рассказывать нам об этом на своем, единственном, узнаваемом с первой фразы языке.

Двадцатый век и Шостакович неразрывны. Он, век, давал ему, композитору, свои неслыханные ритмы и свои невиданные по масштабу события, свои трагедии и свои победы, открывал перед ним свой гигантский испытательный стенд, на котором проходили и проходят строжайшую проверку все до единой нравственные и духовные ценности рода людского. В свою очередь, он, композитор, давал ему, веку, увидеть свое лицо в отражении великого и не умеющего лгать искусства.

Мы, люди, современники Шостаковича, знаем теперь о себе больше и глубже, потому что в этом познании есть и его доля. Русская художественная традиция завещала Шостаковичу после Пушкина и Толстого, после Гоголя и Достоевского, после Мусоргского и Чайковского самое дорогое свое достояние: правду и совесть. Правду, как бы она ни была солоня. Совесть, не страшущуюся никакой боли. И свою исповедническую бесстрашность она ему тоже завещала.

Шостакович был всегда лиричен — созерцательность олимпийца была ему неведома. Он был лиричен и тогда, когда в свои юные годы доводил до белого каления мещан, на весь свет хохоча и над их заскорузлыми музыкальными предрассудками и над самим образом их жизни, над всеми этими «сделайте мне красиво». Он был лиричен, когда на восходе тридцатых годов писал свою свежую, как утренний ветер, песню о «Встречном». Он был лиричен, когда в крошечные, ледяные ночи блокадного Ленинграда писал свою Седьмую симфонию; нет, не найти во всей мировой музыке ничего страшнее, чем этот марш бронированных фашистских полчищ, но попробуйте отыскать в мировой музыке еще одно произведение, в котором жил бы такой ослепительный свет надежды на победу, веры в нее.

Он был лиричен, когда все послевоенное тридцатилетие говорил с нами — своими симфониями, квартетами, скрипичными и виолончельными концертами, музыкой для голоса на стихи поэтов — о жизни, о самом смысле человеческого существования. И о смерти, которая есть, но всевластия которой противостоят творчество, любовь, красота.

Дмитрий Шостакович умер девятого августа тысяча девятьсот семьдесят пятого года. Мир простился с ним, проводив его в бессмертие.

И теперь, когда Шостаковича нет, вслушайтесь в его музыку. Учитесь ее слушать, если она для вас пока еще трудна, слушайте снова и снова, если она для вас открыта.

И теперь, когда Шостаковича нет, не пропустите час встречи с ним, живым и с его музыкой: поглядите телевизионные фильмы «Дмитрий Шостакович» и «Пятнадцатый квартет», которые — честь им, хвала и спасибо — успели снять при жизни композитора (авторы Юрий Белянкин, Оксана Дворниченко и Наталья Рудакова, объединение «Экран»).

Поглядите, каков он, автор, человек, в котором неизменно жила почти мучительная скромность, поистине детская застенчивость. Вот он на репе-

тиции своих сочинений рядом с исполнителями — дирижером Геннадием Рождественским или певцом Евгением Нестеренко: если что-то не вышло, так это, конечно же, дело в нем, в Шостаковиче (говорит: не так записал, чего-то не заметил, а вообще-то он так сердечно благодарен артистам за их труд, так в них верит, так их бесконечно уважает...).

Шостакович слушает свою музыку... Не рассказать, не передать, что сейчас в этом лице — и поражающая, неведомая нам с вами напряженность внимания, и суровая, словно бы сторонняя требовательность мастера к делу рук своих, и позабывшее обо всем на свете единение творца со своим детищем, и щемящее до слез волнение великого сердца...

Шостакович рассказывает... О своей молодости, о своих любимых учениках, о том, как писал «Ленинградскую» и как она впервые была сыграна в блокадном Ленинграде, и о том, как исполнил он в Нью-Йорке фортепианное переложение скерцо из своей Пятой, когда приезжал туда впервые, членом делегации в трудном сорок девятом году...

Больно, невозможно поверить, что этого человека больше нет. Нет его торопливой, всегда словно стесняющейся скороговорки, его такой особенной мимики и этих беспокойных движений рук, нет его привораживающего, редкостного обаяния чистоты, искренности, интеллигентнейшей деликатности. И как же драгоценна теперь эта пленка, как надо свято беречь эти кадры, где Шостакович, которого с таким трудом удалось уговорить сниматься, которого посчастливилось «разговорить» и заставить забыть про камеру, где он подлинный, такой, каким был!

Лучшие кадры телефильма-концерта «Пятнадцатый квартет» те, где строго, без цветовых и монтажных затей снимали музыку, снимали, как ее играет квартет имени С. Танеева. Тут есть крупные планы струнных. Драгоценное, поющее, какое-то телесно живое и несказанно непрочное дерево скрипок, альты, виолончели. Какое это чудо и как оно беспомощно перед любой грубой силой!

Весь художнический и человеческий организм Шостаковича сродни этим струнным. Он — сама музыка. Ее создатель и ее инструмент, хрупкий и бессмертный.



Кинематограф сохранил для нас портреты Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. В них — мысль, напряженное внимание, радость, требовательность мастера к своим творениям...



Татьяна ХЛОПЛЯНКИНА

# ЯРКИЙ СВЕТ ДНЯ

В здании Дворца культуры и спорта в Варне был торжественно поднят флаг VI Международного фестиваля краснокрестных и медико-санитарных фильмов. Организованный десять лет назад, фестиваль стал популярным киносмотром мира. Показателем этого является число фильмов на нынешнем фестивале — 306 из 43 стран

Первое впечатление от этого фестиваля почти ошеломляющее.

Страдания. Кровь. Инфаркты и инсульты. Искалеченные полиомиелитом дети. Травмы. Неизлечимые болезни. Алкоголизм. Сложнейшие операции. Вот скальпель хирурга чертит на коже неподвижно распростертого человека резкую, нестерпимо яркую линию. И снова, уже в другом фильме, тот же кадр. И в третьем. И в четвертом. После нескольких часов, проведенных в зрительном зале, яркий, нарядный мир, лежащий за пределами Дворца спорта, кажется, начинает меркнуть, всюду мерещатся больные, искалеченные, и так все это не вяжется с фестивальной кутерьмой, неизбежной даже на самых серьезных киносмотрках, что мелькает мысль: а стоит ли соединять медицину и кинофестиваль, приобщать тысячи зрителей к фильмам и проблемам, имеющим практическое значение лишь для специалистов?

Риторические вопросы, как правило, уже заранее предполагают четкий ответ. Да, стоит...

Но впечатления от фестиваля гораздо сложнее.

Специфически медицинские фильмы, показывающие методику того или иного лечения, течение той или иной болезни, оставим в стороне: их действительно смотрели в основном лишь специалисты. Зрители же рвались на игровые фильмы. Веселая, нарядная толпа заполняла все ряды и проходы, переговаривалась в поисках свободного места и затихала, чтобы окунуться в мир человеческих страданий, боли, надежд. Зачем? С какой целью?

...Яркие цветы. Веселые лягушата в зеленой траве. А рядом маленькие дети, обреченные на неподвижность. Дети, еще не осознающие всех размеров свалившейся на них беды. Смешные, трогательные мордашки. Искалеченные руки, тянущиеся к цветам.



Только японцы могут, наверное, позволить себе так не стыдиться своих слез и чувств, так открыто жалеть. Трагедия ли Хиросимы тому причиной — трагедия, в чем-то навсегда изменившая характер народа, наложившая отпечаток на особенности его мировосприятия? Отзвуки этой трагедии слышны и сегодня — некоторые дети получили свою болезнь в наследство от родителей, подвергшихся облучению. Можно ли им помочь, коли сама медицина бессильна?

Оказывается, можно. Фильм «Баллада о шелковичном дереве» показывает, как ребят, собранных в специальный интернат, исподволь учат двигаться, плавать, играть. Фильм предельно прост. Никакой игры, никакого сюжета. Строго документальная манера съемки. Но есть в нем некая притягательная загадка. Эта загадка — лица. Лица взрослых людей, работающих в интернате, словно бы отмечены какой-то особой печатью. Такое же лицо у Марико Мяги, актрисы и журналистки, которая раньше, чем снять фильм об интернате, создала неподалеку от Токио, в поселке Нэмуноки (что в переводе означает «Шелковичное дерево»), сам этот интернат. В старину говорили: «Приоб-

щаться к святым тайнам». В облике маленькой японки и ее коллег, педагогов интерната (в основном это очень молодые люди) нет ничего святого, но о них хочется говорить именно так. Ведь назвать их работу тяжелой — значит почти ничего не сказать. Работа эта требует колоссального напряжения сил, нервов. Между тем у них не просто добрые и терпеливые, но — как это ни парадоксально звучит — счастливые лица. Лица людей, постигших тайну какой-то высшей гармонии. Измеривших всю глубину человеческого страдания и узнавших, что оно преодолимо.

Но вот случай, казалось бы, совершенно противоположный.

У польского фильма «Я больше не буду тебя любить», поставленного Янушем Насфетером, трагический финал. 14-летняя школьница Анна, прелестная, добрая, полная сил, кончает жизнь самоубийством. Кажется, чтобы принять такое страшное решение — да еще в 14 лет, — нужны особые причины. Анну никто не преследует, не оскорбляет. У нее друзья, любящая мать. Вот только отец пьет. Так ведь отцы пьют у многих...

Ситуация, показанная на экране, страшна именно своей бытовой зау-

«Осужденные души».  
В роли Фанни Хови — Эдит Солой

рядностью. Провинциальный, промышленный городок. Простор, большое озеро, сады. Утром школьники разучивают в классе детские песенки, из которых они давно выросли, а по вечерам тянутся к трактиру за пивом — отец послал, мать послала. Пьют здесь не то чтобы очень сильно, но утрам все отцы, как правило, на работе. Но загляните в лица детей, послушайте их разговоры, когда они одни, без взрослых. Сколько раннего житейского практицизма, усталости, недетского цинизма в их рассуждениях! Их души уже покалечены.

Отец Анны частенько бывает трезв. Тогда в доме начинается праздник. Мать, худенькая, белокурая, уже немного поблекшая, но все еще красивая женщина, надевает новое платье. Анна весело хозяйничает на кухне. Семейство строит радостные планы: а не махнуть ли в отпуск в Варшаву, а не заняться ли разведением кроликов, чтобы подкопить денег? Вот эти минуты счастливого



затишья, быть может, особенно страшны. Они страшны потому, что норма человеческого существования, то, что должно быть обычным, каждодневным, будничным, уже кажется людям счастьем, что день без скандала воспринимается как праздник, но праздник горький, потому что он озарен предчувствием новых скандалов. Завтра кролики, которыми так умильно любовались, разбегутся по всему поселку, почему-то вдруг мгновенно напомнив крыс, покидающих тонущий корабль, в доме опять начнется хаос, и мать, виноватая лишь в том, что была слишком терпелива, будет прятать от дочери глаза, и девочка, вырвавшись от пьяного отца, закричит неизвестно кому: «Я не хочу больше жить!» И войдет в воду просторного синего озера, изо всех сил сжав руки, чтобы не поплыть, чтобы не начать в последний момент бороться за эту, такую опустыленную ей жизнь.

Страшный финал, жестокий финал. Быть может, не стоило так уж сгущать краски? В конце концов гуманно ли это? Войдите в положение зрителей. Их нервы тоже стоят поберечь. Слишком тяжело смотреть, как у тебя на глазах девочка, ребенок, кончает жизнь самоубийством.

Наверное, в этой сцене действительно есть какая-то драматургическая натяжка. Тысячи детей, оказавшись в положении Анны, как-то приспособляются к своей беде, терпят, живут. Но, честное слово, экран должен, даже обязан иной раз довести ситуацию до критического финала, чтобы крикнуть взрослым: образумьтесь! Вы превращаете жизнь своих детей в кошмар!

Так польский фильм показал еще один лик, еще одно качество доброты. Доброты суровой, горькой, безжалостной. Наверное, потому-то фестиваль и стал событием, далеко выходящим за рамки медицинской тематики, что каждый новый фильм по своему пытался ответить на вопрос, как помочь человеку. И здесь сразу возникает еще одна проблема, неразрывно связанная с понятием гуманизма. Проблема правды.

Что нужнее современному зрителю — жестокая правда или спасительная ложь? Что важнее? Что добрее? Что гуманнее?

В мексиканском фильме «Какого цвета ветер?» мы на протяжении целого часа жалели мальчика — такого умного, красивого, но совершенно слепого, задающего всем трогательные вопросы: как выглядит солнце, что такое ночь, какого цвета ветер? Ах, если б случилось чудо, если б мальчик прозрел! Но вот чудо свершается. Мальчику делают операцию. Он прозревает. И какие же страшные открытия он начинает совершать! Он выясняет, что его дом — это грязная, нищая халупа на задворках большого города, что учительница, казавшаяся ему молодой и прекрасной (это на ее деньги была сделана дорогостоящая операция), на самом деле немолода, неловка, почти уродлива, что со слепой подружкой, девочкой из богатого дома, ему больше нельзя встречаться, потому что он находится в самом низу общественной лестницы, а она наверху, что город, в котором он — слепой — прекрасно ориентировался, на самом деле страшный лабиринт и что даже Христос, в которого он верил, не даст ему утешения, потому что на распятии изображен просто страдающий, нуждающийся в помощи человек. Слепец, живший в мире иллюзий, но умевший видеть душу вещей, превращается в нормального оборвыша, торгующего на улицах жевательной резинкой. Так что же, значит, лучше не видеть? Лучше неведение, чем горькая страшная правда?

Этот вывод фильма хотелось бы решительно оспорить, если б мы не ощущали с самого начала его умеренность. Нельзя, наверное, ис-

следовать проблемы добра, горькой правды и спасительной лжи в рамках вот таких рациональных конструкций. В мощной, сложной симфонии жизни нужно искать ответы на вечные философские вопросы. Поэтому, наверное, не случайно самым сильным впечатлением фестиваля стала лента болгарского режиссера Вило Радева «Осужденные души». Вот тот редкий случай, когда первая премия абсолютно бесспорна!

Между тем в чисто кинематографическом плане эта экранизация романа Димитра Димова представляет немало загадок. Она вся построена на крайностях — в страсти, в ненависти, в печали. Роковая любовь к монаху иезуитского ордена, молодому аристократу, чья ряска и печать безстрастия на лице не в силах скрыть kloкочущих в нем сил, ведет молодую англичанку Фанни Хорн по дорогам сражающейся Испании. Близится момент последней, трагической схватки республиканцев с фашистами. Отец Эредия (так зовут монаха) не принадлежит ни к тем, ни к другим. Истпуленно и фанатично он верует в свою особую миссию на этой залитой кровью, сотрясаемой бомбежками, криками борьбы, стонами умирающих земле. Он хочет лечить, утешать, облегчать людям страдания и с этой целью отправляется в провинцию, охваченную эпидемией тифа. Фанни следует за ним. Молодая женщина, привыкшая к комфорту, туалету, поклонению, погружается в смрад и ужас тифозных барачков. Она учится азбуке добра, потому что считает, что это единственный язык, на котором можно объясниться с любимым. Но постепенно понимаешь, что эта женщина, казалось бы, такая эксцентричная и избалованная, никогда не ставившая служение людям своей целью, на самом деле гораздо мудрее и добрее монаха. Любовь, сильное, естественное и органичное чувство, делает Фанни справедливой и чуткой к чужому страданию. Доброта же отца Эредии — это поза, мученичество, фанатизм. Нельзя служить людям, поставив себя над ними. Нельзя быть добрым, выведя себя за рамки человеческих страстей и борьбы. В финале, когда затерянные в знойной пустыне бараки оказываются на линии фронта, женщина и монах вдруг обнаруживают, что они находятся в разных сражающихся лагерях. И тогда Фанни убивает своего возлюбленного.

В коротком пересказе этот сюжет, возможно, выглядит неубедительным. Но повторяю: все в фильме построено на крайностях. Если отчаяние, то полное, страшное, до падения, до наркомании (мы знакомимся с Фанни в тот момент, когда она уже стала морфинисткой). Если любовь, то роковая, самозабвенная. Болгарский кинокритик Елена Василева нашла очень точное определение характеру картины, заметив, что «Осужденные души» проникнуты чувственным ощущением трагизма, трагизма при ярком свете дня, который словно сливает человеческую фигуру с бесконечностью. Вот почему фильм не рождает ощущения безысходности. Героиня его потерпела жизненный крах, но она любила, жила страстями, видела мир при ярком свете дня, ощутила его бесконечность и сложность. Картина «Осужденные души» расширяет, углубляет понятие гуманизма, потому что вносит в него беспокойство и страсть, мучительную, яростную, прекрасную полноту жизни.

Фильм этот как бы обобщил все впечатления фестиваля, казалось бы, такого специфического, а на самом деле теснейшим образом связанного с огромным миром, лежащим за пределами кинозала, вернул споры о добре, зле, гуманизме, лжи и правде туда, где нужно искать их истоки и их разрешение, — в пронзительный и яркий свет дня...

## в семье муз

Марк ЛИСЯНСКИЙ

### Бурвиль

На северном выступе Франции  
И жизнь бесконечна, и радость  
горной, всесильна,  
Где ель в поднебесье вознает свой  
Пусть ночь погасила румянец лица...  
шпиль, Бурвиль не увидел последнего  
Встает окрыленно, с осанкою гордой, фильма,  
Родная его деревушка Бурвиль. Где главную роль он сыграл  
до конца.

Он здесь и родился, и выжил,  
и вырос, Грустят вдоль дороги столбы и  
И первую тропку свою проторил. деревья,  
И что для Бурвиля все золото мира, И светится в домике старом окне,  
Когда он людские сердца покорил! Назвать его именем надо б деревню,  
Да взял ее имя себе он давно.

Он в душу веселое солнце вселяет,  
В глаза человечеству смотрит в упор, И ударил трепещущий луч из тумана  
Из черствого сердца слезу С кривою улыбкою смотрит с экрана  
высекает — Наш добрый знакомый Ноэль  
Такой он, комический киноактер! Фортюна.



Лев ОЗЕРОВ

### Чаплин

Загнуты кверху  
Носки башмаков,  
Скомкан пиджак,  
И в петлице гвоздика.  
Как он разумен  
И как бестолков,  
Этот бродяга!  
Живет он так тихо!

Губ шевеленье  
Заметно едва,  
Только глаза говорят.  
Это видно:  
Девушка вправду  
Прозрела, жива.  
Доброжелательность  
Так дефицитна.

В девушку он  
Беззаветно влюблен.  
Как это чувство его бескорыстно!  
Быстро с обидой  
Справляется он,  
Ненависть, видно,  
Ему ненавистна.

Как он привязан  
К щедротам земли,  
Мастер без денег,  
Пекарь без хлеба.  
На котелок его мятый легли  
Лучшие звезды  
Вечернего неба.

### Замедленная съемка снегопада...

Замедленная съемка снегопада  
Мне кажется каким-то полусном,  
Как будто перевернута балада —  
Начало в ней плетется за концом.  
А снег идет не сверху вниз, а будто  
Он снизу вверх кружится в полусне.  
Секунда эта кажется минутой,  
Напоминая о прошедшем дне,

Снежинка будто падает, взлетая,  
И, падая, возносится, — за ней  
Летит снежинок вспугнутая стая,  
И стая голубей, и стая дней...  
Летите! Останавливать не надо.  
Летите! Я гляжу на вас в тиши.  
Замедленная съемка снегопада  
Какой-то скрытой камерой души.



Рисунки Владимира Делбы

# „БРАТУШКА“

Елена БОРИСОГЛЕБСКАЯ

За дверью павильона кто-то пел. Пел глуховато, мягко, не столько выговаривая, сколько выдыхая слова.

А ты меня не спрашивай,  
Где я служу.  
Я про это молчу не случайно.  
А я тебе скажу —  
Я при конях служу.  
Остальное — военная тайна.

Песня была новая, незнакомая. Я толкнула дверь павильона... На приступке дома сидел молодой, пшеничноусый солдат. Он вслушивался в песню, прикрыв глаза, словно старался получить запомнить слова. За спиной его виднелась фу-

ра. Вожжи были натянуты так, словно их тащила за собой пара резвых и сильных лошадей.

А я тебе скажу —  
Я при конях служу...

Это композитор Ян Френкель напевал с магнитофона.

— Анатолий Борисович, вы запомнили мелодию? — спросил режиссер.

— Да, кажется.  
И Анатолий Кузнецов запел. Вернее, заговорил на музыку, делая каждое слово выпуклым и конкретным. Он обыгрывал в песне и тоску солдата по дому, и надежду на встречу, и воинскую

бравость, не позволяющую подпустить слезу в воспоминания.

На киностудии в Минске шли съемки советско-болгарского фильма «Братушка». (Авторы сценария Славчо Дудов, Атанас Ценев, Алексей Леонтьев. Операторы Григорий Масальский, Цанчо Ценчев.)

С этой песней (написал ее Френкель на стихи Михаила Танича) Алесь Казанок в сентябре 1944 года въезжает в небольшое болгарское село, чтобы починить сломавшееся у фуры колесо. И, по существу, с нее и начинается его знакомство с Болгарией.

А ты меня не спрашивай,  
Где я стою.  
Эта местность тебе не знакома.  
А я тебе скажу —  
Я за правду стою  
Далеко от родимого дома.

После съемки я спросила у А. Кузнецова, по душе ли ему эта роль. Дело в том, что накануне мы разговаривали с постановщиком фильма Игорем Михайловичем Добролюбовым, и он утверждал, что о подобной роли каждый артист может только мечтать... «Хотя характер в течение фильма и не трансформируется, — добавил он, — но зато в нем открываются такие грани доброты, понимания, отзывчивости, что характер при всей его видимой неизменяемости оказывается очень глубоким».

— Интересная роль, — сказал А. Кузнецов. — У Казанка какое-то удивительное сочетание наивности и пронительности. Причем в наивности нет глупости, а в пронительности — назойливости. И потом он очень доброжелателен. Правда, в «Белом солнце пустыни» солдату, которого я играл, это тоже свойственно. Но там доброжелательность идет от сознания героем своей силы. А здесь от мужицкой заботы о тех, кому без него, Алесь Казанка, никак не обойтись. Будь то подросток, лошадь или человек, нуждающийся в помощи.

...Катится по дорогам фура с расписным, поющим колесом. По сценарию именно так отремонтировали повозку русского воина жители болгарского села в день освобождения Болгарии.

— Это вполне реальная ситуация, — говорит И. Добролюбов. — Так могло быть и в жизни. Симпатии, признательность русскому народу имеют в Болгарии долгую историю. Я точно не поручусь за свои слова, но у болгар есть пословица, которая по смыслу звучит так: «Терпи, терпи, придет Иван, легче станет». Мы проехали по стране в поисках природы многие километры и довольно часто видели на обочине дороги сооружения из

Алесь (А. Кузнецов)  
Режиссер И. Добролюбов и редактор И. Дечев за монтажом фильма



## две страницы после сеанса



### «КРАСИВО — УЖ НЕ КРАСОТА»

Эту строчку Полонского вспомнил в разговоре с Чеховым Бунин. И добавил: «Хорошо сказано». «Чудесно!» — согласился Чехов. — «А «красочно» — ведь они же не знают, что у художников это бранное слово!» Почему их разговор пришел на память после просмотра «Ливня» (авторы сценария Э. Тропинин и А. Галиев, режиссер Б. Яшин, «Мосфильм»)? Драматичнейший материал. Герои, искалеченные войною: онемевший (физически, буквально) лесник Серафим и онемевшая нравственно (от пережитого) юная Саша. Вдовы, сироты, инвалиды... А что вспоминается сейчас? Любовный по меньшей мере семиугольник; хитро спутанный клубок рев-

нующих друг друга персонажей, из которого торчат ниточки их судеб, так что список действующих лиц есть список лиц ревнующих. Вспоминаются дивные пейзажи, почти венециановские портреты, снятые талантливо, но самоцельно (оператор В. Листопадов); вспоминаются Серафим и Саша, завороченно глядящие на токующих тетеревов, и красивые их лица по-рождественски обрамлены (беру это слово, бракованное чеховским Трелевым) еловыми ветками. Вспоминаются замедленность, заколдованность...

Странное дело: сколько ни говори, что серьезная тема не оправдание, а дополнительная ответственность, все-таки оказывает она какое-то психическое давление. Вот и сейчас я испытываю неловкость, изъявляя свое зрительское неудовольствие; вдруг скажут: да как вы можете? Да разве не ясно, что хотят сказать авторы — что жизнь, полубитая войной, возрождается, души воскресают?.. Да, да, понимаю. И все же — что ж поделать, если красочность и красивость победили правду жизни, именно победили, одолели, ибо было что одо-

левать и чему противоборствовать (вот в чем обида). Была, вернее, есть черно-белая первая часть цветного фильма, где сказалось суровое и истинное дарование режиссера. Были (есть) частные удачи, большие или меньшие.

Что (продолжаю) поделать, если трудное — и оттого-то прекрасное — торжество жизни над смертью, радости над немотой потеснено схематизмом сказки, жанра чудесного, но имеющего свои границы? «Все дурное из души вымоет — как вот этим ливнем», — символически говорится о Победе. Что ж, так могли думать герои фильма, они даже должны были так думать — ТОГДА, но сегодня-то авторы знают: не все так просто, не все горе уходит, едва придет радость, иначе с чего бы появление и самого этого фильма?

Время лечит раны, это аксиома. Художнику, снимающему фильм о войне тридцать лет спустя, трудно удержаться на болевой высоте «Радуги» или «Она защищает Родину»; в идеале — нужно, но трудно. Тут приходит на помощь мудрый опыт, рождаемый тем же временем. Мудрый

не значит благодушно-убаюкивающий, напротив! Он соразмеряет былой трагизм с древними и новыми трагедиями всего человечества, отсутствие биографически пережитого он возмещает — и как возмещает! — сопереживанием с каждым человеком, с народом.

Прошу прощения за пафос, который всегда кажется излишним, но в «Ливне» время выступило лишь лекарем. Будоражающий, неумоляющий опыт сопереживания отступил перед тем, что «красиво» и «красочно»...

Между прочим, строчка Полонского, вынесенная мною в заглавие, у него самого звучит не совсем так: «красиво, но не красота». А тот другой вариант возник в результате оговорки Бунина, и, как бывает, ошибка, по-моему, даже улучшила строку. Не «но», а «уж» — в этом все дело!

Истинная красота может быть и страшной: как синтезирующий все цвета белый цвет, она включает в себя муки, кровь, все, чем за нее платят. «Красиво» — это красота, погубленная любовью. «Уж не красота»...

Станислав Рассадин



Вообще путешествие, положенное в основу сюжета, дает возможность охватить большее количество событий и способствует созданию самых разнообразных ситуаций, в которых герой может проявить себя достаточно полно.

— А какой эпизод из странствий Алеся Казанка вам наиболее дорог?

— Пожалуй, финал. Когда новый попутчик Казанка, раненый сержант, удивляется, каким образом всего за один день в чужой стране Алеся Иванович приобрел столько друзей. А потом вспоминает, что в комендатуре ему вручили письма для части Казанка. И Казанок лихорадочно разбирает выпавшие из вещмешка конверты. А письма для него нет. И неизвестно, остался ли кто из родных в живых там, в далекой, израненной Белоруссии.

Так сколько же сил, сколько душевного мужества должно было быть у этого солдата, чтобы, несмотря на горечь, на боль, на неизвестность, так щедро раздаривать себя людям!..

*Труден путь Алеся Казанка (А. Кузнецов) и его попутчиков Марики (С. Тома) и Живко (С. Данаилов)*

Фото Галины Александровой и Евгения Гедрановича

камня. Это памятники русским воинам, освободившим Болгарию от турецкого ига. А у поэта Ивана Вазова есть стихи «Здравствуйте, братушки», обращенные к русским солдатам, сражавшимся на Шипке. И наш Алеся Иванович — настоящий братушка простым людям, встречающимся на его пути. Фура, на которой Казанок догоняет свой обоз, превращается в интернациональный ковчег. Тут и отбитая у фашистов румынская девушка Марика и болгарский революционер Живко, спешащий к своей матери. Его роль в фильме играет Стефан Данаилов, актер темпераментный, яркий. Советские зрители хорошо знают его по фильмам «Первый курьер», «На каждом километре»...

— Судя по сценарию, весь фильм строится на событиях неожиданных, держащих зрителя в постоянном напряжении. А когда же мы, зрители, получим возможность перевести дыхание?

— Ну, наверное, пока фура будет двигаться по дорогам. Нам хотелось показать и природу Болгарии, и ее архитектуру, и ее обычаи — то, что выражает дух этого очень эмоционального и искреннего народа. Особенно поразила меня один обряд — поминовение погибших. Собравшись на площади, люди с портретами погибших родных в руках в едином порыве опускались на колени. Это производит очень сильное впечатление. Подобный момент есть и в фильме.



## две страницы после сеанса



### «ДАНА ДЖАБЕ ИМЕДАДЗЕ...»

С героем фильма «Спелые гроздья», поставленного на студии «Грузия-фильм» режиссером О. Абесадзе по сценарию, написанному им совместно с Т. Маглаперидзе, молодым тбилисским ученым Джабой Имедадзе, происходит множество событий.

Он выводит высокоурожайный сорт винограда.

Переживает разлад с женой, переставшей его понимать, и любовь к другой женщине.

Сталкивается с мелким негодяем Евгением и дает ему по физиономии.

Уезжает в село, где он родился и провел детские годы.

Тяжело заболевает и выздоравливает.

С героем фильма «Спелые гроздья», в сущности, ничего не происходит. Перечисленные факты его жизни не становятся художественными событиями. Создается впечатление, что перед нами что-то вроде личного дела, служебной характеристики, написанной старательно и довольно полно, но без претензий на открытие личности, на искусство.

Что-то вроде справки: «Дана Джабе Имедадзе в том, что он... талантлив, добр, порядочен, принципиален — на работе, в семье, в любви».

И вот эпизод сменяется эпизодом, ситуация ситуацией — да, талантлив, добр, порядочен, принципиален. Характеристики, как известно, пишутся примерно одинаковыми словами и фразами, даже если речь идет об очень разных людях, — это, так сказать, специфика жанра. Но для художника-то обязательно быть именно художником, а не регистратором обобщенных сведений.

Человек, как известно, раскрывается в своем деле. Но о работе Джабы в фильме говорят другие, а сам он, если не считать нескольких чисто информационных фраз, безмолвствует и бездействует. Человек, как известно, раскрывается в любви. Но жену герой уже не любит, а история любви к юной лаборантке Ирме не открывает нам ничего, кроме уже известного. Характер может раскрыться и в столкновении с врагами, но врагов, по сути, у героя нет.

Подлец Евгений, пытавшийся подsunуть жене Джабы «подарок» и таким образом обеспечить положительный отзыв на свою убогую диссертацию, ничего, кроме пощечины, не заслуживает. Тут нет проблемы, — не возводить же Джабу на пьедестал за отказ от взятки?

Действие, таким образом, развивается по принципу «поговорили — и все уладилось». Джаба объясняет жене, что нужно разойтись, — и расходится. Старый профессор темпераментно доказывает, что достоинства нового сорта винограда нужно проверить на практике, но с ним никто и

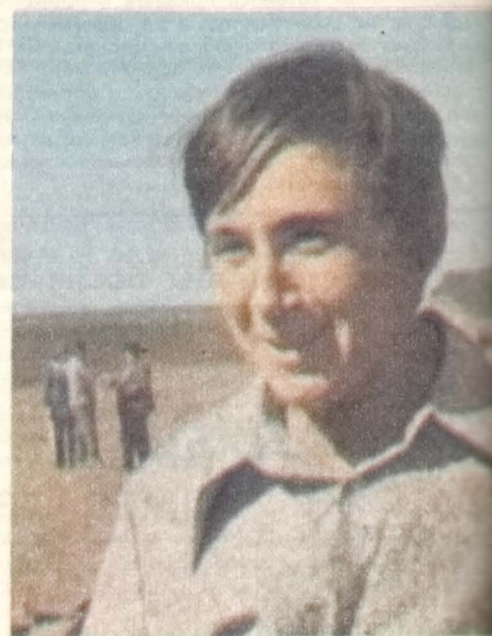
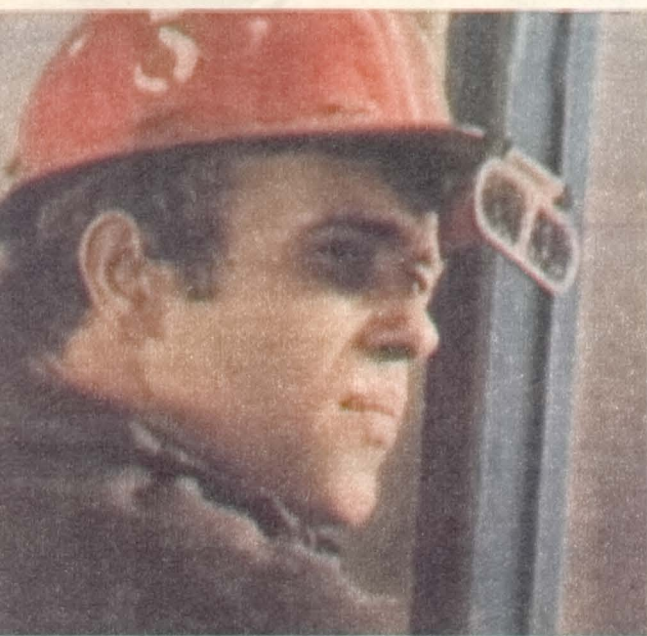
не спорит, а Джаба охотно соглашается заняться этим. Отнюдь не хочу сказать, что какая-либо из этих ситуаций не могла бы стать подлинно конфликтной. В том-то и дело, что все они кристально ясны, и авторы фильма всячески стараются изгнать то, что могло бы омрачить эту ясность. Если герой с самого начала талантлив, добр, порядочен и принципиален, то, конечно же, он должен разойтись с женой, которой не дорог ни он, ни его дело, и конечно же, он поедет в деревню, чтобы работать над новым, высокоурожайным и перспективным сортом винограда. У героя в данном случае просто нет выбора. А исследование личности и ее нравственных проблем начинается именно тогда, когда у героя есть выбор. Когда человек живет на экране не только для демонстрации своих хороших качеств.

Иначе получается служебная характеристика — по заслугам положительная, но, право же, не требующая для ознакомления полтора часов киносеанса.

Юлий С мелков

Лия ДЕРЬЫШЕВА, режиссер

# СТУПЕНИ РОСТА



**Н**аш фильм называется «Весна труда». О чем он? О пробуждении в труде личного творчества, инициативы, дерзания. О том, как человек страны Великого Октября сам приходит к выводу, что, участвуя в социалистическом соревновании, он делает свою жизнь интереснее, праздничнее, духовно и материально богаче. О творческом поиске в сфере производства, ибо «кто захочет что-либо сделать — находит средства, а если не хочет — находит причины». О раскрытии великого понятия: ты хо-

зяин своей страны. А раз так — дерзай, твори, выдумывай, пробуй!

...Весной прошедшего года исполнилось 45 лет со дня начала победного шествия по стране социалистического соревнования. Мы показали с помощью фильмотеки первый год соревнования — 1929-й и сравнили его с 1974-м. Что родилось нового в социальном соревновании сегодня? Как изменились за эти годы условия жизни и духовный мир соревнующихся? Какими стали наши люди?

Один из героев фильма — сталевар

Василий Гоменюк. Родился он в 1938 году на Магнитке. Его отец Игнат Гоменюк, с четырехклассным образованием, пришел с Украины строить первую доменную печь Магнитогорского комбината. Василий Игнатьевич Гоменюк окончил институт, не раз побеждал в конкурсах на звание лучшего мастера доменных печей. И именно бригаде Гоменюка доверили выплавить 200-миллионную тонну чугуна на 7-й доменной печи Магнитки.

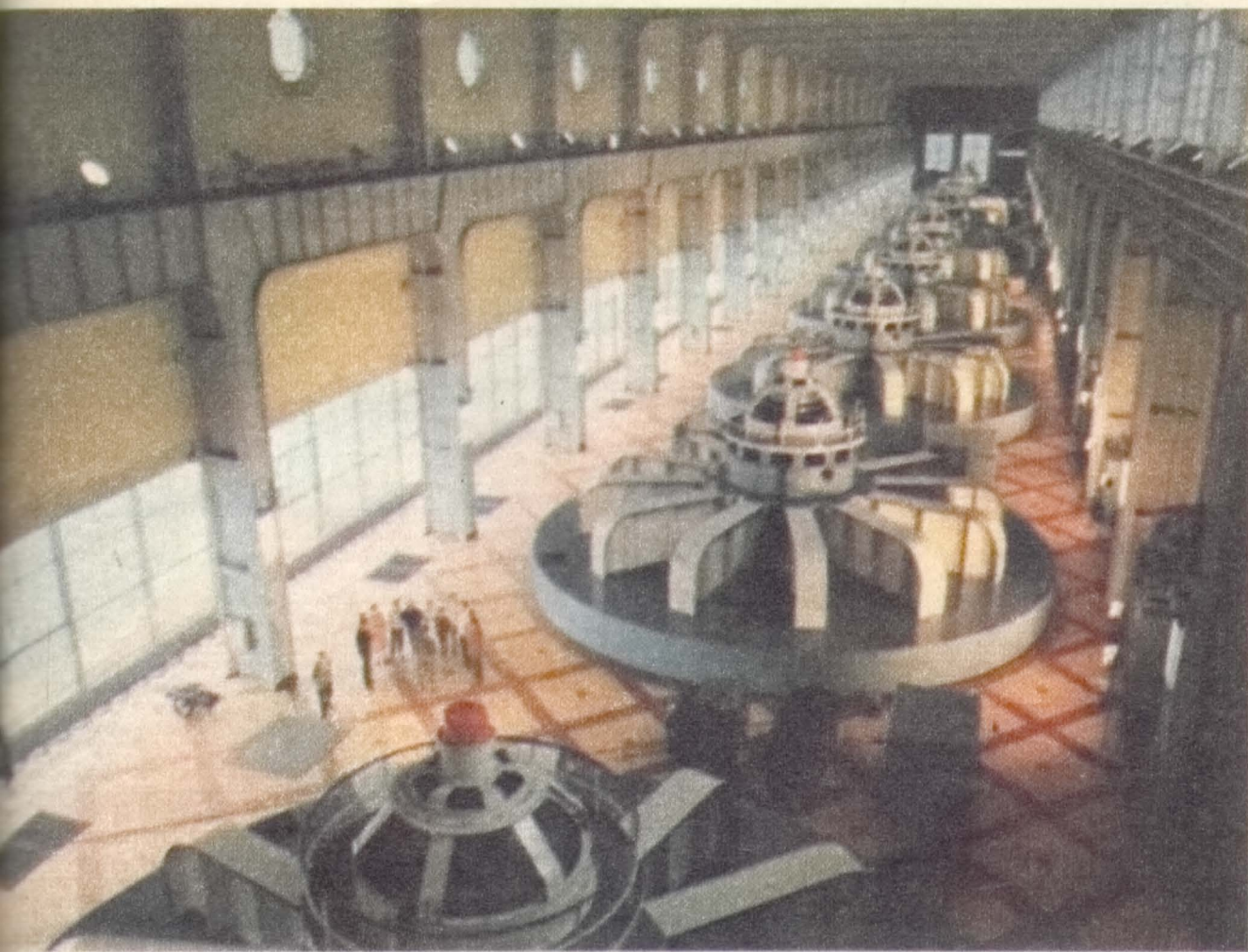
Ступени роста ведут к трудовым победам.

*Новостройки Москвы. Застраивается новый район столицы — Бибирево*

*Турбинный зал «Днепрогэс-1» Строительство «Днепрогэс-2»*

*Александр Фоменко — сталевар Запорожстали, один из первых кавалеров ордена Трудовой Славы*

*Владимир Стадник — победитель соревнования пахарей совхоза «Гигант» в Сальских степях*



Снова стучат отбойные молотки на Днепрогэсе, гудят краны. Пытливая конструкторская мысль пришла к выводу, что если использовать хотя бы только 16 гигантских водосливов плотины, превратить их в водоводы, по которым пойдет вода на лопасти дополнительных 8 турбин, то мощность Днепрогэса увеличится вдвое. Соблазнительно! Дерзко! Огромнейший экономический эффект!..

Кому это дело по плечу? Конечно, сынам и внукам тех, кто в годы первой пятилетки строил Днепрогэс. Так Днепрогэс-2 стал Всесоюзной ударной комсомольской стройкой.

Нас интересовали места трудовых боев первой пятилетки. Поэтому после Днепрогэса мы выехали в Сальские степи, где в 1929 году был создан совхоз «Гигант».

Совхоз «Гигант» и сейчас одно из самых крупных сельскохозяйственных предприятий России. Мы сняли в совхозе соревнование пахарей: звание лучшего молодого рабочего завоевал Владимир Стадник.

Многое поняли мы за это время. Увидели, как в напряженных трудовых битвах девятой пятилетки люди внимательно всматриваются друг в друга, как, участвуя в соревновании, хотя бы подметить друг у друга то полезное, что можно взять для себя, и стать на ступеньку выше в знаниях, мастерстве, в достижении новых успехов.



# ПОЭТИКА ВИТРИНЫ

Кинематограф пристально всматривается в жизнь. В фокусе его внимания и современное производство со всеми сложностями развития — борьбой идей, столкновениями характеров, обновлением технологии, решением организационных, научных и технических задач.

В статье А. Александрова, опубликованной в «СЭ» № 15, ставился вопрос: так ли уж необходим в художественном фильме показ производственного процесса? Не увлекаются ли режиссеры углублением в технологию современного производства, вытесняя из кадра человека?..

Производство без производства?.. Можно и так, но можно иначе.

Критик Л. Белова («СЭ» № 18) полемизировала с А. Александровым. Зритель, считает она, хочет видеть на экране героя «в реальных обстоятельствах, в том числе и на производстве».

Статья, которую мы публикуем в этом номере, продолжает важный разговор.

Можно с секундомером в руках вычислить, что в данном фильме пылающим маргеном отдано 30 процентов пленки. Можно восторгаться степенью жизнеподобия очередной ленты, действие которой развивается целиком в больнице или столовой. Можно приветствовать почти плакатную условность, с какой создатели «фильма-вопроса» ставят перед обществом взволновавшую их проблему... Ни то, ни другое, ни третье еще не гарантия, что произведение по сути своей окажется социальным. И, напротив, разве мало примеров того, что социальная проблематика прокладывает себе дорогу в самых что ни на есть традиционных формах психологического кино, а иногда так даже с эпизодами «любовной тематики»!

Не знаю, что смотрится с наибольшим напряжением в фильме «День приема по личным вопросам», — эпизоды с турбиной, ораторские монологи Иванова — Папанова или отточенные, почти клоунские репризы Басилашвили. Все это равно нужно, равно интересно, все это предполагает друг друга.

Мысль, которой стремятся поделиться сценарист П. Попогребский и режиссер С. Шустер, нуждается в доказательстве и «личными» аргументами и логикой производственной линии. Потому что она, эта мысль, как раз и касается взаимной диалектики — дело человека и сам человек в условиях производственной системы. В том-то и оригинальность фильма «День приема по личным вопросам», что ни дешевый энтузиазм, ни дешевое критиканство не отвлекают его создателей от главного — от большой, серьезной, гражданской озабоченности тем, что для героев является нормой жизни.

Мы готовы зачислить Иванова в бюрократы, но поглядите, какой это душевный, отзывчивый человек, и, главное, ведь он давно уже превратил свое изношенное сердце в рабочий инструмент. Рядовая секунда рабочего дня так дорого обходится этому Прометею от номенклатуры, что фигура, вначале смешная и попятная, приобретает постепенно оттенок трагического титанизма.

Фильмы, выходящие сейчас на наши экраны, задумывались, шлифовались и снимались в последние два — два с половиной года, то есть как раз в период после публикации постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Многие изменилось за это время, появляются интересные, хорошие или даже не вполне удавшиеся, но заставляющие задуматься картины. И все же рано говорить, что основные положения этого партийного документа полностью реализованы нашим кинематографом. Серьезна, то есть художественная и идейная мнимость, объявленная главной бедой нашего повседневного кинорепертуара, увя, все еще находит дорогу на экраны. Правда, с учетом запросов дня серьезна научилась прятаться, мимикрировать, облачаться в пестрые одежды самоновейших приемов.

Социальность страдает при этом прежде всего. Ибо эффект искусства не может состояться, если налицо только два элемента коммуникативного процесса: отправитель — художник и потребитель — адресат. Такое возможно только на сеансе гипноза. В искусстве необходим еще и третий элемент — предмет общения. То самое, что наболело и у зрителя и у художника. То самое, о чем давно уже одного гнет высказаться, а другой ой как хочет послушать. Тогда и только тогда актеры перестают быть актерами, забываешь, что перед тобой полотно экрана, свет проектора, чья-то выдуманная и кем-то поставленная история.

Надо сказать с обидой и болью, что по части актуальной правды сегодняшнего бытия кинематограф еще не в силах, как это ни странно, соревнов-

ваться с нашей прессой. Вы мне укажете на «Калину красную» и попросите назвать хотя бы один очерк, который взволновал бы столько миллионов советских граждан. Согласен, такого не было. Могут подсказать пяток-другой удачных кинематографических примеров. И все же годовой комплект «Комсомолки» легко позволит будущему историку установить, какие вопросы волновали нас с вами в нашем повседневном бытии. А посмотрите на экран. Три четверти ежегодного репертуара повествуют не об этой пестрой, сложной действительности. Сценарист и режиссер отлично понимают, что показанное на их экране-витрине не жизнь, что жизнь куда серьезнее и сложнее, но им почему-то кажется, что зритель по ребячливости своей не уловит подмены, примет размалеванный манекен за всамделишного и, главное, сегодняшнего человека.

Когда фильм попадает в кинотеатр, ситуация переворачивается на 180 градусов. Теперь уже зритель усмехается тому, что он видит, теперь уже «киношники» оказываются в его глазах взрослыми людьми, играющими в куклы с поддельной, фальшивой увлеченностью.

Сценарист А. Лапшин и режиссер С. Гаспаров усадили четырех шоферов в три грузовика и отправили их в многодневный путь. Экая, кажется, смелая и многообещающая (по части социальности) задумка. Помните чеховскую «Степь»? Помните «Дорогу» Феллини (в советском прокате — «Они бродили по дорогам»)? Сейчас распахнется перед нами наша с вами земля, жизнь, застигнутая врасплох, — вереница незапланированных встреч, столкновений и, главное, конечно, проблем, конфликтов...

Как бы не так! И сценарист и режиссер постарались, чтобы от дерзкого замысла не осталось и следа. Самые замшелые классицисты не знали такой простоты в истолковании человеческой подноготной. Этот совершает последний рейс. Его жалко. А тот — первый. На него смотрят с улыбкой. Кто-то притворяется донжуаном, а сам чистая, ранимая душа. Будет обвал, будет оледенение, будет циркачка в луче автомобильной фары, будет, наконец, хроника вместо воспоминаний — Ангара, целина, Дорога жизни в осажденном Ленинграде. И будет микроскопический намек на какую-то сложность, на то, что на наших дорогах встречаются еще иногда обманщицы, аферистки. Ан нет, что вы, тут же выяснится, никаких обманщиц, это всего только два недоразумения подряд, которые совершенно неоправданно нам преподносят как сложность жизни...

Фильм называется «Рейс первый, рейс последний». Сам собой просится печальный каламбур: увя, не первый и не последний. И не поможет никакой хронометраж: и личное и производственное здесь напрочь асоциальны.

Этой картине мне хочется противопоставить «Здесь, на этом перекрестке». Сценарный замысел и тут был прост до дерзости, но как удачно он обогащен тонкой и изобретательной режиссурой.

Пять человек, пятеро рабочих, строят дорогу, даже не дорогу — улицу в новом районе. Кладут бульжники, заливают их асфальтом, ругаются с прорабом, поймав его на приписках, снова кладут бульжники и в ожидании асфальта судачат о жизни. В фильме нет своей музыки — только транзистор орет из-за кадра, не умолкая. В фильме нет профессиональных актеров — здесь снимались геологи, студенты и даже директор киностудии. Здесь не требуется игра, тут ее бояться. Все должно быть натурально, фактурно, почти документально. Все должно быть настоящее. Карен Геворкян, оператор по первой своей профессии, больше всего опасается показных красот — этой распространенной инфляции художественности. Но зато он так мно-

го успевает разглядеть в простом, будничном, что самые проходные, ничего вроде бы не значащие эпизоды приобретают потенциал откровения, драматизм.

Здесь социальное обнаружено в интимном, как в микроскопической модели-клеточке.

Я не выхожу в примерах за границы режиссеров-дебютантов нынешнего и прошлого годов. У них, молодых, все откровеннее — и самоотверженность своего, пусть даже ломающегося от дерзости голоса, и тяжелая, перестраховочная солидность пения с чужих голосов.

Хотите ли вы, например, посмотреть фильм о настоящей жизни участкового врача? Почему бы нет! Пусть перед вашими глазами сейчас распадется кусок малознакомой реальности, целый социальный пласт. Пусть будет побольше доподлинных квартир, пусть будет настоящий двор, квартал, пусть бы нам сообщили с экрана статистику нелегкой врачебной профессии, назвали во весь голос проблемы, требующие урегулирования. Ан нет, не тут-то было. Как же без любовной линии? И вот она наивно, на ходу, нелепо досочиняется с натяжками, уловками и недосказанностями. Конфликт между личностными качествами героини и социальной ролью, которую ей приходится играть, не очень плавно перерастает в рождественскую сказочку о вознагражденной добродетели, о современном замухрышке-золушке, дождавшейся современного красавца-принца.

Виктор Шкловский писал когда-то о «капельмейстерской драматургии». Имелась в виду дирижер тридцать лет исполнявший со своим оркестром прославленные классические симфонии, — он вполне в состоянии и сам написать симфонию, в которой все будет на уровне, как у Чайковского, Бетховена, Вивальди. Но симфония (или сценарий), в которой все «как у», решительно никому не нужна. Хотя на первых порах, может быть, получит более легкий доступ к уху зрителя, чем истинно новаторское произведение. К уху, но не к сердцу.

Мы свидетели того, как широко распространены ныне капельмейстерская, культуртрегерская режиссура. Я противник основной идеи фильма «Провитю, про Машу и морскую пехоту», слащаво-бодряческого; переполненного красотами, лишенного хотя бы единой иронической нотки (явно запланированной сценаристом). И мне, напротив, близка мысль, лежащая в основе фильма «Пусть он останется с нами», — раннее горе, непостоянство жизни, крушение мифа о герое-отце, возмужание... Но разве можно сбрасывать со счетов, что и тот и другой фильм изображает сюжет, просто душно пересказывает его содержание. Камера перестает быть средством анализа. Она всего только коммуникативный канал. Одновременно и режиссер становится всего только организатором работ, оставив функцию мыслителя, поэта, художника на долю кого-то другого.

Палку перегибать не следует. Профессионал, то есть человек, крепко владеющий своим ремеслом, — это не так уж мало. Мы видели не так давно, как все принялись напропалую гениальничать: приятней было сделать неполучившийся шедевр, чем грамотный середняк. Нам для нашего народного хозяйства нужны мастера, которые, не мудрствуя лукаво, спокойно, толково и без выкрутасов отщелкают детектив или вестерн, кинооперетту или лирическую комедию. Но для того же самого народного хозяйства нам нужны и поэты.

И сегодня путь такого художника к самовыражению (впрочем, не было ли так всегда?) оказывается его путем к другим, к пестрой и переменной, сложной и неповторимой, возвышенной и смешной, трагической социальной реальности.



# Директор из Намангана

Леонид ГУРЕВИЧ



**М**олодой киноинженер Саша Войтенко рассказывал: «Смотрю, в темноте и то видно, какой бледный... «Что с вами, Абдусатар-ака?» А он говорит: «Потрогай лоб...» Мокрый весь, и пот холодный».

Бывший наводчик 76-мм пушки Абдусатар Рахимов сидел в кресле, а на экране в копоти и пламени погиб артиллерийский расчет... Шел фильм «Горячий снег». Младшему сержанту Рахимову, директору кинотеатра Рахимову, название фильма не казалось странным. Он знал по себе, что снег бывает огненным, а пот — ледяным. Это когда подпускаешь танки на близкую дистанцию... Побеждает тот, кто выдержит. Выстрелим раньше, чем он, на секунду раньше — выживем...

Выжил... Кабинетик в кинотеатре «Бахор» тесный, не повернуться. За окном шумит Наманган: базарный день, кинотеатр на бойком месте. Хозяин кабинета несколько смущен своим видом: парадный костюм, что кольчуга, с обеих сторон в орденах и медалях, а на шее красный галстук. Он только что вернулся с пионерского сбора. Сегодня уже второй галстук, бывает и по четыре. Тридцатилетие Победы. «Замучили» дети?... Разве с ними мучение! И улыбка — добрая, понятная: сам отец пятерых.

А с кем или с чем же «мучение»? Какие они — волнения и тревоги директора кинотеатра? Поначалу разговор не клеится, а потом выясняется, что трудностей нет. Правда, вот сложно с мраморной крошкой, фасады надо облицевать: краску дожди смывают. А где крошку достать? Мелочи, в общем-то мелочи, «живем — не тужим»... А план? Как финансовый план?... И с планом все в порядке — в январе 146 процентов. Сами знаете, область наша четыре квартала подряд первая в республике по кино... Это я знаю, но знаю и то, что едва ли полтора года назад ни кинотеатр, ни город, ни область хронически не выполняли плана. И так 13 лет подряд!.. Стало быть, были «мучения»?

...В этом бою из всей батареи уцелел только их расчет. Люди целы, а орудие — в ключья, в ключья металла. Залегли с автоматами — отсекали пехоту. Выручили свои... К рассвету подоспела новая пушка, и новая немецкая атака: пробивались они к окруженному Будапешту. Ползли и ползли «тигры». Разбило панораму, стал целиться через ствол. Уже потом, представляя ко второму ордену Отечественной войны, подсчитали: 9 танков поджег наводчик Абдусатар Рахимов. А тогда, в минуты затишья, на голос в полевом телефоне «Сколь-

ко подбили?» охрипший Рахимов проорал: «Мое дело подбивать, а ваше считать!» Начальник штаба потом журил: «Хулиган ты, Рахимов!» Молод был — 24 всего. Но повадка и сейчас та же: его задача — делать дело, успехи пусть другие считают.

Что ж, попробуем подсчитать. У наманганских кинофикаторов есть своя точка отсчета, свое «раньше» и «теперь». Сейчас поймете, сначала послушайте, что было «раньше». Когда в город приходила копия нового фильма, ее везли не в контору — сразу в кинотеатр, «с колес». Уже в январе показывали фильмы мартовского репертуара — авось хоть они соберут зрителей, поправят план. Директор кинотеатра Рахимов лично объезжал предприятия города, «засывал»... Не шли впрок старания.

А теперь? Каждый вторник комиссия смотрит новые поступления, вдумчиво разбирает, какой фильм где показывать, и как долго, и на что сменить. Лежит «задел»: хорошие, посещаемые фильмы. Нет нужды их разом выпускать — и так план выполняем. В 74-м сделали годовой ко 2 ноября. Переходящее знамя республики — второй год. Почему?

В Намангане 5 больших кинотеатров и 4 летних зала подчинили объединенной дирекции. Директором объединения поставили Абдусатара Рахимова. Сказали: рисков — твоя идея. Победителей не судят, а проигравшие — не взыщи. Он рискнул, тем более что был не один. Кинофикацию в области поднимал новый энергичный начальник управления Маматхон Хашимходжаев; рядом с Рахимовым была заместитель Мария Ивановна Пейч, тоже фронтовик, зенитчица; горячо взялся за новое дело технорук Гуламджон Юсупов, многие другие.

И все же «рискуй!». Но в успех затеи мало кто верил. И в Ташкенте сомневались. Каждый директор со своим одним театром не справлялся, а тут один — с девятью.

Они победили. До сих пор вспоминают с улыбкой это время — доказали! Идея-то рахимовская была верной. Раньше директора боролись за новый фильм, рвали из рук друг друга, и нигде он «не дорабатывал» своего.

Теперь любая новинка обходит все точки, удлинилась жизнь картины. Раньше в каждом кинотеатре была стандартная программа. Теперь Рахимов и коллеги просчитывают: «Бахор» в центре, много приезжих, в основном узбекское население, сюда и фильмы, дублированные на узбекский язык. А вот кинотеатр «Навои» — в микрорайоне, у текстильного комби-

ната: иное население, рабочие, инженеры, техники, там иное распределение фильмов, иная длительность показа... И никакой суеты. Трезвая тактика и стратегия руководителя: один театр подстрахует другой. Пошла кривая посещаемости вниз — обновим фильмы, поменяем местами.

...Весь день мы с Рахимовым колесим в «газике» по его хозяйству. Начали в 8.30, когда конец — не знаю... В кинотеатрах встречают предупредительные администраторы, в основном молодежь. Забота о репертуаре — теперь не их печаль. Зато есть возможность думать о рекламе, чистоте, удобстве зрителей, качестве показа. «Пошел» план — пошла премия. Исчезла текучесть среди работников, киномеханики получают практически полторы зарплаты, значит, выросло качество демонстрации.

«Плохой у меня характер — неоседливый...»

Больше всего ненавидел на войне госпитали. Некогда лежать. Осколки размером в зерно застряли в спине, ребята вытащили сами, йодом смазали — пошел солдат! Самое неприятное, если ранят, когда идешь в наступление. Вот-вот победа, а ты подстрелен!.. Бывает такое и в мирные дни, еще как бывает...

В Намангане со мной поделились огорчением: дождался себе «почета» в прессе. Республиканская газета «Правда Востока» пишет: «Не рано ли бить в литавры?.. Наманганские кинофикаторы забывают о воспитательной роли важнейшего из искусств». Счет предъявлен серьезный: потеря чувства меры в прокатном соотношении зарубежных и отечественных фильмов, курс на «кассовые» картины... Надо тут разобраться сполна.

Мне кажется понятной ранимостью Абдусатара Рахимова, Маматхона Хашимходжаева, их коллег. И не в том дело, что некоторые фактические данные, приведенные в статье, оказались случайными, «нерепрезентативными», как говорят в науке... Огорчает, что критика — во многом заслуженная — игнорировала, по существу, труд и подвижничество коллектива. Вникните: 13 лет невыполнения плана, а потом сразу же 2 года подряд первенство в республике! Да и по всей стране это дело оказалось перспективным. Отметить бы его по заслугам, не забыть, а потом и недостатков коснуться.

Ведь, если говорить откровенно, проблема не так проста и масштаб ее не наманганский, а всесоюзный. Фильмы в прокате почти одинаковы везде, но в иных областях в отличие от наманганцев и «кассовые» не спа-

*Абдусатар Рахимов на фронте (1944 г.) и в наши дни*

сают от провала... И вполне естественно, когда Абдусатар Рахимов говорит: «Этот фильм покупали за рубежом, чтобы я его показывал...» И пусть объяснят ему (да и мне), почему зарубежный «Сакко и Ванцетти» хуже отечественного «Поцелуя Чаниты». И пусть, наконец, разберутся в том, как в Намангане, да и вообще в Узбекистане, сходство быта, обычаев, близость музыкально-танцевального фольклора приводят к популярности арабских или индийских фильмов не слишком взыскательного вкуса. Достаточно жесткий финансовый план кинопроката неизбежно приводит к показу «кассовых» фильмов, которые нередко значительно уступают лучшим произведениям кинематографа. Между тем план растет ежегодно, и единственный выход из положения — всерьез обратить внимание на эстетическое воспитание зрителя.

Именно наманганский опыт и дает немалые и эффективные возможности для такого воспитания. Скажем, в некоторых городах страны сейчас действуют кинозалы «хорошего фильма», «трудного фильма», с участием лекторов, популяризаторов кино. Но их доля в общем балансе кинопоказа очень мала, и одному кинотеатру проводить такие сеансы невыгодно экономически. Иное дело — при объединении кинотеатров. «Сильным» братьям вполне по плечу разгрузить «слабого». Пусть он действует в убыток — ежедневно, все сеансы — объединение с лишней перекроет эти потери. Зато рано или поздно отдача придет. Придет и в виде рублей.

Мы еще долго прикидываем с директором, что можно сделать. Лекции по киноведению в пединституте силами ташкентских авторов (потом эстафетой в школах); совет кинозрителей; городской киноклуб...

...Ночь на дворе. Звонит телефон: рапортуют администраторы. Рахимов заносит в потрепанную записную книжку итоги дня. Цифры дня и рапорты, как фронтовая сводка...

— А который час?  
— Полдвенадцатого, — отвечаю я. — У вас нет часов?

— А зачем они? Я и так знаю: утром на работу, вечером с работы. Наше дело рабочее, невидное...

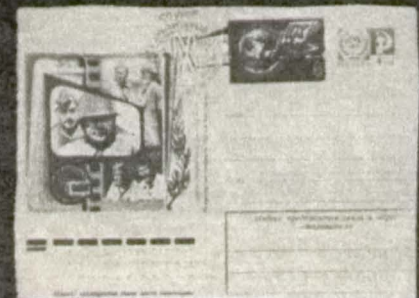
Наверное, шутит... Вчера шли по городу — с ним здоровался каждый второй. Дань военному прошлому? Или боевому настоящему?

Абдусатар-ака пожимает плечами: сө стороны виднее.

# КИНОРАМА

## ХРОНИКА

ЭТО СТАЛО УЖЕ ТРАДИЦИЕЙ. Каждый Московский международный кинофестиваль оставляет в коллекциях филателистов то памятное специальное гашение, то марку или почтовый конверт. В день открытия IX Международного кинофестиваля в



Кремлевском Дворце съездов производилось специальное памятное гашение, была организована продажа почтовых марок и конвертов, запечатлевших кадры из наиболее значительных фильмов последних лет. В год 30-летия Победы над фашизмом фестивальная филателия пополнилась конвертами с кадрами из фильмов «Освобождение», «А зори здесь тихие...», «Они сражались за Родину».

ИЗВЕСТНЫЙ АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ЖИВОПИСЕЦ, народный художник республики Тогул Нариманбеков дебютирует в кино: он написал серию фресок для снимающейся на «Азербайджанфильме» широкоформатной цветной художественной картины «Деде Коркут».



— Это моя первая работа в жанре фресковой живописи, — говорит художник. — Я с удовольствием принял приглашение режиссера Т. Таги-заде сделать серию фресок для фильма-экранизации — выдающегося памятника азербайджанской литературы. Цикл живописных фресок, состоящий из шести самостоятельных полотен, выполнен не на сырой штукатурке, как обычно принято, а на холстах, водяными теплыми красками: пейзажи родного края, батальные сцены, портреты...

На снимке — Тогул Нариманбеков в мастерской.

ОН РАБОТАЛ с крупнейшими режиссерами. Зрители старшего и сред-

него поколений помнят фильмы «Огонь», «Запах великой империи», «Эскадрилья № 5», «Пограничная застава», «Моя любовь», «Мальчик с окраины», «В мирные дни», «Богатырь» идет в Марто». И, конечно, всем независимо от возраста хорошо знакомы «Тринадцать» и «Секретарь райкома», вошедшие в сокровищницу советского кино. Все эти фильмы поставлены по сценариям Иосифа Прута.

— Свой первый фронтовой путь, — рассказывает Иосиф Леонидович, — я проделал в Первой Конной армии, командовал эскадроном. Мне тогда было 19 лет. С гражданской войны вернулся уже бывалым человеком, много увидевшим, много пережившим. Стал журналистом, ездил по стране, писал. В те далекие годы я вскоре увлекся и кинематографом, еще не подозревая, что пройдет время и он станет смыслом моей жизни. На молодежной кинофабрике «Ювкинскомсомол» в Ростове-на-Дону вместе с оператором А. Ажогиним мы сняли фильм «Два дня».

С Михаилом Роммом мы были давними друзьями, но до фильма «Тринадцать» вместе не работали. Михаил Ильич пишет об этом в своей книге «Беседы о кино». Могу лишь добавить, что сценарий «Тринадцать» я сочинил за 13 дней. Большую радость принесла мне работа и с Иваном Пырьевым. Сценарий «Секретарь райкома» писался на конкретном материале, который был собран на местах событий в партизанском крае Ленинградской области. Моя новая работа опять возвращает меня к военному времени. Вместе с Юрием Корольковым, автором повести «Леня Голиков», я написал сценарий «Я не буду терпеть».

В ноябре Иосифу Леонидовичу Пруту исполняется 75 лет. Более тридцати картин сделано по его сценариям. В лучших из них — отсветы пламени боевой молодости, ветерана.

КИНОМЕХАНИК СЕЛА ПЕТРОВКА, Одесской области, Борис Шевченко двадцать лет показывает кино зрителям. Из них десять — своим односельчанам. На его сеансах, как правило, не бывает свободных мест. «Даже «Семнадцать мгновений весны» не стали мне помехой», — шутит он. В чем же причина успеха?

Как объясняет это сам Шевченко, надо уметь заинтересовать зрителя. Днем киномеханик заходит в бригады, на фермы, в школы и даже... в детские сады. Рассказывает о фильмах, об актерах, в них занятых. Растит и своих постоянных зрителей. Раз в неделю — все дети села это твердо знают — дядя Боря привозит мультфильмы прямо в детский сад, а перед сеансом еще и рассказывает что-нибудь интересное...

Борис Шевченко, ударник коммунистического труда, удостоен звания ударника девятой пятилетки.

## АКТЕРЫ И РОЛИ

БАРБАРА БРЫЛЬСКА, одна из самых популярных актрис Польши — вспомните такие известные у нас картины, как «Бумеранг», «Пэн Володыевский», «Фараон» [Польша], «След Сокола» [ГДР], «Города и годы» [СССР], — снялась на студии «Мос-



фильм» в кинокомедии по сценарию Э. Брагинского и Э. Рязанова «Ирония судьбы». Ее героиня — Надежда Шевелева, преподавательница литературы в школе.

Имя этого актера, как правило, скрыто за таинственными словами «и другие...», хотя на его счету уже пятьдесят ролей. ГРИГОРИЙ ГАВРИЛОВИЧ ГОГОЦИ — актер массовки, большой, но безмянной армии, изображающей прохожих на улице и болельщиков на стадионах, театралов и слушателей в консерватории, в общем, всех тех, кто создает в фильме ощущение подлинности происходящего, живой человеческий фон для исполнителей главных ролей.

Григорий Гаврилович начал сниматься в кино еще в 40-х годах и участвовал в фильмах «Эскадра уходит на запад», «В 6 часов вечера после войны», «Москва — Генуя», «Салют, Мария!», «Соленый пес», «Тихий Дон»... Он играл солдат и бизнесменов, посла Советского Союза и итальянского рабочего, продавца воздушных шаров и турка.

Григорию Гавриловичу 78 лет, но совсем недавно он снялся в массовых сценах еще одного фильма — «Воздухоплаватель». Здесь роль для него, коренного жителя Одессы, пожалуй, самая привычная — пожилой одессит.

## ВНИМАНИЕ, МОТОР!

ТАК НАЧИНАЛАСЬ ЛЕГЕНДА

На студии имени М. Горького идет работа над фильмом «Так начиналась легенда», который ставит режиссер Борис Григорьев («Пароль не нужен», «Мраморный дом», «Георгий Седов» и др.) по сценарию Юрия Нагибина.

— Несколько лет назад я прочитал

новеллы Нагибина о первом советском космонавте Юрии Гагарине, рассказывает режиссер, — они основаны на фактах, поведенных реальными героями, его товарищами. Сред новелл особенно запомнилась история детства Юрия.

Будущий фильм не хочется назвать биографическим, хотя те, кто зритель увидит на экране, не вымышлены. Мы стремимся через подлинные факты биографии выявить суть человека века новой общественной формации, рассказать о личности гармонично цельной.

Действие вернет зрителей к Великой Отечественной войне. Семья Гагариных разделена участь многих из-за тяжелой болезни отца не смогла вовремя уехать и оказалась в оккупированной территории. Юрию тогда было семь лет. Через полтора года деревню, где жили Гагарины, освободили советские войска. Юрий Алексеевич впоследствии скажет, что война оставила самый серьезный след в его жизни. И действительные события тех лет формировали в мальчишке волю, мужество, стойкость.



Роль Юрия Гагарина исполнит московский школьник Олег Орлов, Лариса Лужина сыграет его мать, Геннадий Бурков — отца.

Снимает картину оператор К. Артюнов.

На снимке — Олег Орлов в фильме «Так начиналась легенда».

## ПОЛКОВНИК В ОТСТАВКЕ

В Выборгском районе Ленинграда, среди высотных домов, обрамляющих Серебряный пруд, к удивлению местных жителей, появился небольшой деревянный дом с прозрачной полиэтиленовой крышей. Здесь кинематографисты «Ленфильма» снимают эпизоды фильма «Полковник в отставке» — первой полнометражной художественной картины сценариста Майи Чумаки и режиссера Игоря Шукуова.

Действие происходит в наши дни. Герой фильма полковник в отставке Корней Корнеевич Полуин идет работать на завод слесарем, вызван этим удивление у окружающих. Здесь он находит свое второе призвание: становится наставником молодых рабочих, 15—16-летних подростков.

Что кроется за словом «наставничество»? Какими качествами должен обладать воспитатель молодых раба-



# КИНОФЕСТИВАЛЬ БЕЗ КИНОФИЛЬМОВ

Сергей ТОРОПЦЕВ

За восемьдесят лет существования кинематографа мир рассмотрел на многое. Но чтобы кинофестиваль проходил без кинофильмов — такого, кажется, еще не было. Приоритет явно принадлежит маоистам. 21 мая пекинское агентство Синьхуа возвестило: «Министерство культуры организует фестиваль фильмов по образцовым революционным спектаклям. Он начнется 23 мая в городах и селах страны».

Пекин не хочет отставать от мира. Во всем мире проходят кинофестивали — праздники киноискусства, творческие отчеты. И маоисты у себя решили проводить кинофестивали. Нынешний — уже третий.

По многим внешним признакам мероприятие это, может быть, и подходит под рубрику «кинофестиваль». В КИНОзалах на КИНОэкраны через КИНОпроекторы с КИНОпленок идет КИНОизображение. Обстановка праздничная, зрителей полно, на экранах не просто очередная продукция, а специально организованная... Да только КИНО ли это?

Фильм — определенная художественная категория, и далеко не все, существующее в технической форме изображения на пленке, заслуживает этого названия. Те 14 произведений, что демонстрировались на китайском «кинофестивале», имеют к кино лишь одно отношение — они засняты на пленку. Это, говоря словами З. Кракауэра, не более чем «консервированный театр». К тому же из старых «консервов» — производства предыдущих четырех лет. Набор «консервированных» спектаклей стандартен: «Ловкий захват горы Вэйхушань», «Красный фанарь», «Красный женский отряд», «Седая девушка», «Шацзябань», «Морской порт» и так далее. То же самое шло на фестивалах и 1974 года и 1973 года.

И вот все искусства вытягиваются во фронт, пропускающая идущие церемониальным маршем «образцовые революционные спектакли». Завоевав театральную сцену во всех оставшихся в живых жанрах, они ринулись на экран. Вот уже более десяти лет в КНР ничего, кроме «образцовых спектаклей» во всех их «художественных» ипотасях, не признается. И у того немногочисленного, чему иногда позволяют просочиться к зрителю или читателю, определяющим достоинством критика называется «использование творческого опыта образцовых революционных спектаклей», верность их «творческим принципам», копирование, приспособление («трансплантация», в маоистской терминологии) их «творческих находок».

«Образцовые революционные спектакли» — барьеры на пути развития искусства — считаются в КНР воплощением эстетической теории Мао Цзэ-дуна. Они потому и называются «образцовыми», что на них и у них должны учиться все искусства. По всей стране расплодился «группы изучения образцовых революционных спектаклей», и в прессе особым образом подчеркивалось, что «учеба методом трансплантирования образцовых революционных спектаклей — это вопрос не художественного творчества, но идеологической перестройки работников литературы и искусства».

Что же стало с китайским кинематографом? Ведь было же «дообразцовое» время, когда атмосферу творчества еще не могли полностью отравить ядовитые испарения маоизма и на экран выходили работы молодых кинематографистов КНР, завоевывавшие премии международных кинофестивалей, заставляя зарубежных зрителей выстоять в очередях у кинотеатров — как, например, на «Седую девушку» 1950 года, собравшую в мире более 20 миллионов зрителей.

Или уже не осталось пороха в пороховницах китайского кино? Думается, осталось. Ведь получил «реабилитацию» и вернулся (по крайней мере на официальные приемы) режиссер Се Те-ли, двенадцать лет назад всколыхнувший Китай фильмом «Февраль, ранняя весна». Сценарий «Сверкающая красная звезда», экранизированный в прошлом году, написали известные до «культурной революции» сценарист Лу Чжу-го и писатель Ван Юань-цзянь. В фильме «Огненные годы» (1974) снимался талантливый актер Юй Ян, чья фамилия стояла еще в титрах первого фильма КНР «Мост» (1949). Постановкой прошлогоднего фильма «Солнечные дни весны» руководил режиссер Линь Нун, вновь допущенный к работе в кинематографии после трех лет «перестройки сознания» в деревне — в максимально тяжелом физическом труде, считающемся у маоистов панацеей от всех политических недугов.

Недоверие к творческой интеллигенции, характерное для маоизма, яростной волной выплеснувшееся на поверхность с началом «культурной революции», в нынешнем году дало новую вспышку. Еретиков вновь бросают в очистительные костры. К очередной годовщине льяньаньских выступлений Мао Цзэ-дуна печать подготовила новый водопад «теоретических» статей о положении в литературно-художественных сферах КНР. Их главной мыслью было напоминание о «возможности контрреволюционной реставрации в литературе и искусстве» — так маоисты именуют любой отход от ортодоксальных принципов маоизма.

«В сфере литературы и искусства», — утверждает в газете «Жэньминь жибао» от 22 мая этого года один из теоретиков, Лян Сяо, — еще может родиться новая аристократия духа и в течение длительного времени могут возникать новые формы буржуазного искусства». Причин к тому теоретик находит много. Для старой художественной интеллигенции причина — в ее социальном происхождении и «привычке к феодальному, буржуазному, ревизионистскому искусству» (хотя 25 лет существования КНР, кажется, должны были сказаться на этой «привычке»). Для новой же и даже «новейшей» категории работников искусств (вливавшихся в эти ряды из «рабочих, крестьян, солдат») причина, видимо, в самом искусстве, ибо и им маоистский теоретик отказывает в «правильном» сознании. Само искусство, оказывается, разлагает!

И маоист грозно вздыхает предостерегающий перст: «Существующие мнения о том, что перестройка сознания уже более или менее осуществлена и что теперь надо главным образом работать над художественным мастерством, — крайне вредны».

Художественное мастерство — подноп под маоизм. Поэтому-то и ставятся на котурны «образцовые революционные спектакли», когда в минимум формы втиснут максимум политических лозунгов, плакатных призывов, однозначных героев, назначение которых всем ясно сразу — прославлять Мао Цзэ-дуна и его идеи. Искусство в КНР не только безраздельно служит политике маоизма — оно само есть часть политики, и только политикна может быть его содержанием и его целью. Есть культура — приспособим, нет — обойдемся без нее: вот кредо маоистов.

Однако вовсе без искусства никакой народ, а уж тем более народ с такой богатой древней культурой, как китайская, жить не может. Отказываясь от нее, маоисты вынуждены предлагать взамен свой эрзац: «образцовые революционные спектакли». Под них и обязана подстраиваться кинематография. Потому-то и выходят к массовому зрителю под маской «фильмов» театральные спектакли на пленке. Потому-то и организуют эти «кинофестивали» без кинофильмов.

чих! На эти вопросы и пытаются ответить авторы фильма.

Сценарий затрагивает актуальные проблемы. Поводом для него послужило движение наставничества, родившееся в ленинградском объединении «Электросила» по инициативе бригадира слесарей-сборщиков Героя Социалистического Труда Степана Степановича Витченко и широко распространившееся по всей стране. Биография Витченко стала отправной точкой при создании сценария.



Снимает картину оператор Владимир Чумак в декорациях, построенных на природе. Впервые этот метод он использовал в своей предыдущей работе, фильме «Премия».

Универсальный павильон дает возможность снимать при естественном освещении, быстро менять режим работы, переходить сразу от съемок в декорациях к съемкам на природе. Все это создает ощущение достоверности, подлинности происходящих событий.

В роли полковника Полунина — Николай Гринько. В фильме участвуют также Владимир Зельдин (Иван Михайлович), Валентин Никулин (Бахушин), Жанна Прохоренко (Марина), Татьяна Канаева (Лида), Олег Янковский (Алексей), Зинаида Шарко (мать Форманюка), Лилия Гриценко (Олимпиада Касьяновна) и другие.

На снимке — оператор В. Чумак (слева) и его ассистент С. Кацев перед началом съемки

## ЗАМЫСЛЫ

БЕЗОТЦОВЩИНА

Каждый из нас обязан нести ответственность за того, кто рядом.

Именно эта проблема волнует авторов фильма «Безотцовщина», к работе над которым приступает студия «Мосфильм».

...Героиня фильма Ольга росла без отца, а ей так хотелось иметь сильного и смелого друга. И вот появился Роман, человек, которого она любила. Только все сложилось совсем не так, как того хотелось. Ольга осталась одна с маленьким сыном...

Картина будет поставлена режиссером В. Шамшуриным по сценарию М. Халфиной и Э. Смирнова. В своей новой ленте авторы продолжают разговор на морально-этическую тему, начатый ими в фильме «Мачеха».

Зрители встретятся с известными актерами Н. Федосовой (Анна Исаева), Тамарой Семиной (Тамара), Леонидом Куравлевым (Кеша), Львом Прыгуновым (Роман), Еленой Драпеко (Ольга) и дебютантом в кино пятилетним Романом Трухановым (Ленька). Оператор И. Мельников.

И театры разные, и исполнители, — а тот же шаблон: жижика, жесты, мизансцены...



К 100-ЛЕТИЮ  
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ  
А. В. ЛУНАЧАРСКОГО



Виктор ЛИСТОВ

Не просто писать о Луначарском. Не просто потому, что, взявшись за перо, немедленно попадаешь в объятия необъятного. К какому бы периоду из ранней жизни советской культуры мы ни обратились, имя первого наркома просвещения немедленно оказывается в поле зрения. Ученый-универсал, человек-энциклопедия, он не только был одним из первостроителей нового общества, но и окрашивал многие области жизни неповторимым обаянием своей личности.

# первостроитель

Кем был Луначарский в кино? Организатором. Более десятилетия так или иначе он возглавлял кинематограф, входивший в ту пору в единую систему народного образования. И пусть кинодело в разное время по-разному соотносилось с ведомством Луначарского — он лично всегда был в числе тех, кто прямо и непосредственно определял пути развития социалистического экрана.

Теоретиком и критиком. Его книги, статьи, речи явились одним из первых крупных шагов советской киномысли. Они донесли до нас — и в этом, быть может, главная заслуга автора — элементы ленинской концепции кинематографа.

Кинодраматургом, редактором, актером.

Насчитывается не менее двенадцати фильмов, где в титрах его имя.

По широте и разносторонности служения «десятой музе» немногие могут сравниться с Луначарским. Об этом служении можно было бы написать не одну книгу (к слову сказать, это давно следовало бы сделать). Рамки статьи позволяют лишь очень кратко сказать о Луначарском-организаторе, Луначарском — борце за просвещение средствами кинематографа.

Уже в январе 1918 года нарком просвещения поставил вопрос о кинематографе перед высшим органом государственной власти — Третьим Всероссийским съездом Советов. Несколько недель спустя в интервью московской газете «Вечерняя

жизнь» Луначарский приветствовал работников экрана, готовых сотрудничать с новым строем, и наметил широкую программу развития кинематографа на социалистических началах. По мысли наркома просвещения, государственный сектор кино, объединяющий лучших художников и лучшие технические кадры, должен был последовательно и неуклонно вытеснять стихийный старый кинорынок. Эта программа, отсроченная гражданской войной, была выполнена в двадцатые годы.

Сейчас, полвека спустя, даже трудно представить себе, сколь противоречиво и сложно совершалось восхождение нашего кино к его вершинам. В статье «О значении воинствующего материализма», ставшей его философским завещанием, Владимир Ильич Ленин писал: «Было бы величайшей ошибкой и худшей ошибкой, которую может сделать марксист, думать, что многомиллионные народные (особенно крестьянские и ремесленные) массы, осужденные всем современным обществом на темноту, невежество и предрассудки, могут выбраться из этой темноты только по прямой линии чисто марксистского просвещения»<sup>\*</sup>.

Эта мысль, хронологически совпадающая с известной беседой Ленина и Луначарского о важнейшем из искусств, стала для наркома просвещения программной. Особенно в области кино, где невозможность «пря-



мой линии чисто марксистского просвещения» была как нигде очевидной. Идейный потенциал статьи «О значении воинствующего материализма», распространенный на сферу кино, явился основой знаменитой «ленинской пропорции», отвечавшей самым коренным потребностям трудящихся. «Ленинская пропорция», постепенно и последовательно приобщавшая людей к социалистическому экрану, стала генеральной линией для Наркомпроса.

А. В. Луначарский стремился наладить советское кинопроизводство, мечтал видеть в прокате фильмы новой, социалистической направленности.

сти. Но он понимал также, что задача этим далеко не исчерпывается. Многие ранние картины, прямо и резко порывающие со старой традицией, при всех своих достоинствах часто не были понятны большинству тогдашних зрителей. А значит, не могли полностью удовлетворить целям рабочей и крестьянской власти. Неграмотный крестьянин и ремесленник нередко видели на экране не совсем то, что хотели показать авторы лент.

Один из руководителей нашего раннего кино рассказывал, например, о том, как крестьяне одного глухого села смотрели киножурнал, привезенный передвижкой. Особый энтузиазм у них вызывал сюжет о приезде в Москву зарубежных друзей нашей страны. Зрители наперебой просили киномеханика показать этот эпизод во второй, пятый, десятый раз. Когда свидетель такой странной реакции стал допытываться, в чем дело, он получил удивительный ответ. Оказалось, что на привокзальной площадке иностранцев ожидал специальный трамвай, который и проезжал по экрану. И вагон, идущий без лошади и даже без паровоза, потряс воображение крестьян.

В деревнях, на национальных окраинах переиначивались, подчас причудливо трансформировались самые основы искушенного зрительского восприятия, и эта реальная культурная ситуация не могла не волновать Луначарского. Она во многом определяла систему взглядов и действий наркома.

*А. В. Луначарский, Д. И. Лещенко, заведующий Всероссийским фотокиноотделом Наркомпроса, и В. В. Маяковский у здания Московского кинокомитета. 1918 г.*



*А. В. Луначарский в роли наркома в фильме «Саламандра» (режиссер Г. Рошаль, 1928 г.)*

*А. В. Луначарский в начальных кадрах фильма «Уплотнение» (режиссер А. Пактелеев, 1918 г.)*

Среди киноведов нередко бытует суждение о Луначарском как критике и теоретике, которому не удалось до конца осознать всю эстетическую мощь передового советского кино двадцатых годов. Вспоминают, например, о его сомнениях по поводу «Броненосца «Потемкин», которому он противопоставлял остросюжетные экранные приключения или даже мелодраму. Действительно, наследие Луначарского дает основания для таких утверждений. Но только не надо думать, что предпочтение более простых лентам или мелодраме отдавал Луначарский-искусствовед или тем более Луначарский-зритель. В эти

<sup>\*</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 26.

своих качествах он, несомненно, высоко ценил и Эйзенштейна и весь круг экспериментаторов тех лет. Утверждая кинематограф, более доступный массовому пониманию, Луначарский поступал как государственный деятель, озабоченный тем, чтобы реально удовлетворить культурные запросы страны.

Не опускаться до неразвитого сознания, но и не навязывать ему сразу недоступные шедевры; изучать зрителя постепенно, изо дня в день, воспитывать у него культурные навыки и хороший вкус — так определял задачу Луначарский.

Эта мысль отчетливо выражена во многих выступлениях Луначарского, в том числе и в речи на Всесоюзной конференции фотокиноработников в январе 1928 года. Призывая изучать массового зрителя, нарком утверждал: «Ведь было бы рабством идти за вкусами публики, продиктованными невежеством, и было бы неправильно потакать дурным вкусам публики. Но неправильно, с другой стороны, и плохо ведь и тогда, когда мы бы парили на аэроплане идеологии и художественности, — ведь это был бы журавль в небе».

Предметом особых забот Луначарского был кинематограф национальных республик. Нарком много и плодотворно работал над продвижением лучших русских лент в национальные районы, но с не меньшей страстью и увлечением содействовал ознакомлению России с достижениями республик. Еще в 1920 году, когда связи между отдельными районами страны были ослаблены гражданской войной, Луначарский побывал на Украине. Ему очень понравился опыт демонстрации оперативной хроники на площадях Харькова, и он постарался распространить его в РСФСР.

Как известно, на экранах всех союзных республик в двадцатые годы с успехом шли грузинские картины «Красные дьяволята», «Три жизни», «Элисо». Этому немало способствовал Луначарский — и как организатор и как пропагандист. Отставив картину И. Перестиани «Три жизни» от некомпетентных оценок и запретов, народный комиссар писал в одном из своих официальных документов: «Я думаю, что с точки зрения количества горькой жизненной правды, бытового материала, захватывающего драматизма, а равным образом и с точки зрения кинотехники эта картина не только равняется с самыми лучшими заграничными произведениями, отличаясь от них глубиной своего реализма, но оставляет далеко за собой и все советское производство».

И пусть в пылу полемики Луначарский здесь несколько преувеличивает значение грузинской картины — сам факт поддержки молодого национального искусства куда важнее дискусионных переклестов.

Марка окраинной студии в титрах фильма сама по себе никогда не служила для Луначарского знаком отсталости и малой художественности. Наоборот, он стремился вывести лучшие из национальных картин не только на общесоюзный, но и даже на мировой экран. Например, в письме, адресованном узбекскому Совнаркому, Анатолий Васильевич решительно предупреждал товарищей: «...отдельные республиканские предприятия всегда рискуют властью в некоторый провинциализм и удариться в исключительное обслуживание узких местных интересов, тогда как перед восточным кино СССР лежит задача просвещения всего необъятного Востока, как внутрисоюзного, так и зарубежного».

Сегодня москвич и кишиневец, рижанин и бакинец смотрят в своих кинотеатрах фильмы Литвы и Грузии, Белоруссии и Киргизии как нечто само собой разумеющееся, привычное. У истоков этой традиции стояли первые советские просвещенцы во главе с Луначарским.

Игорь ЗАБЕЛИН

# Дерево свободы

С воздуха лесистые берега Гвинеи-Бисау кажутся тонущими в Атлантическом океане — их словно вдавливают в воду невидимый, но непосильный груз. Во всяком случае, именно такими воспринял их я, когда летел лет пятнадцать назад из Сенегала в Гвинейскую республику. Я не придавал тогда этому ощущению символического значения, а если бы придавал, то теперь вынужден был бы признать, что ощущение оказалось обманчивым — бывшая португальская Гвинея сбросила давивший ее груз и в 1973 году провозгласила независимость. Празднованию первого юбилея независимости и посвящен фильм «Гвинея-Бисау. День независимости» (автор сценария О. Игнатъев, режиссер М. Рафиков, «Центрнаучфильм»).

Содержание вполне традиционно: пейзажи, деревни с круглыми хижинами под коническими крышами из слоеной травы, старый португальский форт со старинными позеленевшими крышами, речи лидеров освободительного движения, парад, яркие праздничные одежды, радостные лица... Но есть в этом фильме и не совсем обычное, то, без чего удалось обойтись некоторым странам: партизаны на марше, бомбардировщики над деревнями, горящие от напалма леса — более десяти лет продолжалась борьба гвинейцев за независимость.

Когда я летел в Гвинейскую республику — соседнюю с Гвинеей-Бисау страну, уже добившуюся независимости, — в том году не отличавшиеся особой фантазией архитекторы соорудили в городе Бисау монумент, на котором обозначили две даты: «1460—1960», свидетельствующие о 500-летнем господстве Португалии над этой страной. Обратите внимание на первую дату — 1460 год. Едва ли кто-нибудь припомнит что-либо исключительное, с ним связанное.

Исключительного действительно не было. Но был финал — финал одной человеческой жизни. Человека, который в тот год отправился в мир иной, звали Генрих и был он португальским принцем. Потомки наградили его титулом «Морепоплаватель», хотя сам он ни в каких плаваньях не участвовал и не претендовал ни на какие особые звания: его вполне устраивал чин «Великого магистра» португальского духовно-рыцарского ордена Христа. Располагая казною Ордена, принц Генрих наладил методичное, последовательное изучение и покорение берегов Западной Африки. За сорок лет его деятельности капитаны каравелл продвинулись на юг на 3 500 км и достигли современной Гвинеи-Бисау.

Есть в фильме кадры, никак не прокомментированные авторами, но мне хотелось бы обратить на них особое внимание.

Португальская крепость. Пушки. Площадь перед крепостью. Небольшое гривастое дерево перед крепостными воротами...

Пока Португалия была владычицей морей (Атлантический океан некоторое время даже назывался «португальским морем»), военачальники ее не сооружали крепостей на берегах Западной Африки — сговоры с местными вождями вполне обеспечивали им спокойствие и прибыль.

Крепости стали сооружаться, когда началась борьба между европейскими государствами за власть над западноафриканским побережьем. Поэтому пушки европейских крепостей в Западной Африке нацелены на океан, а не на внутренние районы континента, хотя, конечно, они могли отразить нападение с любой стороны. Город Бисау и португальская крепость возникли спустя более чем 200 лет после утверждения португальцев на этом побережье.

Дерево перед крепостными воротами не опознано сценаристом. По-латыни оно называется лофира алата, по-нашему — лофира тонкокрылая. Фильм снимался осенью, в конце дождливого сезона, и потому в объектив киноаппарата не попали столь характерные для Западной Африки в сухие месяцы черные гари — гари с взметнувшимися над ними золотисто-зелеными гривами лофиры тонкокрылой. Это удивительное дерево — за многие столетия оно научилось не гибнуть в огне. Именно научилось, не знаю даже, чем можно заменить этот глагол.



Огонь губит ствол, но корни остаются живы и, едва остынет пепел, лофира выбрасывает над пожарищем гриву длинных, с волнистыми краями, листьев — ей и напалм не страшен. Если же пожары обходят лофиру стороной, то за два-три года она превращается в дерево с темно-зеленой густой кроной.

Для меня лофира тонкокрылая стала символом непокорившейся Африки, символом ее жизнестойкости, самобытности, способности уцелеть в любых исторических пожарах. Поэтому я и назвал свою первую книгу об Африке «Листья лофиры». И поэтому я был рад увидеть это дерево в фильме перед крепостными воротами форта. Столкнулись две силы. И теперь мы знаем, на чьей стороне победа.

Но не всегда мы представляем себе, какой ценой давалась и дается победа. Долгие годы как бы само собой подразумевалось, что в Африке на одной стороне — черные, на другой — белые. И было это мнение глубоко ошибочным: не учитывалось, что главное не в цвете кожи, а в том, что называется социальными противоречиями, или, в наиболее ярких случаях, классово-борьбой. Той Африке, которая для меня лично олицетворена в лофире тонкокрылой, противостояли, ее пытались погубить и бело- и чернокожие магнаты — знать, торговцы, владельцы всех рангов...

В годы, когда на африканском континенте особенно сильно развернулась освободительная борьба, в клерикальной печати появился лозунг: «Европейцы могут уйти из Африки, но католическая церковь должна там остаться».

Многое скрывается за этим лозунгом — подготовка своих людей среди африканцев в том числе. А подготовка эта велась порою весьма оригинальными способами.

Был, к примеру, такой способ, ставший особенно популярным в нашем веке, — к нему прибегали, когда прямой подкуп не действовал.

Опытные психологи из числа священнослужителей или администрации внимательно следили за бутарями из знатных племенных семей, выделяли среди них людей импульсивных, с неустойчивыми характерами и потихоньку подбивали их ко все более активным действиям, создавая тому или иному конкретному человеку популярность. Когда такой правдоискатель и борец за свободу приобретал известность, его арестовывали и вывозили в Европу. И тогда вступала в действие самая коварная часть кампании: арестованному в стране создавали ореол мученика, а «мученика» в Европе окружали невиданной для него роскошью, разрешили учиться, если он хотел, или просто весело жить... Лет за пять-шесть популярность «мученика» в его родной стране достигала апогея — об этом заботились специально, — а сам «мученик» превращался в послушную игрушку в руках своих хозяев... Вот тогда, уступая «требованию народа», «мученика» возвращали в Африку и сажали, ко всеобщему удовольствию, править страной... Как он правил, едва ли нужно объяснять.

Поэтому когда освободительное движение охватило весь африканский континент, практически перед каждой страной встала проблема формирования политических лидеров нового типа, лидеров, свободных от прямого влияния европейцев и в то же время лишенных узконационалистических черт — национальных лидеров-интернационалистов. А люди такого склада практически неизбежно сближались с миром социализма. Таким лидером был Амилькар Кабрал в Гвинеи-Бисау. Кадры, запечатлевшие его в фильме «Гвинея-Бисау. День независимости», наполнены высоким эмоциональным звучанием, и смотришь их с большим волнением. Особенно те эпизоды, где Кабрал выступает перед народом. Такие лидеры, как он, не устраивали ни развращенную племенную верхушку, ни заинтересованных предпринимателей из Европы или Америки. Их убивали — убивали руками соотечественников. Но все-таки именно они олицетворяют действительно новую Африку, ее достоинство, честь, бессмертие ее культуры. Олицетворяют ее будущее. И об этом тоже говорит фильм «Гвинея-Бисау. День независимости».

На 4-й странице обложки — кадры из фильма «Гвинея-Бисау. День независимости»

# БЛАГОДАРИМОСТЬ

Рядовой человек, который почти пятьдесят лет проработал на одном месте,— редкость.

Руководитель, который почти пятьдесят лет возглавлял один и тот же коллектив,— редкость еще большая, что-то совсем уж необычное и даже настораживающее: сам не рос и другим не давал.

Но есть случаи, тоже очень редкие, которые мы тем не менее воспринимаем как вполне естественные, и они не вызывают у нас ни малейших подозрений. Это когда речь идет о председателе колхоза.

Макар Анисимович Посмитный, дважды Герой Социалистического Труда, умер на 77-м году жизни — и умер не персональным пенсионером, а председателем созданного им в 1924 году колхоза.

\* \* \*

...Восемь месяцев пролежал Фома в больнице, где ему на 76-м году жизни ампутировали ногу. И вот он возвращается домой. Вырвавшись из пригородной суеты домов, машина «Волга» устремится по шоссе. Блестит под солнцем черноморский лиман, блестит на просторе машина. На переднем сиденье — Фома. Летит в колхоз, домой. Дождася! Возле него — новенькие сверкающие костыли. Вместе с ним едут встретившие его в аэропорту заместитель Иванченко и старый друг, секретарь райкома партии Сербул.

На душе у Сербула нехорошо. Сегодня он был у первого секретаря обкома партии Гвоздева, и тот поручил ему осторожно, но быстро подготовить Лукаша к отправке на покой. Хозяйство, мол, примет Иванченко.

Это происходит утром в пятницу, а в воскресенье вечером в колхозе должно состояться перевыборное собрание, на которое придет сам Гвоздев.

В распоряжении Сербула — трое неполных суток, и за это время он должен решить судьбу ничего пока не подозревающего друга.

По обыкновению с ходу Фома включится в жизнь своего села и хозяйства.

И повсюду за Фомой будет следовать Сербул, который никак не может приступить к своему нерадостному делу.

Фома работает без передышки, он вроде бы и не замечает своего старшего сына — пятидесятилетнего Ивана, который упорно сидит на лавке возле своего дома и ждет отца для важного, тяжелого разговора. Недавно его попутал бес. Заведя колхозной мельницей, он сделал попытку продать «налево» машину муки. Это дошло до находившегося в больнице Фомы, и тот, пока суд да дело, велел перевести его в пожарники.

— Я не могу пожарником,— скажет позже Иван,— я робить хочу. Сними карантин.

— На скамью сядешь,— объявит Фома.— Вот такой тебе будет карантин.

— Сяду — больше не увидимся.

— Думаешь, не доживу? Может, и не доживу...

Но это будет потом, а пока на все слова Сербула, что надо бы Фоме поговорить с сыном, он же, мол, сидит, ждет и страдает, старик отвечает:

— Хай сыдыть, ворюга. Чего ему не хватало?

Тем временем Фома узнает об одном серьезном новшестве в колхозе. Оказывается, без него здесь ввели двухдневный выходной и начали работать по часам. Идея принадлежала заместителю.

— Тебя бабы сбили,— говорит Фома,— баб послушался.

У Фомы есть опасение: «Что они заработают по часам?», а главное, ему очень обидно, что это новое, огромное благо людям дал не он, а заместитель Иванченко. И так он расстроен, что сгоряча (позже остынет, но Иванченко этого так и не узнает) велит ему завтра же вернуться к прежнему «порядку трудового распорядка», а сегодня объявить об этом по радио.

Только на второй вечер созовет Фома сынов «разбираться с ворюгой». Их у него пятеро — два тракториста, прораб, мельник и министерский работник, приехавший из Москвы. Они все осуждают Ивана, но...

— Ты хочешь,— скажет один из них,— чтоб казнить его или миловать, мы решили. Не надо. Не требуй. Возьми на себя, что с ним делать.

А самый младший, тракторист Григорий, напомнит, что за всю жизнь отец никого не выгнал из колхоза и никого не отдал под суд:

— Всю жизнь ты жалел чужих — пожалей своего один раз. Почему всегда все привилегии чужим? Мы такие же колхозники.

Встреча с сынами трудная, но решения Фома еще не принимает. Только в конце выяснится, что он уступил единодушному требованию людей, ценявших Ивана как хорошего мельника, и ограничился исключением его из партии.

Тянутся дни, трудные дни, давно таких у Фомы не было. И вот мы увидим двух друзей, Фому и Сербула, отходящими ко сну и услышим их негромкий мужской разговор.

— Будто и не жил,— скажет Фома.— В эту войну цыганка нагадала: жизни тебе — семьдесят пять. До этого боялся смерти и ранения, а после этого — только плена.

— Ничего, перетянул же...

— Надоест на костылях — в коляске буду, из больницы девку дадут какую-нибудь, практикантку, не перетрудишься.— И спросит вдруг: — Как ты понимаешь мою жизнь? Я славу любил, да?

Сербул промолчит.

— Но что б ни сказал — все же было сделано.

Молчит Сербул.

— И чтоб люди у меня заробляли...

— Почему это у тебя?— взорвется Сербул.— А тебя не станет — у кого? У Иванченка?

Фома смеется. Для него нелепа сама мысль, что какой-то Иванченко смеется когда-нибудь сказать «у меня».

— Твоей жизни я не понимаю,— говорит Сербул.— И за что тебя люди любят?

— Почитают,— самодовольно говорит Фома.

— Такого не должны любить!

— Ты их не учи!

— Я обязан учить. Ты не помещик — «у меня».

— Я б и по старому времени помещиком не был. Я злой на неправду. По тюрьмам бы сидел, как поджигатель.

Иванченко между тем не выполнит распоряжение Фомы восстановить прежний «порядок трудового распорядка» в колхозе, и следующей ночью между ними произойдет жестокое объяснение.

— Товарищ Иванченко!— закричит Фома.— Вы не выполнили распоряжение председателя колхоза.

— Ладно, Фома Михайлович, какое там распоряжение?

— Чего хочу, два раза не повторяю.

— Да все я знаю. Что же мне теперь — подрывать свой авторитет?

— Нет у тебя авторитета!

— У меня, Фома Михайлович, ничего нет, только кто это все тут вас делал?..

— Ты пришел на готовое, а как оно доставалось?

— Дети всегда приходят на готовое. Их задача — ничего не растерять из рубля сделать два. А-а, отдыхайте.

— Сядь!— Для Фомы и это немного, что позволил себе заместитель внове.

— Ну ладно... Кто-то должен наконец сказать вам правду. Вы диктатор!

— Это мне последняя баба говорит. Где ты видел диктатора, чтоб такое последняя баба говорила?

— Для вас все — последние.

— А кого я выгнал из колхоза? Кого под суд отдал? Такие были годы. Кого? Не, Иванченко, ты шось кричишь. Не это ты хотел. Гони свою правду!

Иванченко растеряется и разозлится на себя, потому что не знает, чем пронять старика. А пронять хочется нестерпимо.

— Платежные требования в банк... еще до вашей болезни, уже два года, кто подписывает?

— Я, кто ж?

— Вы-то вы. Да уже два года подписанных вами требований банк не принимает. Существует негласная договоренность. Без моей подписи под вашей подписью — никуда, ни копейки.

— Неправда!!

— Вот это, дед, и есть правда.

Фома потрясенно молчит.

— Хозяйство веду я,— скажет заместитель,— и я не мальчишка, понимаешь, на подхвате. Мне работать надо, а не с тобой тут... нянькой...

— Як то так... иди,— дрогнет голос Фомы.

— Я, дед, не хотел, ты сам.

— Иди, говорю!

— Человек, дед, не вечен. А хозяйство вечно. Люди полгода уже двумя выходными — как это можно отменить? Зачем? Война, стихийные бедствие, что ли?

— Иди!

— Вот так и договоримся. Больше ты мне нервы не мотай. Я думал медленно, на тормозах спустить, но ты сам...

Той же ночью сведет Фома последние счета с деятельной частью своей жизни — созовет внуков и объявит, кому сколько будет причитаться с его сберегательной книжки.

— Девкам даю по три тыщи. Это будет двенадцать. Хлопцам даю по двести. Это будет двадцать четыре. Итого тридцать шесть... Костюмы, рубашки раздадите людям.

И, покончив с этим, он скажет им то, что еще никогда никому не говорил:

— Как жил, чего хотел, как вам жить... Я был хороший человек. Простой. Один человек — как-то ехали в поезде, и он не знал, кто я,— говорит: «Напиши мне что-нибудь на бумаге, узнаю твой характер». Я написал: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Он перевернул листок вверх ногами, чтоб смысл слов не мешал, и говорит: «Человек ты умный, ум у тебя хитрый и хозяйственный, душа горячая, но отходительный. Людьюми управлять ты создан, и если б не видно было по почерку, что человек ты малограмотный, я бы сказал, что ты большой генерал. Все равно на ходу ты схватываешь, любишь чистое исподнее и правду любишь... Поэтому что, говорит, правда — она для человека, как чистая исподняя сорочка... Вот так. Человек я был хороший и заслуженный, а с заслуженным оно, видишь, как... Каждый тянет тебя на свою цель, и получается: или быстрее помирай, или живи без цели... А без цели я не жил, и цель у меня была: когда надо — все отдай. Весь хлеб, мясо все! Все отдай, но... что всегда оставь. Своим людям. Не отдашь — не придержишь, а не придержишь — не отдашь, нечего будет отдавать. Исхитрись! Это моя цель и мой ум, за это мне и звезды.

...Пройдет ночь, и наступит утро воскресенья — первый день Фомы, оставшего от себя хозяйство, которое сам создал и которому отдал всю жизнь.

В этот день произойдет одно чрезвычайное событие, которое неожиданно...



Рисунок Владимира Сухумова

для самого Фомы вернет его в «седло». На железнодорожную станцию в адрес колхоза без предупреждения придет из Перми целый состав вагонов-холодильников под «консервацию» — консервированные овощи и фрукты.

— Это — чудо, — обрадуется Иванченко. — Кому сказать, не поверит. Годами, десятилетиями не допросишься пары вагонов, а тут сразу состав.

Теперь есть шанс одним махом решить всю проблему сбыта. Но сделать этого Иванченко не может. Выходной, готовятся две свадьбы, перед станцией прохудившийся мост, грузовикам пришлось бы давать стокилометровый круг, а времени только один день, потому что завтра сопровождающие состав проводники обратятся, чтоб не простаивать, в другие хозяйства. Редчайший шанс будет потерян, а вместе с ним и репутация колхоза перед пермяками, с которыми крайне важно иметь прочные деловые связи.

Реалист Иванченко с болью в сердце смирится, но Фома смирится не захочет. Сама жизнь даст ему, может быть, последний случай показать, что он способен как организатор, хозяин. Перед ним стоит почти невыполнимая задача: погрузить в машины, отправить на станцию и погрузить в вагоны 196 тысяч ящиков «консервации» и при этом, не сорвав две свадьбы, управиться засветло.

Нет ничего более интересного, как следить за действиями крупного, талантливого организатора. В них все неожиданно, дерзко и в то же время поразительно просто. Смотришь и думаешь (как смотрел и думал Иванченко): а ты бы смог? Ну почему это тебе не пришло в голову сделать так, а не иначе, начать с того, а не с этого? Почему не ты и не кто-то другой, а именно он сообразил? И с чего же он начал? Первым делом Фома велел сообщить на станцию проводникам состава, что с первой машиной они получат колхозного мяса и картошки, а с последней — вина на обратную дорогу. Затем он вызвал работниц детских яслей, чтоб они заняли свои места. Потом водителей автокрана и двух грузовиков: «Поехать до нового свинарника, снять с потолка четыре плиты. Ответки к староверовскому мостку и уложить». Потом он позвонил директору станционного ресторана и заказал обед на сто человек «плюс-минус пять прихлебателей» и чтоб возле вагонов стояли «три-четыре девки с пивом и сидром» — будет жарко. Далее он вызвал главбуха и кассира: «Составить ведомость. По три рубля воскресного в руки перед работой каждому, кто будет».

И только после всего этого (на что ушло не больше получаса) Фома расскажет колхозу по радио, что предпринял. Это очень важно, люди должны быть уверены, что все продумано и подготовлено. Он просит на три-четыре часа отложить свадьбы. И, наконец, даст конкретное распоряжение: вагоны грузить все сразу, не по одному (в одном не протолкнешься), ответственный такой-то, машины грузить с открытыми бортами (чтоб со всех сторон) — ответственный такой-то; назначит ответственных «по видам консервации», за помидоры — тот, за огурцы — этот... И главное: «Каждый ответственный пусть наберет по два комплекта людей. Все живое брат! Один комплект работает полчаса, другой — отдыхает. Шоб темп был! Зарас половина девятого, без двадцати. Первый комплект — в девять на складе». И еще прикажет он найти физкультурника, чтоб подогрел плавательный бассейн («Кто-нибудь искупаться захочет»), и только тогда встанет из-за стола.

— Пока все. Через час, как обычно, пойдут неувязки, а зарас и отдохну маленько.

Неторопливо и поздно — по выходному дню — будет просыпаться село. Редкие прохожие, о чем-то друг друга спрашивая, поднимут головы на голос Фомы, звучащий из репродукторов. И постепенно во всей своей мощи перед нами возникнет хозяйство Фомы — не село, а именно хозяйство, та сила, которую он накапливал почти полсотни лет и которую теперь, готовую, бросит в бой: около восьмидесяти грузовиков, овощной холодильник в тысячу тонн, огромные склады, консервный завод, бойня, винный погреб и многое другое. Заснешат шоферы к машинам, грузчики к складам, Солдатским твердым шагом пойдут они сегодня по одной улице, потом по другой, третьей, стягиваясь к гаражу, складам, яслям... И настанет час, когда закроются двери-ворота уже нагруженных вагонов, а сам Фома на костылях пройдет по тротуару домой, а радист покатит за ним, победителем, пустую коляску...

...На подорожке к колхозу секретарь райкома Сербул перехватит секретаря обкома Гвоздева:

— Собрания не будет. Ничего я ему сказать не смог. Не хватило духу.

— Так плохо?

— Так хорошо! А хотя б и плохо... Николай Максимович, это нечестно — его трогать. Я подумал: какое мы имеем право? Ты его не выдвигал, он сам себя нашел и выдвинул. Это его семья. Куда ему из своей семьи? В богадельню? Разве крестьянин уходит на пенсию? Почетный крестьянин — где это слыхано?

— Меня это тоже скребло, — признается Гвоздев. — Иванченко поймет?

— Поймет по-своему. Подумает, задержали деда для политики.

Так оно и есть: для политики. Но в самом чистом смысле этого слова. В слабости старого, безногого Фомы, мечтающего «еще трошки поработать», его сила и величие. К нему, поняли Сербул и Гвоздев, неприменима формула, гласящая, что талант хорошего руководителя — вовремя уйти. Она для него оскорбительна, потому что по своему существу он не руководитель, не начальник, а просто старший колхозник. Таким, как сорокалетний Иванченко, вовремя уйти будет легче. Они тоже прикипели к своим хозяйствам, но по-другому, не так, как Фома. Ведь они хорошие специалисты, толковые организаторы, пришедшие на готовое — умножать, улучшать, даже исправлять. Но готовое есть готовое! Перед Гвоздевым и Сербулом был один из последних председателей — из тех людей, которые сами долгие годы пахали, хозяйствовали на земле единолично и были выдвинуты к руководству коллективным хозяйством не по лесенке «школа — техникум — институт», как Иванченко, а непосредственно от земли. Такой человек не мог не быть «патриархом».

Больше «патриархов» не будет, потому что сейчас без лесенки «школа — техникум — институт» председателем не стать. Иванченко, конечно же, не «патриарх». И они не думают, что именно в этом его преимущество. Наоборот, именно в этом преимущество Фомы. Гвоздев эту мысль выразит прямо: «Понимать и ценить природу Лукаша — вот наша простая человеческая задача. В каждом из нас есть что-то от этой природы, а в нем она вся, в чистом виде. Не поймем, не оценим — будем неблагодарны. Нас и так многое портит, а неблагодарность испортит непоправимо».

\*\*\*

Эту мысль поделушал в жизни, увидел в действии, и она будет главной мыслью сценария, посвященного памяти Макара Посмитного.

## Вячеслав Тихонов: ВОЗДУ

Михаил МИХАЙЛОВ

СТУПЕНИ  
К ВЕРШИНЕ

Эпиграфом к фильму «Мирной жизни тебе, Европа» (автор А. Потапов, режиссеры В. Осьминин и Н. Левицкая, объединение «Экран») могли бы служить слова В. И. Ленина: «...мы обещаем рабочим и крестьянам сделать все для мира, и мы это сделаем».

Партия Ленина это сделала. Мы убеждаемся в этом, следя за исторической встречей в Хельсинки высших политических и государственных деятелей 33 европейских государств, США и Канады, видя на трибуне десятки ораторов, глав государств и правительств, генерального секретаря ООН, 30-я сессия которой начала работу в Нью-Йорке вскоре после окончания общеевропейского совещания.

В Хельсинки была достигнута вершина, а первой ступенью к ней был провозглашенный на следующий же день после победы Октября Декрет о мире. Эcran показывает этот исторический документ. Столь же органично входят в фильм хроникальные кадры о Генуэзской конференции 1922 года, когда во дворце Сан-Джорджо советский нарком по иностранным делам Г. В. Чичерин обнародовал ленинский план внешнеполитических отношений первой в мире социалистической державы с капиталистическими странами на принципах мирного сосуществования.

Ступени... Тридцать лет Европа, знавшая лишь паузы между войнами, живет в условиях мира. Как добиться того, чтобы эти дети, чьи лица мы видим на экране, выросли под мирным небом?

Ответ на самые жгучие вопросы дает советская Программа мира, провозглашенная XXIV съездом КПСС. Перед зрителем — зал Дворца съездов в Кремле. На трибуне — Л. И. Брежнев, выступающий с докладом, в котором среди важнейших внешнеполитических задач нашей партии и страны был назван созыв общеевропейского совещания. Эта цель была общей целью стран социалистического сотрудничества, коммунистов Европы, напоминает нам фильм, показывая заседания Политического консультативного комитета государств — участников Варшавского Договора, работу конференции европейских коммунистических и рабочих партий.

Эти хроникальные кадры, а также кинодокументы о поездках Л. И. Брежнева в братские социалистические страны, в ФРГ, о его встречах с президентом США Д. Фордом, с главой французского государства Жискара Д'Эстеном помогут зрителям понять, как много нужно было сделать, чтобы прийти к вершине — успешному окончанию Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе.

Каждый кадр фильма не только документален, но и несет в себе большую историческую нагрузку. Общеевропейское совещание — это общий успех, успех государств социалистических и капиталистических, крупных и малых, успех всех тех, кто полон решимости отвести угрозу термоядерной войны.

Наступает исторический момент подписания Заключительного акта совещания. Камера движется вдоль подковообразного стола, за которым сидят главы делегаций. Один за другим, в порядке, предусмотренном французским алфавитом, они ставят свои подписи на страницах зеленой сафьяновой книги, в которой заключен кодекс межгосударственных отношений. Строгое выполнение этого кодекса всеми участниками общеевропейского совещания способно обеспечить подлинно мирную жизнь Европы.

— Общеевропейское совещание, — подчеркнули в постановлении «Об итогах Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе» Политбюро ЦК КПСС, Президиум Верховного Совета СССР и Совет Министров СССР, — это итог всего позитивного, что до сих пор было сделано на нашем континенте в деле перехода от «холодной войны» к разрядке. Вместе с тем это и отправной пункт для последующего всестороннего продвижения Европы по пути прочного мира и исключения войны из жизни народов.

Такова диалектика: одна вершина достигнута, нужно подниматься выше. Фильм «Мирной жизни тебе, Европа» отвечает этой мысли.



# ВДОХНОВЕНИЯ

Говорить о себе как об актере в общем смысле трудно, как нелегко сыграть какую-нибудь роль «вообще». Вообще матроса, вообще солдата, вообще разведчика. Такого не бывает, истина конкретна, роль оживает, детали, точными фактами. Но приходят, спрашивают, хотят знать: как? Как готовилась роль, почему получилась именно такой? В ответ произносишь слова, рассказываешь историю... Легко рассказать о ремесле, говорить о творчестве гораздо сложнее. Но даже самому актеру бывает трудно докопаться до истоков, до тех мельчайших, порой даже не отмеченных сознанием оттенков чувств, делающих роль конкретной и правдивой. А без такой точности все объяснения выглядят фальшивыми.

И если я скажу, что каждая роль — новая жизнь, ведь это еще ничего не объясняет. Да и кто этого не знает! Получается банальность, проходная фраза, ничего не дающая слушателю.

Одно, пожалуй, существенно: ощущение невесомости, падения. Страх перед вступлением в новую жизнь роли. Как у писателя перед листом чистой бумаги, у художника наедине с еще не запятнанным краской холстом. Своеобразная предстартовая жуть. И всегда первый импульс отказаться, желание не входить в неведомую тебе пока жизнь героя...

А после начинается привычная и близкая работа, и нет больше рефлектирующих мыслей. И просто уже не помнишь, не замечаешь, когда, в какой миг и каким именно способом внутреннего ощущения роль становится частью тебя, тобою...

Есть ощущение роли, которое словами все равно не выразишь, есть люди, связанные одним, — они делают фильм. И ты их ощущаешь как единое, и ты очень нужен... А когда фильм отснят, становится грустно. Ведь только что все было, и ты был так необходим, и все мы делали фильм... А теперь у рулонов отснятой пленки начинается своя, от тебя не зависящая жизнь.

Действительно, очень трудно сказать, где кончается роль, игра и начинается твое индивидуальное, только тебе присущее. Границы просто нет. Быть может, в том моя беда, что не удается сохранить себя в сторонке, в уголке. И начинаешь жить, есть, ходить, говорить и поступать так, как поступил бы ОН. Происходит взаимное проникновение и обогащение.

Конечно, хотелось бы иметь возможность планировать свои будущие роли. Пока еще множество неподвластных актеру причин направляют его путь в кино. И довольно часто выбирать не приходится — бери, как говорится, что подбросит случай. А не играть и ждать, пока придет твоя роль, — трудно. Потому что ты постоянно должен быть в форме, ведь так быстро отвыкаешь от съемочной площадки! Когда у меня был перерыв в съемках больше двух лет, я старался работать дублером, статистом, кем угодно, только бы продержаться и сохранить свою актерскую форму. Смотрел с завистью на своих друзей,

что снимались в близких мне ролях, и ждал, готовился к будущим фильмам.

Если же говорить о моих прошлых работах, то, за исключением роли князя Нащекина в фильме «Две жизни», все остальные мои герои — положительные персонажи. Быть может, и дальше суждено мне играть роли положительные... Только актер обязательно должен пробовать себя в разном, искать себя в разном. Нет ничего проще (в случае удачи, разумеется), создав образ типический, будь то Штирлиц или другой киногерой, потом гулять в этом образе по экрану.

Успех, известность... Для актера в них таится большая опасность. Опасность шаблона, своеобразного творческого омертвения.

А с другой стороны, как непросто искать это разное в нашей актерской жизни, подверженной стольким случайностям. Конечно, я могу сказать, что, например, герои произведений Толстого мне ближе, нежели герои Достоевского. Но играй я в театре, наверняка попытался бы работать в пьесах по произведениям именно Достоевского. Ведь пробует же себя писатель в разных жанрах, по мнению окружающих, ему несвойственных.

Сейчас я первый раз снимаюсь одновременно в двух фильмах. У ленинградского режиссера Семена Арановича в картине «И другие официальные лица» и в новом фильме Станислава Ростоцкого «Белый Бим Черное ухо». Раньше я этого не делал. В параллельных съемках есть свои сложности, но и интерес немалый, хотя трудности актерской работы над ролями возрастают во сто крат.

А если отвлечься от моей конкретной работы и попытаться передать главное ощущение сути нашей актерской профессии, появляется образ, лежащий несколько в стороне от кино. Я очень люблю смотреть на самолеты, когда они садятся или взлетают. Ведь, по сути дела, они отталкиваются от воздуха, опираются на него, на этукую воздушную подушку, которая держит и не дает упасть. Вот так и актер. Должна быть под ним воздушная подушка, должен быть воздух, который держит...

\* \* \*

Вячеслав Васильевич говорит очень сдержанно, спокойно. И впечатление он производит человека вообще большой сдержанности, даже закрытости.

Стоим на ветерке за обочинной асфальтового шоссе. Рядом готовятся к съемкам. Проезжающие мимо машины притормаживают, пытаются разглядеть, кого снимают, из окон автомобилей высовываются люди. Синий сентябрьский холст ленинградского неба наполнен аккуратными плотными облаками.

Но вот к съемкам эпизода все готово. Пришли желанные сумерки, и обрывается короткая беседа. Вечером, сразу после съемок, Вячеслав Васильевич уезжает в Москву, а после в жаркую Африку, где должен сниматься другой эпизод картины. Потом вновь съемки. Насыщенная, интересная, трудная жизнь. Двигается актер от роли к роли, опираясь на воздух вдохновения. Только воздух этот — смесь сложная: там и личная неуспокоенность, и творческий поиск, и, главное, вера, и доброжелательность товарищей по искусству.



Стихи
Юрия Левитанского
Музыка
Евгения Ботярова

## СНОВА ТРУБЫ ЗАПЕЛИ ТРЕВОЖНО

Из документального фильма «Рядом с Солдатом»

Снова давние трубы запели тревожно-тревожно,  
Снова давний, забытый снаряд разорвал тишину.  
С этим сделать, наверно, уже ничего невозможно,  
Я опять и опять возвращаюсь на эту войну.

И опять по колону в снегу моя рота шагает,  
И опять санитары выносят меня из огня —  
Тот же самый осколок в атаке меня обжигает,  
Та же самая пуля опять настигает меня.

Я хочу еще раз в эти строгие лица взглядеться,  
В этих черных полях отыскать затерявшийся след —  
Ведь от памяти этой уже никуда мне не деться,  
Тридцать лет пронеслось, или сто, или тысяча лет.

И опять по кровавому снегу шагает пехота,  
Ей еще далеко свою тяжкую ношу нести.  
И опять зацветает сирень сорок пятого года,  
И цветет, и цветет, и не может никак отцвести.

Сдержанно

Снова давни е трубы запели тревожно-тревожно, снова давний за-  
бытый снаряд разорвал тишину. С этим сделать, наверно, у же ничего не воз-  
мож но, я опять и опять возвращаюсь на эту войну.

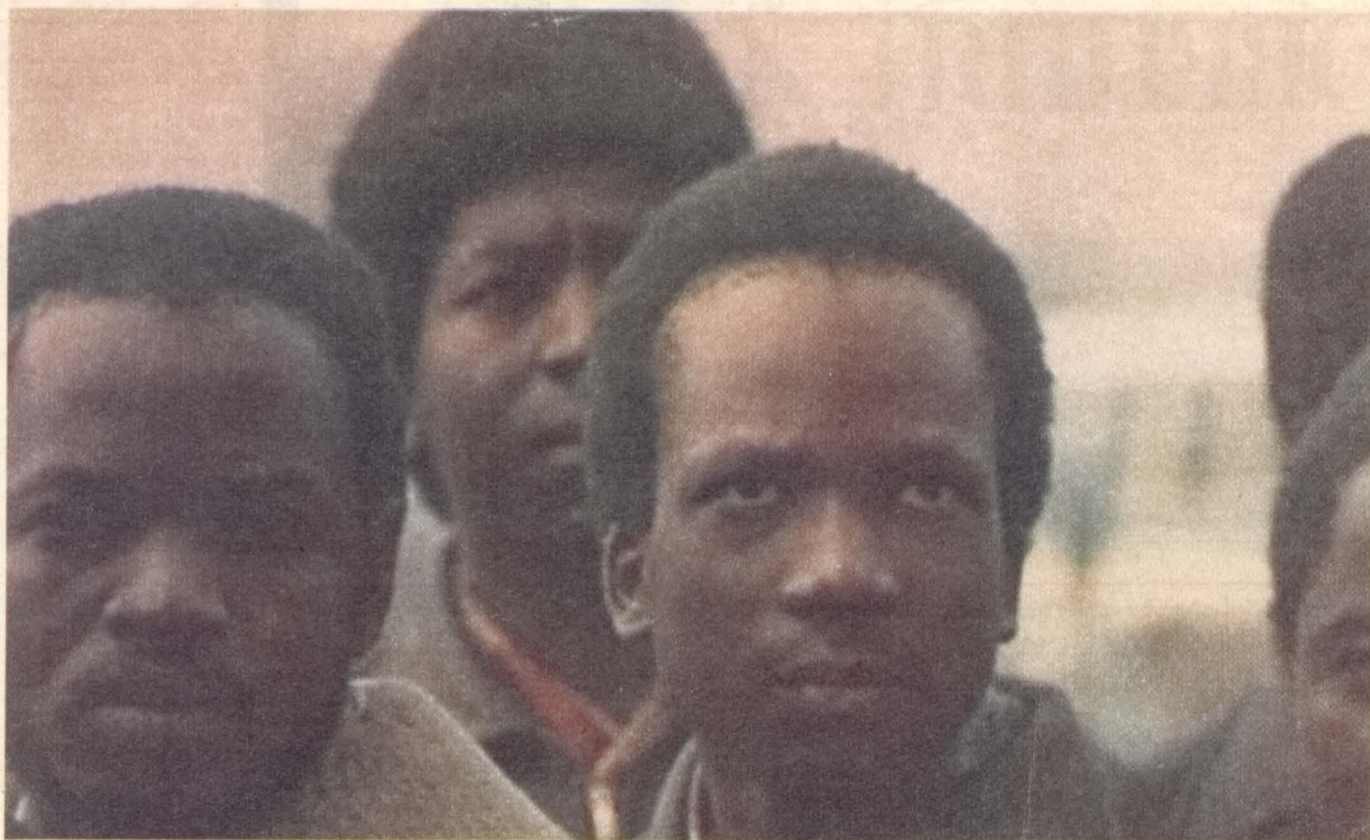
Походный темп

И опять по колону в снегу моя рота шага-ет, и опять санитары выносят ме-  
ня из огня-тот же самый осколок в атаке меня обжигает, та же  
сама я пуля опять насти-гает меня. // как отцве-сти, и цве-тет и цветет и не  
мо жет ни как отцве-сти.

rit.

Очередная кинопроба,  
новый фильм,  
новые испытания и надежды...

Фото  
Игоря Гневашева



*Молодежь Гвинеи-Бисау*

*Эта местность носит название Мадина-Бойя. Здесь была провозглашена независимость Гвинеи-Бисау*

*Учащиеся московского медицинского училища — будущие врачи молодой республики — на практике*

*На лабораторных занятиях в московском профессионально-техническом училище*

*Праздник Дня независимости в Республике Гвинея-Бисау*

## «ГВИНЕЯ-БИСАУ. ДЕНЬ НЕЗАВИСИМОСТИ»

о фильме читайте  
на стр. 17

