

СОВЕТСКИЙ ЭКРАН

22

- поле заботы нашей
- фантазия
и ее границы



О ЧЕМ НЕДОГОВОРИЛ ДИРЕКТОР

КОММУНИСТ 70-х
навстречу
XXV съезду КПСС

Юрий ШАКУТИН

Все чаще появляется на документальном экране образ сельского руководителя — директора совхоза, председателя колхоза. Не в спешной хронике, не эпизодом — крупным планом. Им, командирам современного села, отводят специальные ленты, пытаются средствами кинематографа рассмотреть и познать явления, на селе происходящие. Интерес не случайный. Скорее закономерный.

...Село наше за последние годы укрепилось, выросло, вышло на верный и твердый путь, хотя, естественно, не везде он прям и последователен.

Сельское хозяйство требует не меньших специальных познаний, чем какая-либо другая наука. А в чем-то и больших. Живая природа с ее вечными капризами, хитросплетениями подчиняется уму острому, наблюдательному, по-житейски практичному, мгновенно реагирующему на всяческие, самые неожиданные ситуации. Как, впрочем, и природа человеческих взаимоотношений — на селе они совсем другие, нежели в городе.

Как-то стал листать старые блокноты, вспоминая разных сельских моих знакомых, председателей и директоров на Кубани и в Казахстане, в Нечерноземье и на Алтае. Сам подивился, сколько пометок обнаружилось: на пенсии, на пенсии... И хоть осталось большинство из них в тех селах, станицах и деревнях, но не у дел. Уступили место другим, как правило, тем, кто помоложе, с дипломами института, а то и академии.

Новое поколение руководителей приходит на село, и процесс этот необратим. Пусть и без старой крестьянской закваски, но тоже на земле выросших и от земли не оторвавшихся, а вернувшихся к ней учеными, агрономами, зоотехниками, инженерами, экономистами...

Много в своих блокнотах нашел я и действующих адресов. По двадцать — десять лет хозяйствуют на земле иные из моих знакомых. На одном и том же месте... И это тоже примечательно. Терпеливее мы стали, бережнее к людям, больше им доверяем. Нет уж той чехарды, когда колхозники не могли иного председателя в лицо запомнить, так часто все менялось...

Рассмотреть сегодня фигуру сельского вожака, представить круг его забот, постараться понять, как и чем он село движет, — дело любопытное и сложное.

Это особенно важно сегодня, в преддверии XXV съезда КПСС. Пять лет прошагала современная деревня по новому пути. Наряду с успехами у нее появилось еще немало новых забот. Забот не от плохой жизни, от хорошей, от стремительных темпов повсеместного переустройства.

«Почему человек сеет хлеб?» (сценарий А. Богомолова, режиссер В. Ефремов) и «Твой след на земле» (сценарий Ю. Калабина и Г. Сысоева, режиссер Ю. Калабин). Два документальных фильма. Оба Ленинградской студии. Оба о директорах совхозов, людях разных и вместе с тем чем-то одинаковых. Как предстает в них фигура директора совхоза, коммуниста 70-х?..

Авторы первого фильма задались целью ответить на вопрос: почему человек сеет хлеб? Но, как не претенциозен, как не наивен вопрос, дело не в нем. Есть, на мой взгляд, попытка, желание исследовать, как и какими методами Иван Васильевич Захаров, директор из Новой Троицы, в короткое время вывел свой отстающий совхоз в передовые. Хозяйство, в котором какой показатель ни возьми, шагает впереди пятилетки. И где? В Нечерноземье!

И вот то плывут медленно, мелькают кадры, в которых равным образом отдана дань непреходящим прелестям сельской жизни: туман над сонной речкой, покой деревенской улицы, и ценностям деревни современной: многоэтажные здания, прорисовывающиеся в том же тумане, с журавлем-краном, вставшим над ними, мощная техника на полях...

Иван Васильевич Захаров в своем современно обставленном кабинете, отвечает на вопросы авторов фильма и говорит, что перво-наперво он «взялся за корма», они все и решили. Звонит по телефону, проводит совещание по поводу недостроенной кошары и как вывод предлагает навалиться на стройку всем миром... Вот он на воскреснике: мелькают стропила, кипит и бурлит работа; в поле у комбайнеров придиричиво мнет в руках солому, снова у себя в кабинете отчитывает нерадивого управляющего, сорвавшего задание. Принимает иностранную делегацию...

Нам показывают человека делового, строгого к себе и подчиненным, дотошного ко всякой мелочи и вме-

сте с тем человека с государственным размахом, видящего далеко и зорко, уверенно стоящего у руля своего хозяйства. Одним словом, современного руководителя...

Вернее, стремятся показать, потому что полного портрета нет, а есть штрихи к портрету... Пусть в общем-то верно набросанные, но только штрихи, которые не передают всей сложности и глубины жизни, всех многогранных заблуд директоровских.

В этом смысле еще более расплывчат и неопределен фильм «Твой след на земле» — о Владимире Петровиче Грибанове, директоре совхоза «Ильич» в приладожских, болотных местах.

В нем, как и в первом, присутствуют все те же атрибуты деревенских красот, только еще в большем числе... Так же едет, так же трясется директор на машине по бесконечным полям, только не на новеньких «Жигулях» — на старом добротном «газике». Поднять хозяйство ему помогли не корма — мелиорация земель. А ведь он долго воевал (как — мы не видим), доказывал в различных инстанциях необходимость осушения болот и при поддержке из области в конце концов добился своего...

Мы видим директора в тот момент, когда он уже пожинает плоды своей многотрудной работы: кругом поля и поля без края, четкие линии дренажных канав, тучные нивы. Слов нет, фильм по-своему поэтичен, но больше эмоционален, чем доказателен.

Что же уносишь с собой из зрительного зала? Над чем задумываешься?

Человеку, живущему в деревне, скорее всего не понравится некая облегченность, я бы сказал, приглуженность директорской жизни.

В этих фильмах он увидит результаты, но не узнает, как и какими трудами, каким потом и кровью они достались. Ему будут говорить правильные, верные и вместе с тем банальные слова о верности земле, о любви к ней, но не услышит он споров, сомнений... Все гладко, все совершается как бы само собой.

А путь руководителя хозяйства, ой, какой непростой.

Много лет знаю одного председателя и не раз писал о нем. Вот уж поистине драматическая судьба у человека. В двадцать с небольшим лет стал председателем колхоза на Кировщине, в глухих лесах. Колхоз — полтора десятка деревень, поля клочками. А перед этим был в тех же местах бригадиром. Пошел один против всех, не соглашаясь с поспешным и непродуманным укрупнением колхоза! Да потом вышло — прав! Доведенный до ручки колхоз разукрупнили... В новом хозяйстве, бывшей бригаде его, избрали председателем.

Начал подниматься в гору, ввел безнарядку, организовал подсобные промыслы, потому что понимал: без них в вятских лесах, где крестьянин издавна не одним полем сыт был, не прожить. Всякая лесина, всякое лыко шло у него в дело и несло живую копейку в колхозную кассу.

Но опять не ко двору пришелся, снова надо было убеждать, доказывать и отстаивать право на работу — не бездумную, а творческую.

Поднимал колхоз и учился. Заочно окончил институт. Пригласили в аспирантуру. Стал кандидатом наук. Ему бы пристроиться куда-нибудь на теплое место, сочинять труды...

Нет, попросил и получил теперь уже совхоз. На все хозяйство одно порядочное здание — молочная ферма — контора в полуразваленной избе. Стал хозяйствовать. Развернул строительство, взялся за ферму.

Поголовье на ней было собрано никудышное. Не коровы — козы. И хоть было это строго-настроено запрещено, всех негодных коров выбраковал, пустил на мясо. И снова пришлось менять местожительство...

И пусть не вчера и не сегодня с ним все это происходило, нынче забот, может быть, более сложных, у сельских руководителей тоже хватает. Научно-техническая революция, общий прогресс села требуют нового, более высокого уровня руководства. Вместе с благами приносят и десятки ранее невиданных проблем. Руководитель в селе — это порой и драма и социальная притча... Что хотите, но только не рождественская сказочка.

Мне недавно пришлось пробыть некоторое время в одном из колхозов Калининской области — хозяйстве богатым, передовым, намного обогнавшем своих соседей. Постановление партии и правительства по Нечерноземью еще прибавило ему сил и уверенности в правильности хозяйственной политики, открыло широчайшие перспективы.

И вместе с тем сколько возникло и возникает ежедневно проблем у тамошнего председателя — и мелких и крупных. От хронической нехватки запчастей до выбора — в каком направлении и как специализировать хозяйство.

Двадцать четвертый съезд партии выработал генеральную линию в развитии деревни — специализацию и концентрацию в сельскохозяйственном производстве. Путь верный и правильный, деревня уже успела оценить все его достоинства. Но сколько новых забот прибавилось у колхозных председателей! Сколь высока мера ответственности! Как трудно ломать и себя и подчиненных, поворачивая с проторенных тропинок на неизвестную еще, хотя и широкую дорогу! Сельским коммунистам потребовались новые знания, новый уровень хозяйствования.

Да и только ли эти заботы у современного сельского руководителя? Прошло то время, когда он работал в одиночку, без специалистов, сам себе агроном и инженер, больше приказывал, «брал горлом», «погонял», чем рассчитывал, маневрировал, советовался. Больше «исполнял», чем проявлял собственную инициативу и смекалку.

А мы все еще не отказались от привычных шаблонов, рисуя директорские будни...

Разве так часто найдешь сегодня директора, который бы за каждым комбайном перетряхивал солому, отыскивая потери. Действительные ли это его заботы? Вот бы посмеялся мой давний знакомый, директор целлинного совхоза «Энтузиаст» Иван Яковлевич Белориха, такой «картинке с натуры».

Помнится, объясняя мне, почему он один из первых ввел у себя в совхозе безнарядную систему организации труда, Белориха говорил, мешая украинские слова с русскими:

— Хочу, щоб каждый комбайнер сам собі контролером був. Шоб не бигали мы за ним с агрономом, не щупали колпы, як баба ту курицу-несушку, шо по чужим клуням яйцо разбрасует.

...Есть в фильме «Почему человек сеет хлеб?» такая сцена. Дотошные киножурналисты (фильм снят в такой непринужденной обстановке, в директорском кабинете юпитеры, кинокамеры, режиссер с микрофоном) все выспрашивают Ивана Васильевича Захарова о трудностях и заботах директоровских. И он, подумав немного, начинает говорить.

Но тут синхронная запись рассказа постепенно стихает, некоторое время мы видим еще самого Ивана Васильевича, потом и он исчезает, идут кадры с речкой, новостройками, полями, звучит бодрая музыка, совсем заглушая директорский голос...

А жаль!

Наверное, много мог бы рассказать директор о своем все еще, к сожалению, нелегком хлебе, о том, что не так уж прост путь директора к новой жизни.

СОВЕТСКИЙ Экран

№ 22 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.

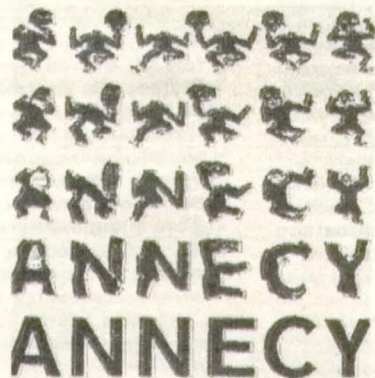
В НОМЕРЕ:



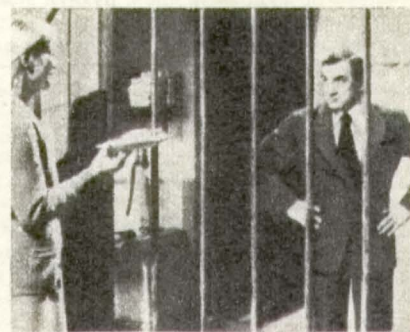
Натуры цельные, характеры значительные — таковы героини Людмилы Чурсиной.
Стр. 6—7



Живопись
Сергея Урусевского...
Мы открываем для себя многогранность таланта замечательного мастера советского кино.
Стр. 10—11



Безграничен ли вымысел в мультипликации? О проблемах рисованного и кукольного кино рассказывает член жюри фестиваля Аннеси-75.
Стр. 14—15



За фасадом «общества потребления».
Стр. 16—17

На первой странице обложки — актриса Людмила ЧУРСИНА (читайте о ней на стр. 6—7). Фото Валерия Лурина.

Главный редактор А. Д. ГОЛУБЕВ

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

Главный художник Е. П. Леонов. Оформление О. С. Теслера.
Художественный редактор Е. П. Филимонова.

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

Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.
№ 22 (454) — 1975 г. Сдано в набор 1/Х — 1975 г. А. 13077. Подписано к печати 17/Х — 1975 г. Формат 70 × 108¹/₈. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.
Тираж 1920 000 экз. Изд. № 2524. Заказ № 1215.
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина. 125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.

К ВОПРОСУ О ВСЕОБЩЕЙ КОММУНИКАбельНОСТИ

Юрий БОГОМОЛОВ

Коля, хороший друг Афоня, знает отдельные иностранные слова. «Аллергия», например. Это когда душа не принимает спиртного. Или «коммуникабельность». Слово мудреное, но и его можно осилить, если вникнуть в смысл. Коля рассказывает такую историю. Он с Васей Соловьевым два часа простоял в очереди за свежим мотылем, купили, все приготовили, а жена отправилась дефицитную наживу в канализацию. Значит, нет взаимопонимания, проще говоря, коммуникабельности.

С этой самой коммуникабельностью у Афоня Борщова совсем худо. То есть по-разному. С мастером Людмилой Ивановной — женщиной милой, но требовательной — ее нет. С Федюлом — мужчиной суровым, но не принципиальным, — напротив, она есть, когда есть рубль в кармане и третий партнер за углом.

Характер у Борщова общительный, ум изворотливый, а судьба печальная. После того как он не ужился с Тamarой, не сработался с Людмилой, разочаровался в Елене, расстался с Колей, не ответил взаимностью Кате и прибыл в деревню, где его ждал покосившийся сруб с заколоченными резными окнами и где ему рассказали, как его ждала и не дождалась родная тетка, как она его любила и писала от его имени себе письма и вслух перечитывала их, — вот тут Афоня понял цену коммуникабельности и бросился на почтайт заказывать междугородний разговор с Катей — последней живой душой, кому он еще был нужен в этом мире. Кати не оказалось на месте, то есть у телефона.

На маленьком аэродроме, в ожидании рейса, Афоня, прикрыв глаза и закусив травинку, прислушивается к меланхолическим песням студентов про кудрявый клен, что был безнадежно влюблен в белую березу, про волшебную сказку и хрустальный замок и про то, что все не прочно и все не вечно: погиб кудрявый клен, рухнул замок, и кончилась сказка. Все кончается.

Что касается фильма про Афоню, слесаря по сантехнике райжилконторы, не знающего мук аллергии и страдающего некоммуникабельностью, то кончается он остроумной шуткой: Катя все-таки откликнулась на телефонный звонок, раздавшийся неизвестно откуда и неизвестно от кого, — она прибыла тем самолетом, с которым Афоня собирался отбыть то ли в Череповец, то ли еще куда-то. Катя окликнула Борщова и сказала свою традиционную фразу, похожую на пароль: «Мне кто-то позвонил. Я подумала, что это вы».

Все кончилось как в сказке или кинокомедии — хорошо.

«Афоня» — хорошая кинокомедия, интереснее многих. Здесь видна реальная жизненная фактура, картина населена живыми людьми, метко схваченными и точно обобщенными, здесь есть превосходные актерские работы Л. Куравлева, Е. Леонова, В. Талызной, Е. Симоновой, наконец, не может быть не отмечено искусство Г. Данелия, режиссера, склонного к комедии, но склонного по-своему, не слишком очевидно, что ли. Похоже, что он предпочитает идти не от эксцентрической ситуации, проверяя и перепроверяя ее этические и социальные нормы быстро меняющейся жизни (к чему склоняются, скажем, Л. Гайдай и Э. Рязанов), но от самой реальности, высвечивая ее смешные стороны. Так сделаны картины «Я шагаю по Москве», «Не горюй!».

Несколько упрощая вопрос, можно сказать, что художественный принцип Г. Данелия состоит в том, чтобы показать, как жизнь, взятая в своем естественном движении, — оборачивается комедией. Это очень трудный художественный принцип. Не будем говорить о его преимуществах, заметим



Афоня — Леонид Куравлев, Коля — Евгений Леонов, Тамара — Нина Русланова

только, что он лежит и в основе новой работы Г. Данелия. На это обстоятельство указывает много признаков.

Например, пристальное внимание режиссера к житейской подробности, к бытовой детали. Случайные вещи, попадающие в кадр, лишь постепенно обрастают смыслом, значением. Рекламное фото с видом на море в квартире Борщова маячит где-то позади героя, но по мере того, как темнеет небосклон судьбы Афоня, все более значимым становится этот гляцевый обрывок мечты.

Камера довольно часто отвлекается от героя — за угол повернула кавалькада бежевых «Волг», прибранных цветами и перевязанных батистовыми ленточками, в городском потоке машин мимо Борщова рвется колонна автобусов с клеткотом пионерских горнов. Этот праздничный поток жизни по-своему оттеняет судьбу героя, следующего собственным неверным курсом. Жизнь течет быстро и целеустремленно, как вода в городском водопроводе.

Тем не менее в стилистике и содержании этой ленты угадываются определенные противоречия. Попытаемся их выяснить.

Все-таки режиссер, идя от реальной жизненной ситуации, отталкиваясь от узнаваемого жизненного характера, слишком торопится заключить в раму комедийного жанра и эту ситуацию и этот характер. Слесарь Борщов в исполнении Л. Куравлева и трактовке Г. Данелия — скорее шутник и балагур, чем забулдыга и шкурник. За привычным комедийным амплуа актера не сразу виден реальный человек. И окружают героя персонажи по преимуществу столь же условные — квартиросъемщик Ронинсон (актер Г. Ронинсон), председатель месткома Фомин (актер Н. Парфенов), Егоза (С. Крамаров). Мы оказываемся в особом мире, именуемом комедией, где приняты свои законы и нормы, где действует особая логика человеческих отношений и нравственных оценок. Здесь может быть весело, когда больно герою, и грустно, когда он счастлив.

Мы вступаем в этот алогичный комедийный мир едва не с первых кадров. Начать хотя бы с пролога: проход мимо порхающих балерин-бачок алкаша Федюла, высматривающего где-то за кулисами Афоню. Затем бегут титры на перевернутом отражении церкви в небольшой луже.

Там отражаются Афоня со своим другом. Подъехавший автобус выплескивает на них собственное отражение. Такие вещи обыкновенно читаются с экрана как предупреждение о жанре, степени условности того жизненного материала, который будет представлен. И таким образом устанавливается своего рода договоренность, которую должны уловить зрители и не нарушить авторы.

Эта договоренность авторами соблюдается мягко говоря, не пунктуально.

История о некоммуникабельном, поверхностном Борщове то и дело сбивается на историю о деклассированном типе. Жизненный материал не умещается в раму избранного жанра. Афоня оставил без воды триста квартиросъемщиков. Мастер Востряков на собрании говорит, что Борщов самодовольный, сытый наглец. Это правда. Но правда, не оправданная авторами. В художественном типе не угадывается прототип, точнее, не прослеживается связь между этими двумя взаимобязанными лицами. Напротив, нарочито обрывается. Поэтому некоторые куски картины кажутся предельно разнородными.

Борщов, влюбленный в прекрасную Елену и современной квартиры, задарма, то есть за «спасибо», начинает места общего пользования. Это героическая страничка в жизни Афоня окрашена режиссером и актером ясными комедийными интонациями. А затем следует сцена, в сущности страшноватая: «Афоня гуляет». Пожилые усталые женщины на сценической площадке ресторана бисерируют для Афоня «аккомпанемент». Страшноват здесь балагур и шутник: нефиксированный взгляд, как у младенца, глаза мутные жесты заторможенные, но уверенные, не допускающие возражений и несогласия. Эта сцена ощущается в другой системе условностей. Это абсолютно другая форма обработки жизненного материала.

А затем следует опять же легкое комедийное похмелье. Комик Афоня встречается с комиком Егозой, узнают друг друга, обнимаются и веселятся на сенокосилке через всю деревню, — картина снова входит в берега обозначенного в начале жанра. История о деклассированном типе к финишу окрашивается лирической интонацией. Авторам в заключительной части своей карти

ны приходится намекать на пробуждение сознания и работу мысли и даже движение чувства в человеке, который по логике фильма страшно далек от всего этого.

Катя относится лучше к Афоне, чем уехавшая от него Тамара. Кате виднее: она его любит.

Авторы верят в будущее Борщова. Им виднее: они его знают, конечно же, лучше, чем мы.

Но что-то все-таки мешает воспринять картину как условную эксцентриаду — вероятно, слишком заметен конкретный жизненный материал. Но едва начинаешь судить ленту по законам самой реальности, как замечаешь, что мешает условность приемов.

Комедийная интонация воспринимается как интонация извинительная за слишком точный и правдивый характер.

ПУШКИН. ИСТОРИЯ...

Натан ЭЙДЕЛЬМАН

Был один из вечеров памяти Пушкина; все, как полагается: доклад, более или менее хорошее чтение стихов, более или менее известные романсы на слова поэта. Все было уместно, но притом чуть-чуть скучновато: ничего неожиданного. И вдруг, когда в программе получился нечаянный перебой, устроители вечера, чтобы занять время, запустили пленку с музыкой Моцарта. Тут-то и оказалось, что это был самый пушкинский номер программы! Один гений удивительно сочетался с другим, совершенно независимо от того, в какие века они жили...

Этот эпизод мне вспомнился во время просмотра кинофильма «А. С. Пушкин. Страницы истории России». Тема Бориса Годунова — и вдруг древнерусские храмы, крепости, миниатюры. Тема Пугачева — и прекрасно звучащая «пушкинско-пугачевская» песня (в обработке В. Соколова):

...Я за то тебя, детинушка, пожалуй
Среди поля хоромами высокими,
Что двумя ли столбами с перенладиной.

Поэзия мастеров Древней Руси на экране вступает в удивительное, почти незнакомое нам взаимодействие с пушкинским словом, пушкинской мыслью.

Как известно, поэт еще не видел в древнерусской архитектуре и живописи той высокой красоты, которая, по сути, была заново открыта в начале нашего века И. Грабарем, Н. Рерихом и другими художниками-мыслителями. Для него старинные шатровые церкви, древнерусские укрепления имели значение преимущественно историческое, поэтическое, романтическое, куда меньше — эстетическое. И тем не менее, оказывается, строки о Древней Руси, которая, «казалось, найдена Карамзиным, как Америка Колумбом», будто созданы для панорамы древних стен Изборской крепости; монолог Пимена гармонирует со страницами Титулярника и стенами Юрьева монастыря; стройная пушкинская проза — с жалобами Даниила Заточника. Древнее «благообразие» согласуется с лучшими творениями XIX века столь же гармонично, как, скажем, Пушкин и Гомер, Пушкин и культура средневековых рыцарей.

Мне кажется, что автору фильма можно приписать честь существенного научно-эстетического открытия, тем более ценного, что оно лежит в русле современных поисков, размышлений. В самом деле, как представить важные, неисчерпаемые мысли Пушкина (или другого великого мастера) в коротком фильме или, скажем, пьесе, инсценировке? Очевидно, приходится идти методом точного отбора фрагментов, конечно, не заменяющих всего произведения в целом, но создающих должное настроение и воспоминание. Когда с экрана звучит несколько отрывков из «Бориса

Годунова», озаренных необыкновенными образами Древней Руси, возникает неожиданная, талантливая «микростановка» пушкинской драмы, заставившая вспомнить недавнюю, пусть совсем другую, но сходную по духу: короткую, выразительнейшую «инсценировку» «Бориса Годунова» внутри пушкинского спектакля Театра на Таганке «Товарищ, верь!».

При необходимой краткости и фрагментарности перед автором фильма стояла задача особенно тщательного, «единственного» отбора тех пушкинских строф, параллельно которым служит зрительный ряд на экране. Но тут подстерегает другая опасность: если Петра I, Пугачева должно «иллюстрировать» пятью-шестью цитатами, как легко сделать этих исторических героев односторонне идеализированными (очень распространенный грех интерпретаторов Пушкина), не пушкинскими. Однако мы видим и слышим определения, характеристики под разными углами зрения:

«Бояре с неудовольствием смотрели на потехи Петра и предвидели нововведения».

«История представляет около него всеобщее рабство. Все состояния, окованные без разбора, были равны перед его дубинкою... Все дрожало... Все безмолвно повиновались...»

«Достоинна удивления разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости, вторые нередко жестоки, своенравны и, кажется, писаны... кнутом».

«Народ почитал Петра антихристом...»

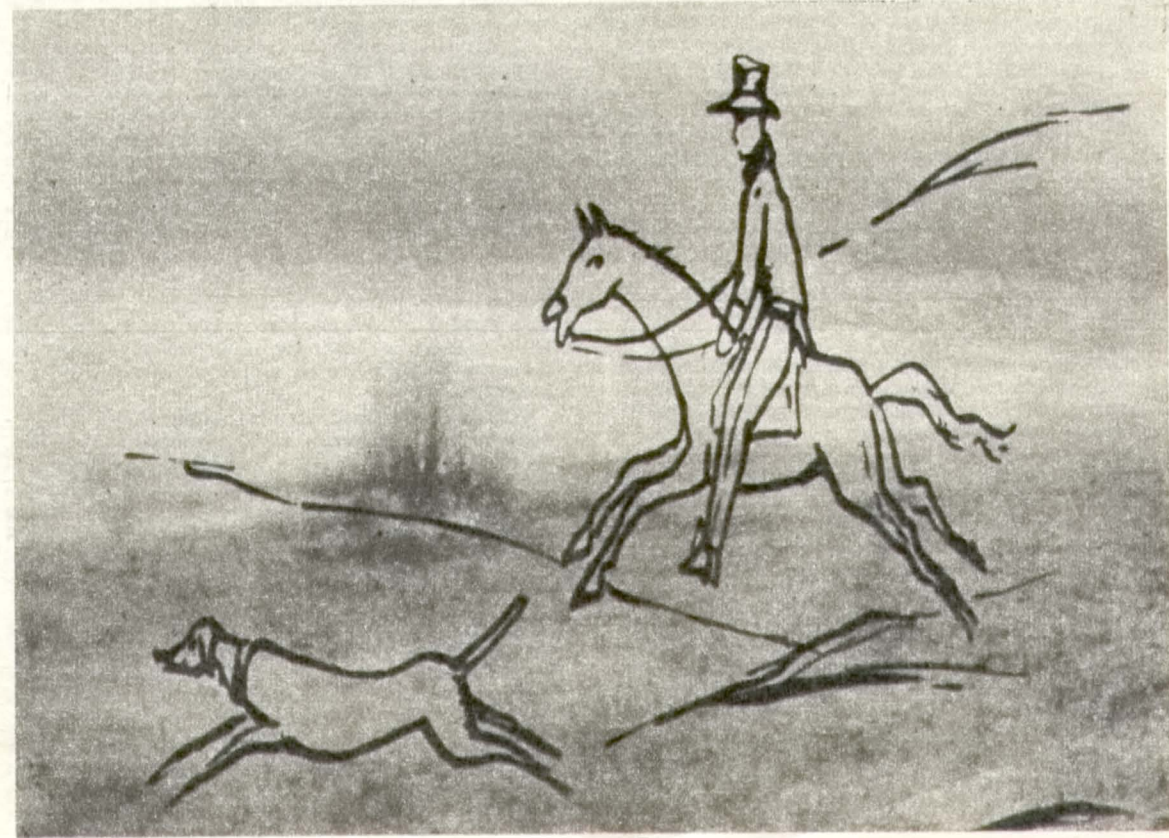
«Пугачев объявил народу вольность, истребление дворянского рода и безденежную выдачу соли...»

«Пугачева посадили в колодку и привезли в город к гвардии капитан-поручику Маврину, члену Следственной комиссии. Маврин допросил самозванца. Пугачев с первого слова открылся ему. «Богу было угодно, — сказал он, — наказать Россию через мое окаянство».

Таким образом, краткость фильма абсолютно не рассматривается его автором как довод в пользу упрощения (также грех, чрезвычайно распространенный). Наоборот, привлекаются самые серьезные, глубинные размышления поэта о прошлом страны...

С экрана звучат строки из известного письма Пушкина к Чаадаеву от 19 октября 1836 года.

Один из рисунков А. С. Пушкина



предостеречь власть. И хотя бы «призраком Пугачева» подтолкнуть на путь реформ... Однако царь, судя по всему, в лучшем случае бегло пробежал доставленные заметки.

Исторические занятия были для Пушкина и способом познать народную стихию, ход истории и путем для того, чтобы, как он выражался, «пронести хоть каплю добра»...

Как часто наши недостатки являются продолжением наших достоинств! Материал фильма глупок, серьезен, представлены существенные размышления поэта, но сильно не хватает пушкинского юмора, сатиры, улыбки, хохота.

Хорош Борис, да не хватает пьяных странных Варлаама и Мисаила, «колпака юродивого» (не забудем пушкинского столкновения противоположных понятий в самом жанровом подзаголовке «Бориса Годунова»: «Комедия о настоящей беде Московскому государству»). Величествен и страшен Петр, но где же грубая соль тогдашних шуток и анекдотов, столь любезных Александру Сергеевичу?

Пугачев... Как жаль, что на экране не появляется его известное «собственноручное» письмо, когда неграмотный казак начертил на бумаге первые пришедшие в голову каракули, а его сторонники поверили (или сделали вид, что верят) в подлинный царский указ...

Впрочем, смех Пушкина может стать темой для совершенно самостоятельного киноповествования. Оценивая же фильм прежде всего по тому, что в нем есть, а не по отсутствию того, что могло бы быть, хочется поблагодарить авторов фильма за строгий, нешаблонный, творческий подход к одной из самых важных тем русской литературы, истории и общественной мысли.

ПОВЕРИТЬ НА СЛОВО?

АЛЕКСАНДР НИЛИН

Э то что называется: сойти с дистанции... Сюжет давно свернулся, исчерпаны сценарные ситуации, и герои давно уже ушли из фильма. Остались лишь режиссер с оператором — им неловко, наверное, перед зрителем, которому обещан был сеанс нормальной продолжительности? Нет, пожалуй, продолжительность ленты сохранить по долгу службы удалось не им, а киномеханику. Создатели фильма добивались до финиша явно на попутных средствах...

Авторы сценария Ю. Дунский и В. Фрид передали литературному сценарию два абзаца, в общем, полностью пересказывающих замысел и содержание сценария:

«Сорок лет тому назад молодой геолог Вера Флерова нашла на Кавказе вольфрам и молибден. Вскоре после этого открытия она погибла в горах, возвращаясь с маршрута.

Наш рассказ не о Vere, но немножко и о ней и о других ребятах — комсомольцах первой пятитки. Их было много».

Так оно и получилось. О ней — немножко. И об одном из других, из многих — тоже немножко.

Два процитированных абзаца в фильме не только расшифровываются, но и используются как дикторский текст. Когда, на наш взгляд, все уже сошло с дистанции, на экране мелькают размашисто смонтированные кадры современной хроники и произносятся слова о том, про что был фильм. Разрешим себе воспоминание-параллель.

Сценарий тех же Дунского и Фрида, по которому снят известный фильм «Служили два товарища», тоже предварялся двумя короткими абзацами:



Наташа (Т. Кулиш) и ее помощник Эльберг (Р. Балаев) в горах...

«Мы не ставили перед собой задачу написать документальный очерк о Перекопской операции.

В меру своего умения мы стремились воссоздать лишь как можно точнее характеры людей, атмосферу времени».

И, правда, были характеры и была атмосфера времени. И хроника нужна была сценаристам опять же для воссоздания характеров и атмосферы.

В новой картине «Всадник с молнией в руке» героиня ищет необходимые стране, ее новейшей истории вольфрам и молибден и погибает в горах. И в кадрах хроники — город, вольфрамо-молибденовый комбинат. Авторы замечают в ремарке: «Не станем гадать, каким представлялось Наташе будущее. Просто прервем свой рассказ — здесь и еще в нескольких местах — и покажем зрителю документальные кадры, снятые в сегодняшнем Тырнаузе».

Действительно, в нескольких местах режиссер прерывал рассказ и показывал на туманящемся экране макет белого города. Хроникальные кадры предусматривательно приберегались на конец. Режиссер, похоже, не поверил в значительность Наташи, в ее геологический талант, но постеснялся выразить свое недоверие категорически, не согласился корректно с некоторыми авторскими представлениями о ней, но вежливо сопроводил ее по основным производственным и лирическим эпизодам сценария.

Дунский и Фрид — профессионалы. Их репутация просто обязывала нас после просмотра картины раскрыть литературный сценарий. Что не вошло в фильм? Что не встретило режиссерского понимания?

Да, история, рассказанная сценаристами в литературном изложении, выглядит привлекательнее, форма и манера записи выдержаны в приятной слуху непринужденности. Но в правописании этом и много обманчивого для кинематографа. Вроде бы все по-деловому, без раздражающих открытой эмоцией захлестов, противопоставляющих полемически поэтическую прозу очевидности киноязыка.

Знак поэзии, правда, есть в сценарии. Стихи из дневника героини — наивные, но естественные, что, как известно, хорошо. Да и обязательно ли девушке, в характере которой есть поэзия, обязательно писать хорошие стихи? Не всякий пишущий стихи — поэт. И не о стихах картина — посчитал, видимо, режиссер Хасан Хажкасимов и от стихов отказался. И от поэзии материала отказался, то есть отказал героям фильма в высоком

строе чувств. И не только потому, что материализовал макетом, а потом торопливой, хотя и предостерегающей по метражу хроникой не совсем будничную интонацию авторских ремарок. Таких, например, как: «...Внизу, в ущелье, лежал белый город, многоэтажные дома отражались в озере. Железные ажурные башни уходили от города в горы, неся на плечах груз проводов и канатов...»

Авторы, создается впечатление, старались по ходу развития сюжета разбудить в себе интерес к материалу, ощутить темперамент на самом деле увлеченных проблемой людей. Они, возможно, надеялись до конца увлечь кинематограф выгодностью фактуры. Не захотят поэзии, а вдруг экзотики захотят, в экзотику поверят.

Но режиссер Хажкасимов ничего не захотел. Он, похоже, поверил авторам на слово...

Можно ли так говорить о проделанной работе? Прежде чем ответить на это, освежим в памяти короткий исторический анекдот. У героя Отечественной войны двенадцатого года генерала Ермолова дамы как-то спросили про одного красивого и молодого генерала: какой он в сражении? — Застенчив, — ответил Ермолов.

При чем тут генералы? При том, что в кино часто спорят, не кто сильнее, а кто главнее, кто руководит процессом, вернее, кто должен руководить: постановщик, сценарист, исполнитель центральной роли? Споры спорами, но руководящая роль принадлежит режиссеру. Ему не рекомендуется говорить при неудаче: мы отступаем. Уважающий себя режиссер признает: я отступаю. В большой современной картине действуют массы людей, иногда и войска — так что сходство с генералом ненадуманное. Но хотелось бы и сходной ответственности.

Получилось, что авторы — художники, авторитетные в кинематографе полностью (о чем большинство режиссеров мечтает), доверились режиссеру, действовавшему в сражении за фильм, подобно генералу из анекдота. И теперь остается рассчитывать и на застенчивого зрителя и на застенчивого рецензента.

Но какими резкими и остроумными, непримиримыми и злыми бываем мы при неудачах больших и самостоятельных мастеров, тех, кто чувствует себя командиром кинематографического производства, кто рискует репутацией, играет с огнем. Им никто ничего не прощает.

И как хорошо, оказывается, быть застенчивым генералом.

Посмотрели и забыли.



«ОТМЕННО ДЛИННЫЙ» ДЛИННЫЙ ФИЛЬМ...

ЮРИЙ ЮРЬЕВ

К известным уже парадоксам об актерах следует прибавить еще один, порожденный практикой многосерийного телефильма. Собственно он отмечен уже в первой беседе М. Зоркой, писавшей о невиданной и неслыханной популярности, выпадающей на долю актера в «отменно длинном, длинном фильме». К примерам, предложенным в той беседе, можно было бы присоединить еще несколько. Но суть не в количестве, а в качестве.

Суть парадокса в том, что актер бывает обязан славой многосерийному фильму в гораздо большей степени, нежели многосерийный фильм — актеру.

Рискуя властью в некоторое преувеличение, попробуем еще раз сформулировать мысль: актер в многосерийном фильме автоматически обречен на успех.

Сразу оговоримся: этим мы вовсе не хотели бы умалить значение актера как творца и художника. Напротив, этим всего лишь хотели бы подчеркнуть особое значение актера как творца и художника в сравнительно новой художественной области, какой является многосерийный телефильм.

Поясним мысль. Популярность и дарование актера — явления не столь уж взаимообусловленные, как иногда нам хотелось бы думать.

Если для театра прямая зависимость первого от второго достаточно очевидна — это про театрального актера принято говорить: и однажды он проснулся знаменитым, — то кинематограф делает эту зависимость не столь строгой. И совсем не исключительны в истории кино случаи, когда мы узнаем про знаменитую, боготворимую публикой звезду, что она в придачу обладает недюжинным актерским дарованием. Разве не так было с Софией Лорен, Элизабет Тейлор или Брижит Бардо? Само существование понятий «кинозвезда» и «киноактер» говорит об их несопадении.

В театре актер становится звездой. В кино звезда нередко должна заслужить право называться актером. В кино знаменитость однажды просыпается актером. Причина и следствие меняются местами. Слава и популярность нередко бегут впереди профессионального умения, мастерства. В этом парадоксальность ситуации, которая, судя по всему, с особой отчетливостью должна обнаружить себя в связи с телевизионной художественной практикой вообще и опытом многосерийного телефильма в частности.

Почему, однако, возможна эта ситуация? Среди других объяснений существенно одно наблюдение над психологией зрителя. Французский теоретик кино А. Базен тонко разграничил психологические состояния, сопутствующие восприятию театрального и кинематографического зрелища: если в первом случае зритель склонен противопоставлять себя сценическим героям, то во втором — отождествлять себя с героями кинематографическими. Очевидно, что в последнем случае посредничества роль актера становится менее заметной.

Не будем задаваться вопросом о причинах этого явления, поговорим о его последствиях. Они заключены прежде всего в том, что на экране резко сокращается дистанция между актером и персонажем, всегда достаточно очевидная на сцене. Потому в кино актер оказывается так тесно связанным с героем, которого сыграл.

Эта связь отчетливо проступает в специфическом для кинематографа понятии «типажный актер». И так же тесно связан для кинозрителя герой с актером.

Мы видели Бориса Бабочкина на экране в разных ролях, но едва ли можем себе представить Чапаева в другом исполнении.

Николай Крючков в одном из давних интервью сетовал, что в 30—40-е годы он долго не мог выйти за границы типажа «парня из нашего города».

Михаил Жаров вспоминает, как после дебюта в фильме «Путевка в жизнь» его сторонились на улицах честные граждане.

Комедийные киноактеры знают, сколь они рискуют скомпрометировать себя, берясь за драматическую роль. Драматические актеры с опаской берутся за роли комедийные. И так далее.

Разумеется, и в театре существует разделение на актерские амплуа.

Но границы между ними нарушаются много легче и естественнее. В кино подобные нарушения всегда сенсационны. Например, появление Юрия Никулина в драматическом фильме «Когда деревья были большими» или Анатолия Папанова — в «Живых и мертвых».

Эти нарушения сенсационны не только потому, что кажутся вызовом публике, они являются вызовом самой природе кинематографа.

Впрочем, исключения никогда не отрицают правил — они их подтверждают. Исключения из кинематографических правил по-своему указывают на объективный характер последних. Киноактеру все-таки приходится считаться с типажностью, которая и предполагает тесную связь актера с персонажем.

Первые наблюдения над художественным опытом телевидения дают основание думать, что это правило сказывается здесь еще сильнее и определеннее. Настолько определеннее, что появляется опасность абсолютного отождествления актера с персонажем.

Американские серийные программы, посвященные медицине или полицейской хронике, имеют постоянных ведущих, обыкновенно актеров, выступающих на экране в качестве профессиональных врачей или полицейских комиссаров. Одна из таких программ называется «Программа доктора Уолби». Доктора Уолби играет довольно известный американский актер Роберт Янг. С некоторых пор он получает почту на имя Уолби. Существенно изменился и характер почты актера: все чаще к нему обращаются за медицинскими советами.

Критика уже отмечала, сколь резко повышается иллюзия документальности инсценированных и разыгранных актерами так

называемых семейных серий. Условные персонажи как бы теряют свой условный статус. Они принимаются за реальных людей. Интересно: что чувствуют при этом актеры? Очевидно, не всегда удовлетворение. Иногда смущение.

Актера в данном случае можно понять: на него смотрят в упор и не замечают.

Сколь сильна тенденция к отождествлению актера с персонажем в практике художественного телевидения, особенно хорошо видно там, где она как будто бы совершенно исключена. Имеются в виду телеспектакли, выдержанные в отчетливо выраженном условном ключе. Например, серийный спектакль «Кабачок тринадцать стульев», где маски условных персонажей почти заслонили лица актеров. От последних приходится нередко слышать, с какими трудностями они сталкиваются, работая в театре или кино над новой ролью. Здесь актер уже имеет дело не с властью амплуа над собой, как в театре, и не с властью типажа, как в кинематографе, но с игом самого героя, им сыгранного, им созданного.

Фантастическая история, поведенная японским романистом Кобо Абэ о том, как маска стала лицом человека, изменила его характер, имеет, кажется, вполне реалистическую аналогию в той ситуации, с которой сталкивается актер, придя на телевидение.

Телевизионный экран является благодатным поприщем для актера, но вместе с тем таит определенные трудности, масштаб которых надо достаточно ясно представлять.

Хорошо играют английские актеры в телевизионном фильме «Сага о Форсайтах» — просто, достоверно. Но успех, который выпал на их долю во всем мире, был сверхъестественным. Его не объяснишь одними несомненными художественными достоинствами картины.

Реализм Джона Голсуорси, добросовестность постановщика, превосходная работа декораторов — все это очевидно. Но столь же очевидна и та роль, которую здесь сыграл фактор ДЛИТЕЛЬНОСТИ, на который указывает автор первой беседы. Та методичность, с какой являлись Сомс и другие персонажи к нам в дом в течение месяца из вечера в вечер, обладала завораживающей энергией. Впрочем, источник ее легко объяснить. Еще по опыту литературы известно, что временная длительность, воспроизведенная в форме, близкой к реальной, делает более открытым, доступным условный мир художественного произведения.

И тогда возникает та парадоксальная ситуация, о которой мы уже упоминали: приметы художественной условности остаются на экране, они не скрываются авторами, а вместе с тем перестают «читаться». Подобно тому, как перестает сознаваться во сне условность самого нереального, фантастического сновидения.

Это верно, что искусство, замешанное на условности, стремится нередко к ее отмене или по крайней мере, к ее нейтрализации. Но едва достигнув цели, оно рискует погибнуть.

Существует легенда, а может быть, и быль. На представлении «Отелло» простодушный зритель выстрелил в мавра, когда тот душил Дездемону. Зритель прицелился в героя, а убил актера. Поняв свою ошибку, следующим выстрелом он покончил с собой. Он свершил над собой суд, подобно тому, как это сделал герой в последнем акте неоконченного спектакля. Актера и зрителя похоронили в одной могиле.

На могиле был поставлен памятник с надписью: «Идеальному Актеру и Идеальному Зрителю».

Конечно же, сегодня самый Идеальный кинематографический или телевизионный актер не рискует быть подстреленным даже самым непосредственным зрителем. Сегодня Идеальному Актеру ставят памятник при жизни (я имею в виду славу и пиетет, окружающие звезд). Но вот искусство все-таки рискует. Каким образом?

При всем горячем энтузиазме, с которым была встречена зрителями многосерийная картина «Семнадцать мгновений весны», очень много было нареканий по поводу мелких неточностей, касающихся фона и деталей. Исследуя далее реакцию зрителя, можно заметить, что он оттого так придирчив к мелочам, что поверил в главное: в невмысленность, абсолютную документальность сюжета и персонажей.

Разумеется, можно посоветовать на эстетическую незрелость зрителя, оказавшегося неспособным отличить художественную реальность от действительности. Но это неверно. Не надо сетовать.

Искусство должно и само позаботиться о впечатлении вымысленности той реальности, которую создает.

Вот в чем сложность и противоречивость положения, в которое попадает кинематографический, а следом за ним и телевизионный актер: сокращая, скрепящая дистанцию между собой и персонажем, он должен ее восстановить.

Убедить в доподлинности Отелло, Сомса или разведчика Исаева — это только одна сторона дела современного Идеального Актера, а другая, пожалуй, более трудная, — заставить поверить зрителя в вымысленность, условность Отелло, Сомса или разведчика Исаева.

Убедительно играет Олег Табаков в тех же «Семнадцати мгновениях...», но при этом видно, как он играет, то есть видна определенная дистанция между актером и персонажем. И что очень существенно: Табаков не прибегает к резко условным приемам, он просто подчеркивает в своем герое актерские склонности, страсть к лицедейству, то удовольствие, которое получает герой, вступая на поприще рискованных интриг. Оттого фигура Шеленберга кажется в той же мере достоверной, в какой и вымышленной.

Более того, достоверность ее мы особенно остро переживаем, сознавая ее условность, вымысленность.

Телевидение, и в частности практика многосерийного художественного фильма, не только ставит новые задачи перед актером, но и обостряет старые.

Впрочем, пути и способы их решения — это уже дело самой практики актерского творчества.

Хорошо известно, что Людмила Чурсина любит играть женщин сильных. Натуры цельные, характеры значительные. Актриса сама говорила, что признает тот кинематограф, где герои вдохновлены большими идеями, яркими страстями. И роли, ею сыгранные, недвусмысленно говорят о том же. Стоит просмотреть их галерею, и мы встретим там Дарью из «Донской повести», Татьяну в фильме «По Руси», Марфу в «Журавушке», Вириною в одноименном фильме, Анфису в «Угрюм-реке», Любовь Яровую... Это в самом деле образы глубоко чувствующих женщин, переживающих драматические повороты судьбы. Они причастны к переломным моментам истории страны.

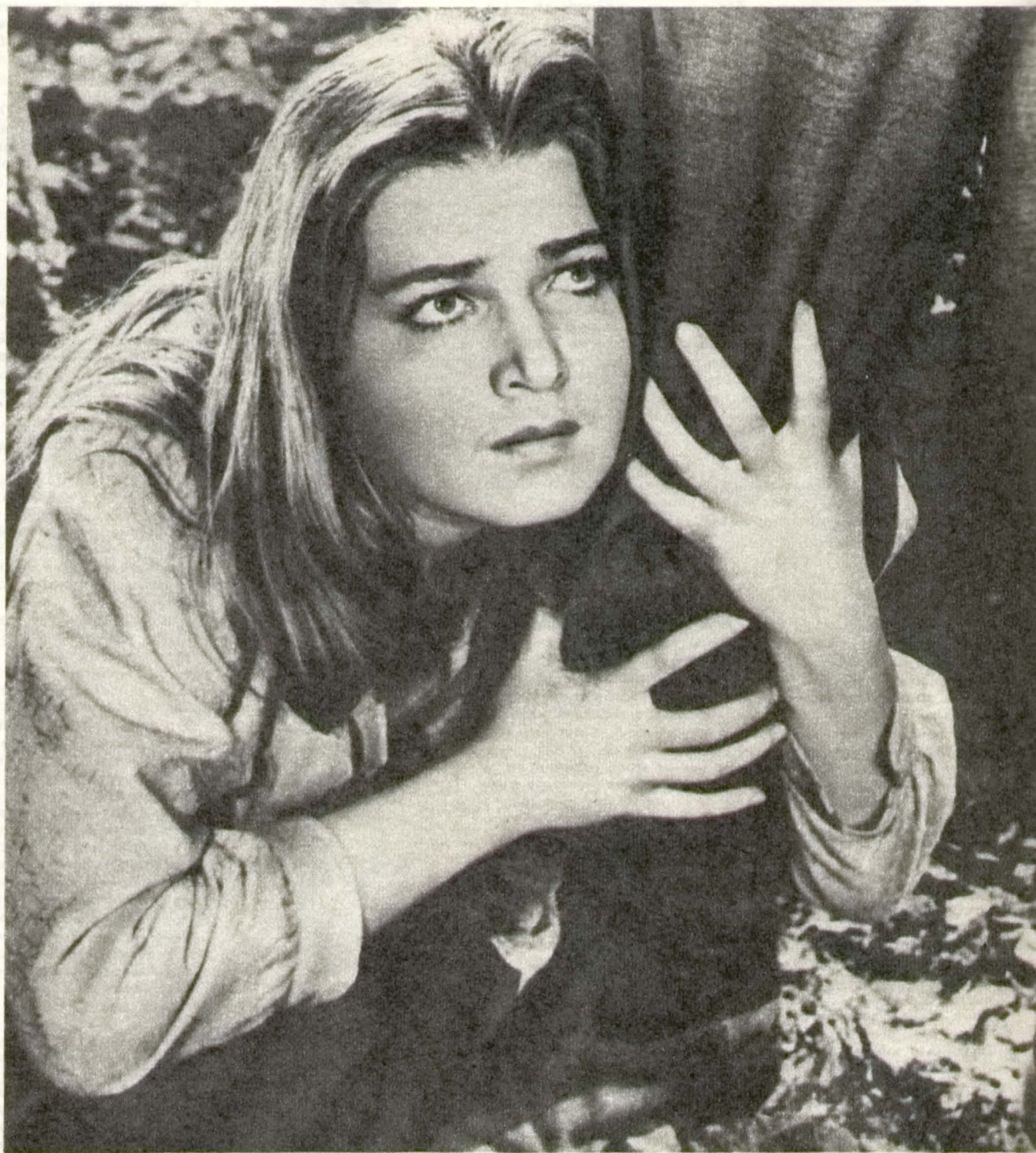
Вспомним, что в момент исполнения этих ролей Людмила была очень молода. И вокруг нее шла мирная жизнь: учеба, работа, развлечения. Хочется понять, откуда пришло к ней то глубинное знание человека, которое позволило справиться с трудными ролями. Как удалось житейски неопытному, молодому сердцу вместить тяжелые переживания ее героинь? Так любить и так ненавидеть, как это делали героини Чурсиной, могут люди, либо сами немало пережившие, чего тогда у артистки не было, либо глубоко артистичные по природе своей натуры.

— Я не собиралась в актрисы, — рассказывает Людмила Алексеевна. — Десятилетку окончила в Великих Луках. Городок маленький, тихий, уютный. Среднерусская провинция. Домики в один этаж, сады яблоневые, дощатые заборы, серые от солнца и дождей...

Этот русский городок Людмила Алексеевна почитает за свою родину. Такие скромные уголки нашей страны иногда становятся у творческих натур местом рождения самых высоких фантазий, целей больших и труднодостижимых.

— А хотела я стать капитаном. Видела себя на капитанском мостике, в далеком плаваньи в экзотических странах. Или летчиком — замечательная профессия!..

Приехав в Москву, Люда поступала в МАИ (Московский авиационный институт). Не попала и тогда за компанию со своей подругой пошла в театральный. Шел тур за туром, она выдержала экзамены, ее приняли. Стала студенткой театрального училища имени Щукина.



ЗА ТРИ ГОДА, ПРОШЕДШИЕ ПОСЛЕ ВЫХОДА ПОСТАНОВЛЕНИЯ ЦК КПСС «О МЕРАХ ПО ДАЛЬНЕЙШЕМУ РАЗВИТИЮ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ», ОТЧЕТЛИВО ОБОЗНАЧИЛОСЬ СТРЕМЛЕНИЕ МАСТЕРОВ КИНО К ГЛУБОКОМУ И ЯРКОМУ ОТРАЖЕНИЮ ОСТРЫХ ЖИЗНЕННЫХ ПРОБЛЕМ, СЕРЬЕЗНОМУ И ВСЕСТОРОННЕМУ РАСКРЫТИЮ ХАРАКТЕРОВ НАШИХ СОВРЕМЕННИКОВ. СРЕДИ ПОЯВИВШИХСЯ НА ЭКРАНАХ ЗНАЧИТЕЛЬНЫХ ЛЕНТ ОСОБОЕ ВНИМАНИЕ ЗРИТЕЛЕЙ ПРИВЛЕКЛИ НОВЫЕ КАРТИНЫ, СДЕЛАННЫЕ НА КИНОСТУДИИ «ЛЕНФИЛЬМ». КИНЕМАТОГРАФИСТЫ ЛЕНИНГРАДА ГОТОВЯТСЯ ДОСТОЙНО ВСТРЕТИТЬ XXV СЪЕЗД КПСС. С ФИЛЬМАМИ, ВЫХОДЯЩИМИ НА ЭКРАН В ЭТИ ЗНАМЕЧАТЕЛЬНЫЕ ДНИ, ЧИТАТЕЛИ УЖЕ ЗНАКОМЫ. СЕГОДНЯ, МИНУЯ СЪЕМОЧНЫЕ ПЛОЩАДКИ И МОНТАЖНЫЕ КОМНАТЫ, МЫ ЗАГЛЯНЕМ В РЕДАКТОРСКУЮ ЛАБОРАТОРИЮ «ЛЕНФИЛЬМА» — ТУДА, ГДЕ НАХОДЯТСЯ В РАБОТЕ СЦЕНАРИИ БУДУЩИХ КАРТИН.

НА ПОЛПУТИ К КИНО

Александр МАРЬЯМОВ

Когда-то, в пору становления кинематографа, студии, производящие фильмы, назывались кино-фабриками. Создание фильма и впрямь сродни многоступенчатому фабричному производству: оно подразумевает и труд многих людей, и время, и массу организационных хлопот. А начинается все за письменным столом сценариста. И уже на этом самом первом этапе можно получить ответ на вопрос: получится ли фильм? Я имею в виду хороший фильм, ибо не помню случая, чтобы в основе значительного произведения киноискусства лежал плохой сценарий. Тогда как наоборот, к сожалению, бывало.

Признаюсь, что, побывав однажды в шкуре сценариста, я довольно надолго заразился скепсисом. Воспитанному в добрых традициях уважения к житейским мудростям, мне трудно было примириться с тем, что написанное пером может быть не только вырублено, но и изменено до неузнаваемости, что фильмов на бумаге не бывает, что они начинают распадаться тотчас же, вслед за первой режиссерской командой «Мотор!»; что, проявившись на пленке, пройдя через гильотину монтажного стола, они часто осуждены предстать на экране совсем не в том качестве, в каком возникли перед мысленным взором сценариста.

ЖЕНЩИНЕ

Евгений МИХАЙЛОВ

С л е в а — Дарья («Донская повесть»)

В фильме «На углу Арбата и улицы Бабулиной» Людмила Чурсина играет журналистку Ксению (два фото в н и з у)



Случай? Вряд ли. Мечта о романтической профессии, думается, была всего лишь выражением ее разносторонней, богато одаренной натуры.

Уже через несколько лет пришла первая роль в кинофильме «Когда деревья были большими». Но ощущения роли не было. Съемки для молоденькой студентки превратились просто в удивительный праздник. Было интересно, ново... Серьезное, глубинное отношение пришло лишь потом, когда Людмила сыграла Дарью в «Донской повести».

Страсть Дарьи — тяжелая, темная. Эту женщину сжигало пламя собственности, переполняла с трудом сдерживаемая ненависть к красным. А поверх всего нависал постоянный страх разоблачения. Дарья — ставленица белой казачьей банды. Какой же неизмеримой тяжести душевный груз должна была нести эта женщина, став невенчанной женой красноармейца Шибалка! Любовь, ненависть, отчаяние — все завязалось в душе ее неразрешимым узлом. Душа напряжена, доведена до опасного, смертельного предела отнюдь не единственно внешними обстоятельствами, эта женщина — творец своей беды.

Не зря когда-то Люде хотелось стать капитаном дальнего плавания. Плавать в бурных морях сороковых широт, сражаться со стихией. Судьба столкнула ее со стихией психологической, и природная цельность, этакий стерженек внутри позволил сыграть актрисе точно и сильно.

А потом разом пришли Марфа, Анфиса, Виринея, позже — Любовь Яровая... Каждая из этих героинь — цельная и сильная натура. В повести смерть Виринеи совсем не такая, как на экране. В книге героиня гибнет нелепо, случайно споткнувшись. В фильме ее убивают. Это казнь. И казнь своей Виринеи, по сути дела, придумала сама Чурсина. Фильм снимался последовательно от сцены к сцене. Людмила прожила всю жизнь Виринеи, шаг за шагом, и когда дело дошло до последней сцены, то, по словам актрисы, все в ней взбунтовалось против неоправданной случайности ее гибели.

Сцена смерти Виринеи представлена иначе, чем в книге. Виринея стоит и смотрит и, быть может, не верит в смерть, только смотрит... Залп. Виринея, будто не в нее стре-

ляли, по-прежнему стоит, прислонившись к белому камню, у которого встречалась с любимым, и только через несколько томительных мгновений тихо соскальзывает на колени, да так и застывает, глядя со смутной улыбкой на стрелявших...

Яркие, впечатляющие роли, но, может быть, немного преждевременные. Ампула страдающей русской женщины, выпавшие на долю Людмилы Алексеевны на экране, заставило ее сразу из детства шагнуть в мир взрослых страстей, минуя тревоги юной девичьей души. И, быть может, именно поэтому так любит Людмила Алексеевна, с такой теплотой вспоминает свою роль в кинофильме «Два билета на дневной сеанс».

— Я там играла Инку-эстонку. Мне повезло, у нас на студии была женщина-эстонка, и я решила поучиться у нее эстонскому акценту. Слушала ее чтение, сама читала, и когда она сказала: «Ну вот, Людочка, теперь вы прекрасно говорите по-русски», — успокоилась. Поняла, что спецификой акцента овладела.

Инка-эстонка — молоденькая девочка в воровской малине. И первое ее появление должно было явить всю ее внешнюю принадлежность к этому миру. Лишь незаметно потом, по ходу фильма происходит в ней инверсия внутренняя и пробуждается совсем другое восприятие действительности. Эта инверсия была в первом варианте съемок, но, видно, слишком эффектно выглядело там появление Инки-эстонки, быть может, слишком откровенно. Откровенность убрали, сняли осредненный вариант, и... инверсия исчезла, но и роли во всем блеске достоверности не получилось.

Интересной работой стал образ современницы-журналистки Ксении в фильме «На углу Арбата и улицы Бабулиной». Но для актрисы Ксения как бы Любовь Яровая сегодня...

Людмила Алексеевна производит впечатление нервной, сильной натуры. У нее звучный голос, чуть резковатые, но очень пластичные движения. Она гибкая, подвижная. В хорошей артистической форме. И, кажется, именно теперь пришло время ей играть своих героинь. Один из таких образов мечтает создать Людмила Алексеевна, но не в кино, а на сцене театра. Образ Марии Стюарт в пьесе Ф. Брукнера «Елизавета Английская» в Ленинградском академическом театре имени Пушкина.

Людмила Алексеевна молода. Мария Стюарт в пьесе стара, ей почти шестьдесят лет. Она порочна и мудра, и она женщина, прежде всего женщина. Бессильная, любящая, глубоко чувствующая. Любовь — вневозрастная категория, как и страдание...

А совсем недавно Чурсина сыграла трех разных героинь в трех телевизионных новеллах по рассказам К. Паустовского. Три образа, разных, не похожих друг на друга и вновь-таки объединенных одним — женственностью, женским страданием, женскими радостями и надеждами. Накопив свое понимание жизни, актриса ищет роли адекватные по глубине и решению. Выразить саму суть страданий и радостей женского начала — вот ее цель.

В снимающемся сейчас фильме «Арап Петра Великого» режиссера Митты, где она играет роль Екатерины I, роль, в общем, внешнюю, ее особенно радует одна сцена, где с царственной Екатерины вмиг слетают и царственность и величавость. Встревоженная, напуганная, бросается она к своему Петрушеньке, чтобы остановить его гнев, смягчить ярость. Царицу играть тяжело в самом прямом физическом смысле: убор ее весит шестнадцать килограммов, платье со всеми атрибутами — около двух пудов. Во всем этом надо величаво расхаживать, непринужденно, легко... Но вот нет убора, нет ничего лишнего, на миг на экране появляется только женщина, обнаженная в своем страхе, желании остановить разбушевавшегося Петра...

— Говорили, что Одри Хепбёрн решила оставить кино, уйти как женщина в семью, в своих детей. Мне в это не верилось. Вероятно, ей был нужен перерыв, хотелось передохнуть, собраться с силами. Поразмыслить, новые вешки в судьбе своей расставить. А так взять и оставить кино невозможно. Когда мне бывает совсем трудно — усталость до предела, все нервы вымотаны, ставлю музыку и танцую. Долго танцую. Одна. Пока тревога не уйдет, пока не станет легче...

Одна. В пустой комнате кружится в такт музыке артистка. Долго. Пока бремя чужих страстей не оставит ее, пока не придет освобождение. Освобождение — это стартовая площадка перед новыми интересными работами.

Итак, давайте пройдем мимо шумных цехов и павильонов ленинградской кинофабрики. Постараемся не обращать внимания на спящих по коридорам щеголеватых гусаров и фрейлин, на рабочих в замасленных спецовках и генералов в парадных мундирах. Давайте преодолеем искушение и не будем разевать рот у огромного аквариума с ящерицами, приготовленными для съемок фильма «Степанова памятка».

Давайте поднимемся на третий этаж, где тишина и шелест бумаг. Где ходят авторы, робкие, и не очень. Где сидят редакторы, погруженные в чтение рукописей, составление планов и деловую переписку.

Отсюда начинается кино. Здесь его истоки.

Впрочем, Фрижетта Гукасян, главный редактор Первого творческого объединения «Ленфильма», согласившаяся быть моим гидом в путешествии по лентам, только еще начатым производством, во многом представляющим «котами в мешке», считает, что здесь, в редакционно-сценарном отделе студии, проходит не столько процесс зарождения будущего фильма, сколько его сублимации — максимального выявления того, что предстоит потом выразить в пластике и звучании кинематографа.

— Хорошая идея, — говорит она, — может так и остаться всего лишь хорошей идеей. Добротная литература порой умирает на экране. Есть еще третье качество — так называемая киногеничность. В триединстве их — критерий добротности сценария. Тот идеал, к которому мы стремимся. Восемь-девять фильмов в год — вот продукция, которую выпускает наше объединение. В общем, не так-то много в сравнении с ежегодно снимающимися в стране 135 художественными лентами. Однако чистая арифметика здесь не совсем уместна. Я бы хотела говорить о снайперских фильмах, о точности попадания их в проблему, в зрительское сопереживание, в круг интересов сегодняшнего дня. Получается так: сценарист рассчитывает прицел, режиссер — наводит, а актеры стреляют. Наша задача — помогать сценаристам рассчитывать прицел...

Вот видите, оказывается, и в кино все можно разложить по полочкам, прояснить и упростить схему. Тогда почему же будущий фильм так будоражит воображение? Почему мы нетерпеливы в ожидании встречи с ним? Тут не простое любопытство, не жажда зрелищ и развлечений. Мы ждем, мы хотим, чтобы кинематограф рассчитывал свой прицел на нас. Мы вызываем огонь на

себя. И радуемся попаданием, которые год от года становятся все более кучными.

Не уход от проблематики, а обострение ее. Не бесконфликтность, не бесхребетная борьба хорошего с отличным, а смелое обнажение конфликта, выявление его сути. Не умильное любование, а подлинная страстность и прямота человеческих чувств и отношений. Таковы высокие мерки сегодняшнего нашего кинематографа. И мне кажется, что в последнее время «Ленфильм» едва ли не больше других студий плодотворно работает именно в этом направлении. Одна за другой появляются на наших экранах картины с его маркой, затрагивающие и решающие достаточно острые и злободневные проблемы: «Премия», получившая главный приз на Всесоюзном кинофестивале в Кишиневе, «День приема по личным вопросам», по новому трактующая производственную тему, «Не болит голова у дятла», расказывающая о непростом становлении детских характеров, о ребятах самого трудного, переходного возраста, «Дневник директора школы», поднимающая морально-нравственные проблемы воспитания.

Я вспоминаю сценарии этих фильмов — все они были опубликованы и послужили, так сказать, поводом для предварительного знакомства. Все они



На съемках...

ный сундук, железный фонарь, аккумуляторная плетеная корзина. Куда легче, поверьте, было соорудить из новехоньких досок тут же в павильоне салун, а в тундре на Кольском полуострове построить улицы Даусона, чем отыскать все эти неподдельные атрибуты прошлого века. Хотя производственные нормативы телевизионного фильма (а «Смок Беллью» снимается по заказу объединения «Экран») в сравнении с кинематографическими более жесткие: за смену нужно снять 100 полезных метров, ускоренный темп работы достигается за счет большего напряжения сил. Прежде чем приступить к съемкам новеллы «Яичный бизнес», второй режиссер Альгис Шемешкявичус с комическим ужасом пересчитывал яичные запасы: столько-то съели за репетицию, столько-то разбили, и еще

Наталья КОЛЕСНИКОВА

«СМОК БЕЛЛЮ»

— Судьба крутая правит миром,
Стоит все время над душой...—

песня, единственная пока записанная,— банджо, ударник и рояль вторили голосу певца:

**Мы, к счастью, покамест молоды
И не одиноки на свете,
А дружба ценнее золота...**

поет герой в начале своей кинематографической истории. Он еще не Смок, а только Крис Беллью, газетчик из Сан-Франциско, жаждущее простых истин дитя урбанизации, которому Джек Лондон отдал частицу своих собственных сомнений и поисков. Потом Крис, ставший Смоком, докажет себе и окружающим, что умеет поворачивать судьбу, и новая песня его будет романтической:

**Есть такая профессия —
Стародавнее ремесло —
Скитаться по белу свету,
Пускаться в погоню за счастьем...**

В этих песнях Смока есть романтика, есть раздумья о смысле жизни, есть нота оптимистической веры в человека. Режиссер Р. Вабалас и сценарист П. Моркус хотят интерпретировать книгу американского писателя, приблизив ее к современности, оставаясь вместе с тем верными духу произведения, точными в изображении жизни и типа того времени. В этом можно было убедиться во время съемок.

А когда режиссер Р. Вабалас показывал отснятый в экспедиции на Кольском материале, звучала финальная

стояла хижина Смока и Мальша. В ней рубленый стол, скамейки, кова-



были написаны драматургами без участия режиссеров, и в каждом явственно присутствовало то самое триединство, о котором говорила мне Ф. Гукасян: и у Александра Гельмана, намеренно ограничившего действие скромной кубатурой комнаты парткома, и у Петра Попогребского, умело раскрывающего характеры в ситуации довольно сложной, почти аварийной, и у Юрия Клепикова, с его озорством и грустью, эксцентричностью и мягким юмором, и у Анатолия Гребнева, как бы размышляющего вслух о делах таких обыденных и удивительно важных.

«Нет, нет,— думаю я.— Хороший фильм получается только из хорошего сценария. Нужно, конечно, чтобы все совпало, но сценарий, как ни крути,— фундамент фильма. На нем строят, на него опираются...»

И от этих мыслей становится как-то радостней на душе. И портфель, в котором лежат семь увесистых папок со сценариями Первого творческого объединения «Ленфильма», уже не кажется таким тяжеленным. Я уже предвкушаю, как буду смотреть фильмы на бумаге, стоит лишь открыть первую страницу, начать читать.

Я чувствую себя первым зрителем сразу семи будущих фильмов и потому полон гордости и рев-

ностного пристрастия, стоя на развилке дорог. На полпути к кино.

История деревенского парня, приехавшего в город, поступившего шофером на автобазу, старающегося адаптироваться в новом коллективе, в новых условиях,— таков, грубо говоря, сюжет сценария «Иван и «Коломбина». Прямодушный, основательный в своих жизненных убеждениях, в чем-то наивно-простоватый, Иван, как это и положено в кинематографе, довольно быстро и благополучно проходит через все семь кругов драматургического, а потому не слишком страшного ада: и машину ему дают самую что ни на есть завалющую, этакую «Коломбину», и по части денег его обманывает один из новых товарищей по работе, и со стариком вахтером, то ли Степаньичем, то ли Петровичем, отношения складываются у него не просто, и любовь, конечно, имеет место, и свадьба в финале, и опаздывает он на эту самую свадьбу, совершая негромкий трудовой подвиг. Вот какую историю предложили нам Виль Липатов и Валерий Приемных. Вот над чем работает сейчас режиссер-дебютант В. Чегунов, отправившийся с киноэкспедицией в город Электросталь.

Все есть в этой истории. Или все уже было? Я потому и начал свой беглый обзор будущих

фильмов с «Ивана и «Коломбины», что боялся ошибиться, спутать читанное с уже виденным, превратить имена и ситуации. По сценарию было легко монтировать фильм. Но я так и не понял: легко ли будет смотреть его? Интересно ли?..

Динара Асанова, дебютировавшая на «Ленфильме» лентой «Не болит голова у дятла», собирается приступить к постановке фильма по сценарию Георгия Полонского «Витамин «Л». И режиссер и сценарист продолжают разрабатывать в кинематографе детскую, а вернее, подростковую тему. Несколько дней из жизни старшеклассников, несколько точно подмеченных и хорошо продуманных автором эпизодов их «нетипичной» дружбы с молодой учительницей литературы Мариной Максимовной, не просто складывающаяся судьба нового директора школы Кирилла Алексеича Назарова — об этом сценарий.

Он тоже в чем-то вторичен. Но ведь и жизнь наша состоит из ситуаций повторяющихся, не всегда новых. Мы уже не изобретаем велосипед — мы ездим на нем. И мне было интересно ехать на велосипеде Георгия Полонского и фантазировать о том, что я увижу впереди.

Сценарий Михаила Шатрова и Владлена Логинова «Доверие» (рабочее название «Ленин и Фин-

десяток два уйдет на яичницы для сегодняшних дублей...

Печка в хижине уже горела, и Вениамин Смехов держал наготове заранее раскаленную сковородку... Голубоглазый Малыш, которого играет артист Вильнюсского молодежного театра Гедиминас Гирдвайнис, сидел за столом и уплетал очередную яичницу. Был первый дубль, и он проделывал эту операцию с энтузиазмом, огромный, в меховой парке, Чарли Бешеный (артист Витаутас Томкус) показывался на пороге. Смок, уверенный, что игра уже выиграна, с олимпийским спокойствием готовил новую порцию, а непосредственный Малыш и Чарли Бешеный кипели страстями.

Раймондас Вабалас вел эпизод, «дирижируя» интонациями, демонстрируя, и чувствовалось, что он сам актер, актер ярких, темпераментных красок. — Я и был актером, — поясняет он

в перерыве, — несколько лет работал в Паневежисском театре у Мильтиниса, откуда и ушел во ВГИК, в режиссерскую мастерскую Кулешова. На первом курсе мы изучали режиссуру на кулешовской ленте «По закону». Это одна из интереснейших, на мой взгляд, экранизаций Джека Лондона... Разумеется, язык кинематографа за десятилетия, прошедшие с тех пор, когда молодой Кулешов снимал хижину на берегу Юкона, стал другим. Но ведь Джек Лондон-то остается прежним! И новое поколение читателей по-прежнему ценит его героев — романтических и мужественных...

«Яичный бизнес» окончился для Смока и Малыша катастрофой — Чарли Бешеный, разыграв хитроумную комбинацию, едва их не разорил, чем «вдохновил» друзей на очередное, на этот раз полное горечи признание:

**Ах, отчего на свете
Закон существует крутой —
Если один остушился,
Злорадно хохочет другой?**

У Смока — такого, каким играет его Вениамин Смехов, — артист московского Театра на Таганке, время от времени появляется задумчиво-грустное выражение. Но чаще он ироничен: сначала иронизирует над собственной неумелостью, слабостью, затем над страстями новых своих знакомцев, над жизнью, которая, оказывается, может подарить человеку совсем немного истинных ценностей...

— В произведении Джека Лондона, — говорит Смехов, — мне близка мысль об активном сопротивлении человека растлевающим, изнеживающим соблазнам цивилизации. Стать мужчиной, испытать себя и отстоять свою человеческую личность в жестоком

лось бы, он вошел в этот мир, где каждый мечтает об одном — разбогатеть, и все-таки Смок остается здесь чужим. Актер подчеркивает это не к месту равнодушной интонацией, лукавой искоркой, мелькающей в глазах.

В материале, который привезла съемочная группа с Кольского полуострова, был эпизод, в котором Малыш, ликующий после выигрыша Смока в рулетку, выбегает из салуна, кружится в вальсе, выкрикивая восторженные слова. Меховая куртка распахнута, руки раскинуты в стороны, и весь он легкий, счастливый, словно птица... И еще есть эпизод, в котором Малыш — камера смотрит ему в лицо, — сидя среди чиста поля на нартах, признается Смоку, что сад в Орегоне и детишки, ревящиеся под яблонями, — это только мечта, которая никогда не осуществится. Глаза его прозрачны, чисты и даже не грустны — горе по-



Смок и Малыш снова в пути...

Смок Беллью
(Вениамин Смехов)
и Малыш (Гедиминас Гирдвайнис)

буржуазном мире — вот сущность образа Смока Беллью, которую следовало бы раскрыть на экране. В этой роли мне не хочется думать о внешнем, о красноте, о романтическом облаке, главное, передать волнующую нас и ныне идею противостояния инерции жизни. Я вижу Смока азартным, вспыхивающим ради жизненной игры и — ведь он и среди снегов Аляски остается самим собой, рефлектирующим интеллигентом — быстро остывающим к недавнему увлечению.

...Среди эпизодов, отснятых в экспедиции, есть несколько, позволяющих представить себе Смока и его место среди людей, в той или иной мере одержимых золотой лихорадкой. Смок — Смехов с увлечением морочит даусонцев своей «системой счастья» для игры в рулетку, торгуется со стариком, владельцем участка, которому суждено стать «золотоносным»... Каза-

тери близких живет неотступно, — и взгляд его скорее пуст, чем печален...

Снимает фильм И. Томашевич, музыку к «Смоку Беллью» пишет молодой литовский композитор В. Ганелин. Недавно вышел на экран его мюзикл «Невеста дьявола». Над текстами песен работает В. Шимкус.

— Вот послушайте, — заметил режиссер, — мне кажется, здесь удалось поймать и мысль и эмоцию Смока...

И он еще раз включил запись финальной песни — о дружбе, которая дает человеку силы выстоять в борьбе с одиночеством. Экран уже погас. Но мелодия, которую вели банджо, ударник и рояль, снова вызвала в представлении белое безмолвие до горизонта и две мчащиеся рядом упряжки: Смок и Малыш начинали все снова, они мчались не за богатством, они уже знали: «дружба ценнее золота»...

ляндия) я читал, когда на «Ленфильме» уже всю шли съемки фильма по нему. Я уже знал, что ставит картину В. Трегубович, а в роли В. И. Ленина впервые пробует себя Кирилл Лавров, что само по себе казалось мне и необычным и несколько рискованным. Однако сомнения рассеивались по мере того, как фильм на бумаге складывался в моем воображении, как оживали вдруг, становились видимыми исторические образы героев.

Работая над киноленинианой, Михаил Шатров старается не обходить острых углов истории (вспомните фильм «Шестое июля» по его сценарию). Он справедливо полагает, что именно в критических ситуациях образ вождя «пролетарской революции» может быть раскрыт полнее, глубже, многограннее. Сценарий «Доверие» посвящен весьма сложному этапу в жизни молодого Советского государства — отделению Финляндии. Реальный, почти документально достоверный исторический климат тех дней как бы помогает драматургам полнее проявить характер вождя, выбрать точный ракурс взгляда, увидеть Владимира Ильича темпераментно мыслящим, дальновидно-мудрым.

Юрий Клепиков не только постоянный, но и желанный автор студии. На сей раз его сценарий

«Летняя поездка к морю» о войне, вернее, о дтях войны.

Группа архангельских мальчишек в голодное военное время едет на один из северных островов. Там на птичьем базаре собирают они яйца, переправляют их партиями на материк. Все это было на самом деле, и все это волнует по-настоящему, потому что Клепикову удалось сохранить аромат правды, выбрать верный тон, нарисовать интересные ребячьи судьбы и характеры.

Эхо войны живет и в сценарии Ю. Дунского и В. Фрида «День победы», хотя действие будущего фильма разворачивается в современной деревне, в год тридцатилетия Победы. Трогательная история двух старых подруг, двух бабушек — Лизы и Шуры, похоронивших тайком безымянного русского солдата, погибшего в бою за их деревню, бережно ухаживающих за могилкой в течение многих лет, в память о не вернувшихся с войны мужьях — вот главная линия сценария. «Имя твоё неизвестно, подвиг твой бессмертен!» — вечная доброта и людская память лежат в основе интересно задуманного и написанного сценария.

Соломон Шустер, открывший свой послужной киносписок «Днем приема по личным вопросам», готовится к постановке нового фильма по сцена-

рию Леонида Зорина «Спасение». Это киноповесть, позволяющая взглянуть сегодняшними глазами на блокадный Ленинград, рассказывающая об ученых-энтузиастах, сумевших сберечь для народа бесценные сокровища Эрмитажа.

И, наконец, сценарий Виктора Мережко о полоте Ване Каретникове — неусидчивом бегунке, балаболке, бездомном искателе любовных приключений. О симпатичном Ване Каретникове, в чем-то напоминающем мажаревского Федора Кузькина или... Пойдите, пойдите! Ну да, точно — напоминающем самого себя, Ваню Каретникова, полотега и бузотера. Из фильма «Одиножды один», снятого по этому самому сценарию. А я-то его сразу не узнал. Признаться, я с гораздо большим интересом просмотрел свой мысленный фильм, читая сценарий, нежели настоящий, с прекрасным артистом Анатолием Папановым в главной роли (на сей раз не его!), с изощренной операторской работой (на сей раз лишней!), с таким разудалым режиссерским изыском (на сей раз совсем уж неуместным!).

Судьба комедии Виктора Мережко навела меня на грустные размышления «Сценарий-то был хороший. Хорошие фильмы получаются только из хороших сценариев. А плохие?..»

Анатолий КОКОРИН,
заслуженный художник РСФСР,
член-корреспондент Академии
художеств СССР



роили в общежитии большой праздник по случаю окончания длительной, кропотливой работы над созданием фотоаппарата «УРУ-1». В то время достать фотоаппарат было делом трудным и недоступным для студенческого кармана, так что Сережа сам смастерил уникальный прибор, снабженный шкалой скоростей, диапазоном диафрагм, красиво отделанный внешне, с помощью которого делал снимки, по качеству не уступающие выполненным любой первоклассной аппаратурой. Некоторые из них сохранились у меня до сих пор.

Сережа был очень цельным человеком. Кажется, что он и не менялся вовсе: и в двадцать, и в сорок, и в шестьдесят лет он оставался и внешне (ну разве что пополнил немного) и внутренне, несмотря на все регалии, звания и мировую известность, по-юношески чистым, влюбленным в искусство, в жизнь человеком. Мало кому удастся так пронести себя через годы.

Целых восемнадцать лет после окончания института Урусевский не возвращался к живописи. Думаю, что потребность заниматься ею не оставалась его никогда, но так уж сложились обстоятельства. Он погрузился в новую работу, потом



ВО ВСЕМ — ХУДОЖНИК

Когда я смотрю на эти полотна, мне кажется, что я снова с Сергеем Урусевским, с Сережей, и вся наша долгая дружба вспоминается с самого первого ее дня...

...1929 год. ВХУТЕИН — Высший художественно-технический институт. Во дворе нашего общежития на улице Кирова мое внимание привлекла необычная сцена: группа студентов играла в гандбол. Игра эта тогда была внове. Спорт все мы в институте любили, но это зрелище притягивало прежде всего необычностью фигуры, которая была в центре игры. У нас в институте было немало ярких колоритных личностей, но этот человек даже среди них казался особенным: высокий, цепкий, подвижный, невероятно худой, экспрессивный, пластичный. Это был Сергей Урусевский, недавно приехавший из Ленинграда.

Тогда мы все любили участвовать в разнообразных мероприятиях (слово это было очень в ходу в те годы). Но Сережа обладал даром превращать любое дело, к которому он прикасался, в грандиозное событие, праздник, фейерверк. Он обладал какой-то особой притягательной силой, к нему тянулись все. От него исходила необычайная атмосфера дружелюбия, теплоты. С ним всегда было интересно. И хотя желудки наши чаще всего были пусты, и пояс приходилось затягивать потуже, и не спали порой ночами, чтобы как-то подработать на жизнь (стипендия была довольно-таки символической), время было тяжелое, но жили мы весело, дружно, и вспоминаются те годы светло, радостно. Для меня это во многом именно из-за дружбы с Урусевским.

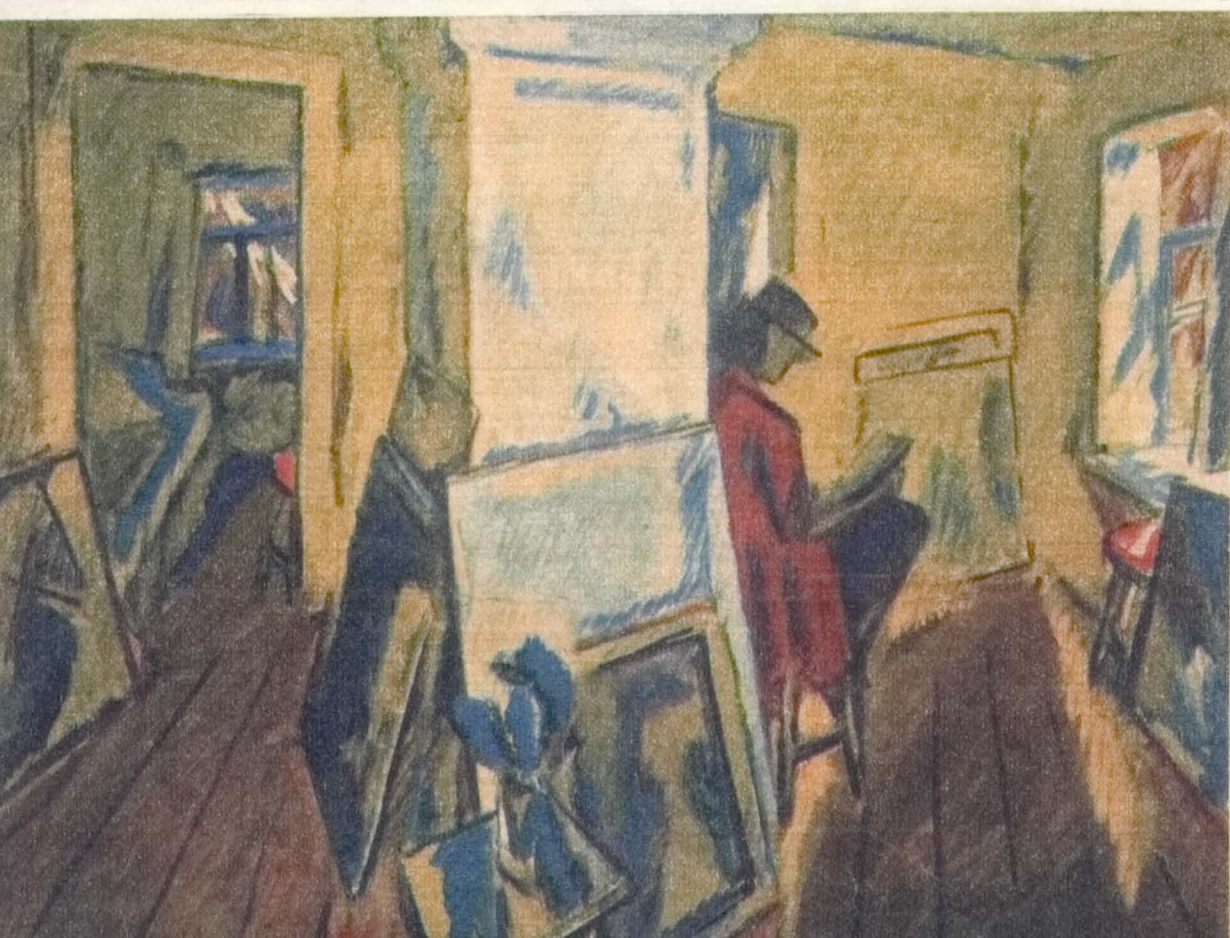
Кафедры в институте вели большие мастера, яркие личности: В. Фаворский, А. Дейнека, Л. Бродаты, К. Истомина, С. Герасимов, Л. Вруни, М. Родионов, Д. Моор. Сережа учился у Фаворского, и на всем его дальнейшем творчестве сказались эта суровая школа. Суровая — в смысле строгой выверенности любого из используемых средств, точности знания: что хочет сказать художник, как хочет сказать.

Урусевский уже в институте раскрылся как талантливый рисовальщик, обладающий точным чувством формы, композиции.

И вдруг, когда вроде бы его путь в жизни уже был ясен, Урусевский уходит в кино, идет работать ассистентом оператора. Нам казалось, что он совершает ошибку, неверный шаг — мы удивились, потом смирились. Неожиданным было и то, что рекомендательное письмо к В. Пудовкину, в группе которого Урусевский начал свой кинематографический путь, дал ему Фаворский.

Впрочем, уже в институте Сережа увлекался фотографией. Помню, как в 1933 году мы уст-





началась война, трудное послевоенное время. Художником, однако, Урусевский продолжает оставаться всегда.

Когда вспоминаешь кадры «Бега иноходца» где на фоне заснеженных, красивых-красивых гор старый киргиз ведет лошадь, или «Неправленное письмо», этих людей в тайге, этот вертолет, оставляющий их среди непостижимо безмолвия, чувствуешь себя поднятым на высоту большого искусства. Оператор не просто фиксирует разыгранный актерами сюжет, но авторски воплощает его, создает атмосферу события. Он находит им живописное и композиционное решение, наполняющее зрителя неповторимым волением, радостью встречи с искусством.

Я знаю, как нелегко давался Урусевскому каждый из снятых им кадров, как трудно было в «Журавлях» бежать с камерой рядом с А. Б. таловым, продираясь сквозь заросли, утопая по колено в грязи; как непросто было, закутавшись в асбестовые сетки, с лицом, закрытым защитной повязкой, идти в огонь вместе с героями «Неотправленного письма»; мчаться с камерой на коне, перевесившись через седло, снимать скачки джигитов в «Бегах иноходца». Это невероятно тяжелый, физически изматывающий труд. Сохранить при такой нагрузке бодрость, веселость — уже это не так мало. Но при такой отдаче кинематографу еще найти в себе силы, чтобы вернуться к живописи, заниматься ею так много, достичь в ней таких высот, — это, по моему, подвиг.

Какой гигантский труд совершен художником! Какая напряженная интенсивность цвета, точность и плотность композиции! Ни один предмет в его натюрмортах нельзя сдвинуть на сантиметр ни вправо, ни влево.

Многие натюрморты и интерьеры написаны Урусевским на абрамцевской даче: одни и те же комнаты, стены, предметы — окно со стелюшкой, посудой, цветы, драпировки, — но для художника в каждом ракурсе открывается новый мир, волнующий его, требующий выразить свое чувство к нему. В небольшом, ограниченном мире предметов раскрывается богатство души.

Что бы ни писал Урусевский — великолепные пейзажи, натюрморты, портреты, необычно острорылые, угловатые, обнаженную натуру, — в каждой из его вещей чувствуется он сам.

Единственно, о чем могу пожалеть, что ни на страницах «Советского экрана», ни в выставочном зале Союза художников (там готовится выставка живописных работ Урусевского) не удастся показать всего, что сделано им. Но даже и эта небольшая часть его живописных работ поможет по-новому увидеть и Урусевского-кинематографиста, полнее, глубже понять его личность, его художнический мир.

Сергей Павлович Урусевский

Катера

Красные крыши

Девушка с рыжими волосами

Интерьер с печкой

У окна



«Низко все, что имеет практическое значение».

Это было сказано Архимедом свыше двух тысячелетий назад. Какая ирония судьбы! Ему самому принцип этот пришлось нарушить, когда для защиты родного города потребовалась новая военная техника. Чрезвычайные обстоятельства, ничего не поделаешь!

Теперь представим обратное: чрезвычайные обстоятельства заставляют современников и соратников Архимеда — торговцев, ремесленников, воинов — вникать не в геометрию даже, а, допустим, в «теорию апейрона» (была такая предтеча теорий современной физики). Представить подоб-

смысла наиболее сложных понятий, идей и представлений современной физики.

Но это, однако, поддела. Даже четверть. Если бы знания были залогом успеха в научно-популярном кино, то академики в роли кинорежиссеров оказались бы вне конкуренции. Но... Возникает вполне естественный вопрос: при чем тут искусство? Ответить, не демонстрируя всем и каждому фильмы Райтбурта, очень непросто. Пересказ содержания потребовал бы развернутого изложения теории относительности, квантовой механики, закона сохранения четности и наверняка произвел бы впечатление, что тем дело и исчерпывается. Хуже того! Краткое, без анализа изложение сюжетной канвы таких фильмов, как «Что такое тео-

редают сам дух научного поиска, его поэзию, стремление к истине, страстное напряжение мысли...

Удивительный образ глубин материи? Да, несомненно. Но еще и пылкий образ современной науки — вот что предстает на экране.

И это не все. В фильмах присутствует еще нечто, дающее им уже не второе, а третье, может быть, четвертое измерение. Что же именно?

Тут наше внимание, однако, разветвляется. Дело в том, что почти все фильмы Райтбурта заключают в себе спор. И не один, а сразу несколько. Первый — у зрителя на виду: спор ученых между собой, спор идей, спор научных представлений об устройстве мира. Это уже само по себе интересно. Но за этим спором стоит еще и полемика со стереотипами нашего собственного здравого смысла, которые мы невольно стремимся распространить на ту область, где они нас обманывают. Дикое, порой «сумасшедшие», но правильные представления, опровергающие трезвые, привычные, но, увы, ошибочные; непростой, иногда мучительный, нужный, необходимый сейчас пересмотр. А это что такое?! В глубине, в подслое угадывается еще и третий спор!

«То, с чем столкнулась физика микромира, представимо только математически, только абстрактно, образное воображение человека тут бессильно, нет и не может быть наглядной аналогии тому, что выявила человеческая мысль». Такое мнение существует, оно рассекает единый ствол познания, отделяет одну сторону сущности разума от другой, глубоко расщепляя единство сознания.

Вот с этим художник вступает в спор. Всем образом строим своих фильмов Райтбург доказывает, что пропасти нет, что вообразить, представить, выразить «странный и безумный мир» новых представлений физики можно. Можно! На мой взгляд, не всегда художник одерживает в этом споре победу, но в целом сами фильмы подтверждают его правоту.

Есть, однако, и другой пласт полемики. Именно он, по моему, заставляет Райтбурта придерживаться «банальных решений».

«Физика в половине десятого». Почему в «половине десятого»? Потому что такой сюжет: небольшая компания приятелей («профаны» и один «знающий») вечером смотрит по телевизору хоккей. В перерыве демонстрируется научно-популярная короткометражка, что, кстати, нередко бывает в действительности. Мелькают первые кадры (те самые, между прочим, из «Этого правого, левого мира»). Чья-то рука тянется к телевизору, выключает его. Брошена чья-то реплика, и компания с жаром втягивается в обсуждение... проблем квантовой механики.

Затравка, прием, сюжетный «заход»? Э, тут все не так просто! В фильмах Райтбурта трудно сыскать лишний, проходной, избыточный кадр — наоборот, многие несут двойную и тройную нагрузку.

И тема не обязательного разговора в купе, и тема притягательности хоккея, и тема первой любви, уходя в подслонь фильма, остается, звучит и высвечивает сегодняшнее отношение людей к науке!

Нет, «высвечивает» не то слово. Фильм «Что такое теория относительности?» заканчивается вопросом вздремнувшего было под разговор пассажира: «А, вот и чаек принесли... Да, кстати, вы тут, кажется, хотели что-то сказать про теорию относительности. Так что же это такое?» Фильм «Физика в половине десятого» обрывается возгласом: «О чем мы тут говорим?! Хоккей уже начался!»

За всем этим стоит своя, особая тема места современной науки, научного мировоззрения, духа любознательности в нашей обычной будничной жизни.

Я, ради прояснения мысли, огрублю и то, что в фильмах Райтбурта сделано тонко. Вот, показывая, что, какое место занимает сейчас наука и все с ней связанное в массовом сознании. Это не протест, это не осуждение (какое, чего — жизни?!), это и не призыв (интересуйтесь наукой!), это размышление художника о новой и важной стороне действительности, о степени накала в современном человеке любознательности, это и исследование важной проблемы.

Таковыми видятся мне фильмы Семена Райтбурта. Именно многомерность, отточенность формы, серьезность поднятых тем, их общественная значимость, личностное отношение мыслящего художника к содержанию выделяют их, приподнимая престиж научно-популярного кино. В поисках одаренных энтузиастов научного кинематографа растет и крепнет новая ветвь, в которой неразрывно сплетаются нити науки и искусства.

Плоды такого союза уже зреют. Они все нужней, все необходимей, ибо человек ко всему прочему любознател!

Дмитрий БИЛЕНКИН

ЧЕЛОВЕК ЛЮБОМУДР!

ное трудно, история столь необычного эпизода не зафиксирована. Ну, а можно ли вообразить постоянный, жгучий, массовый интерес тогдашних граждан к тому же самому «апейрону»? Нет, тысячу раз нет, вообразить это невозможно!

Может быть, это стало обычным в восемнадцатом веке? Деятнадцатом? Такой вот массовый жгучий интерес разных слоев населения к головоломным тайнам науки? Но и этому нет свидетельств...

Иное теперь: наука, одна наука! И миллионы тотчас настроиваются на ее волну. Объяснение кажется столь ясным, что вроде и не о чем говорить. Кому не известно, что наука нынче стала производительной силой. Что от ее успехов или неудач зависят судьбы мира. Вольтер говорил, что всех просвещенных людей Европы можно собрать в одном зале. Кого считать просвещенным, а кого нет — дело, конечно, темное. Но если руководствоваться формальным признаком, то спрашивается: вместит ли сегодня Москва всех людей с высшим образованием?

И все же это неполное объяснение. Теорию относительности или квантовую механику знают те, кому это нужно для работы. Сколько таких? Тысячи, вряд ли — десятки тысяч. А жаждут эти теории понять похоже что — миллионы. Но зачем, зачем?

Интересен ответ известного физика Д. Блохинцева: «Мы, люди, биологически запрограммированы так, что наиболее точное название для нас, людей, может быть, не homo sapiens (человек разумный) и даже не homo faber (человек умелец), а homo cupidus sciendi (человек любознател)».

Согласимся с Блохинцевым и проследим, как все это должно было повлиять на сферу киноискусства.

Взглянем конкретно, как требование эпохи преломилось в творческой судьбе одного из интереснейших наших кинорежиссеров.

Семен Райтбург делает научно-популярные фильмы: «Что такое теория относительности?», «Этот правый, левый мир», «Физика в половине десятого», «Математика и черт», «Урок астрономии», «Девять писем» и другие.

Что же выделяет их из необозримой массы лент о науке?

Если бы кто-нибудь до просмотра фильмов Райтбурта сказал мне, что за двадцать минут экранного времени можно зримо, интересно, увлекательно и точно раскрыть для непосвященного суть теории относительности или квантовой механики, то я скорей всего не поверил бы. И в этом я не был бы одинок. Крупный физик, академик, случайно посмотрев фильм Райтбурта «Физика в половине десятого», так удивился, что тут же разыскал телефон режиссера и забросал его вопросами:

— Слушайте, как это вам удалось?! Я всегда был уверен, что квантовая механика непредставима! Вы по образованию, конечно, физик?

Нет, Райтбург не физик. Он окончил ВГИК и с физикой был знаком не лучше любого школьника. Но то было время, когда ядерная физика находилась в фокусе внимания многих далеких от нее людей. Интерес к ней увлек и Райтбурта. Мало сказать, увлек, произошло большее, гораздо большее, то, во что заслуженный академик, кажется, так и не смог поверить: кинорежиссер сам, по одним лишь научно-популярным книгам уяснил

теорию относительности?», «Физика в половине десятого», заставило бы, чего доброго, подумать, что режиссер использует самый простой и дешевый штамп бескрылого популяризаторства. В самом деле. Собрались в купе вагона случайные попутчики — три профана и один физик; завязался разговор, и физик разъяснил профанам смысл теории относительности. Вот вам в двух словах сюжет фильма «Что такое теория относительности?». Примерно то же самое происходит и в фильме «Физика в половине десятого». Прimitивно до банальности, не правда ли? Наука с элементами «оживляжа» — вот уж искусство так искусство, лекция в сахарине, и ничего больше!

Между тем такая банальность решения, губительная для любого ремесленника, оказывается, может служить высшей пробой мастерства. Попробуйте избрать самое простое решение так, чтобы вышло оригинально, захватывающе, глубоко, — талант нужен!

Райтбург почти всякий раз работает на грани банальности и создает фильмы необычные. Понять, как это ему удается, так же трудно, как объяснить магию простых и в пересказе весьма банальных строк: «Выхожу один я на дорогу...»

Сравнил! А что делать, если и в том и в другом случае, только в разной степени, присутствует один и тот же волшебный эффект искусства? Если в пересказе — любом пересказе! — он испаряется без следа?

Правда, кое-что, хотя и с ущербом, пересказать все-таки можно. Фильм «Этот правый, левый мир», по моему, один из самых удачных, откровенно построен по типу лекции. Ее читает (играет?) талантливый актер, ныне почтенный доктор технических наук Всеволод Шестаков. Начинается фильм примерно так (здесь и далее я пересказываю по памяти). На экране возникают тесно составленные пробирки, бутылки и колбы. Голос ученого за кадром: «Кислород, водород, азот, углерод, калий, натрий, фосфор, ну, и еще маленькая горстка других элементов — вот из чего состоит человек. Как просто разобрать на составные части! Обратная операция еще никому не удавалась. Но... попробуем. Раз, два! Пауза — и вдруг на экран выпрыгивает гримасничающая обезьянка! Смущенный голос: «Извините, получилась небольшая накладка... Сейчас, минутку, попробуем снова. А! — Ведущий возникает перед зрителем. — Теперь вышло удачей. Вот это уже я...»

Прочитав эти строчки, вы, верно, даже не улыбнетесь. А в зале появление гримасничающей обезьянки вызывает мгновенный смех! Вот оно, волшебное «чуть-чуть» искусства...

Дальше в фильме идет речь о глубочайшей тайне мироздания, о поразительных, но, увы, малопонятных без посредника событиях в физике, о кризисе краеугольных ее представлений, о мучительной загадке, почему природа делает различие между правым и левым. И все время звучит тонкая нота юмора, казалось бы, неуместная, но с неожиданной силой контраста прочерчивающая изумление, растерянность, восхищение ученых, внезапно убедившихся в «недозволенной» асимметрии мира.

Нет, в лучших фильмах Райтбурта нечто большее, чем «сумма знаний». Они распаивают перед зрителем странные, волнующие дали природы, пе-

КИНОРАМА



ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЕЩЕ СОВСЕМ НЕДАВНО казалось, что Одри Хепбёрн навсегда ушла с экрана и не намерена возвращаться в кино. Об этом писал и «СЭ» в № 15 за 1975 год. Однако сейчас английский режиссер Ричард Лестер уже снимает в Испании романтическую балладу о легендарном разбойнике средневековья Робине Гуде, роль которого исполняет Шон Коннери. В главной женской роли — Одри Хепбёрн.

На снимке — Шон Коннери и Одри Хепбёрн в новом фильме



ГДР

НА СТУДИИ ДЕФА видный представитель итальянского политического кино Джулиано Монтальдо, известный своими картинами «Сакко и Ванцетти» и «Джордано Бруно», приступает к работе над фильмом о поджоге берлинского рейхстага в феврале 1933 года. Затем Монтальдо намерен снять фильм, посвященный выдающемуся деятелю немецкого и польского рабочего движения Розе Люксембург. На главную роль приглашена американская актриса Джейн Фонда.

На снимке — Джейн Фонда

ДАНИЯ

ЗРИТЕЛЬ В КИНО не ходит — это давно уже стало обычным в странах Западной Европы, где количество кинотеатров уменьшается день ото дня. Но есть еще люди, которые любят кино, ищут выход из создавшегося замкнутого круга. Так, например,

группа жителей Копенгагена — автомеханик, чиновник, два студента политехникума, врач и трое инженеров — соединила имевшиеся средства в небольшой капитал и открыла первое кинокафе на шестьдесят персон. Здесь каждый посетитель может выбрать прохладительный напиток по вкусу, одновременно присутствуя на просмотре фильма, не нашедшего себе дорогу на экраны коммерческих кинотеатров. Как пишет датская печать, это кооперативное начинание может оказаться привлекательным, если, разумеется, не прогорит...

ИНДИЯ

В 1973 ГОДУ Индия выпустила 448 художественных картин на семи языках и по-прежнему занимает первое место в мире по производству фильмов.

Для населения страны, семьдесят процентов которого неграмотно, кино — единственное средство отдыха и форма контакта с культурой. По статистике, более 70 миллионов зрителей посещают кинотеатры еженедельно, 150 тысяч человек работают в 68 киностудиях страны.

Правительство поддерживает поиски молодых режиссеров, финансируя создание недорогих серьезных фильмов без традиционных элементов мелодрамы с пением и танцами.

С 1961 года существует также Институт кино и телевидения в Пуне, который возглавляет ныне Гириш Карнад. В институте шесть отделений: сценарное, режиссерское, операторское, актерское, монтажное и звукооператорское. Ежегодно производится набор 70 студентов, треть из которых получает государственную стипендию.

Гириш Карнад считает, что его студенты должны не замыкаться в стенах института, а глубоко изучать жизнь современной Индии. В этом он видит залог будущих успехов молодых индийских кинематографистов.

ИТАЛИЯ

«АНГЕЛЫ С ЗАБИНТОВАННЫМИ РУКАМИ» — так называется документальный фильм, восстанавливающий важнейшие события и факты истории бокса с начала века до наших дней, который смонтировал из архивных материалов режиссер Оскар Брацци. Среди героев фильма знаменитые боксеры — Демпси, Карпантье, Карнера и другие.

ЛИВИЯ

НА ЭКРАНЫ СТРАНЫ вышел первый художественный фильм — «Дорога», созданный режиссером Юсефом Шаабаном Мохаммедом. В осно-

ве его сюжета — история, происходящая в маленькой горной деревушке, отрезанной от мира. Тяжелобольного крестьянина никак не удастся перевезти в не столь уж далекий город, где находится вполне современная больница. Под влиянием этого события жители деревни обращаются к властям с требованием построить дорогу и, получив согласие, сами принимаются за строительство.

ПОЛЬША

ПОЭТИЧЕСКИЙ И ПЕЧАЛЬНЫЙ рассказ о любви «Дождливый рассвет» написал много лет назад Константин Паустовский. Сейчас в Польше режиссер Рышард Бер по сценарию поэта Станислава Гроховяка экранизировал этот рассказ для телевидения.

В роли Ольги Андреевны снялась советская актриса Лариса Кадочникова, в роли майора Кулеши — польский актер Владислав Ковальский.

США

ПЯТЬ ЛЕТ НАЗАД на военной базе в Форт Беннинге, штат Джорджия, началось слушание дела лейтенанта вооруженных сил США У. Колли, виновного в расправе над жителями южно-вьетнамской деревни Сонгми. Среди тех, кто присутствовал в зале суда, был и широко известный режиссер Стенли Крамер. Процесс произвел на него сильное впечатление, и он решил посвятить ему фильм.

Единственной фирмой, которая согласилась осуществить замысел Крамера, оказалась третья по величине в США телевизионная компания Эй Би Си: в ее планы входило создание многосерийного фильма о политических процессах. К тому же о лучшей рекламе, чем имя режиссера, не приходилось и мечтать. Так Крамер получил заказ на съемки фильма. Вскоре, однако, режиссеру дали понять, что о деле Колли в качестве сюжетной основы для первой серии не может быть и речи.

Слишком болезненна и свежа была эта рана на совести Америки. Поэтому серия Эй Би Си началась картиной о процессе Юлиуса и Этель Розенберг, обвиненных в шпионаже и казненных без доказательств. Затем последовал фильм о суде над японским генералом Ямаситой, приговоренным в 1946 году американским трибуналом к смертной казни за военные преступления. Когда пришла очередь третьей серии, терпению режиссера настал конец: «Я согласился работать для телевидения только затем, чтобы снять фильм о Колли». Руководство Эй Би Си уступило.

В результате Крамер снял картину о Колли, и фильм этот был показан по телевидению.

«У меня, — сообщил режиссер, — есть еще тема. Это осуждение Джорджа Маккарти. Я не боюсь реакции. К нападкам мне не привыкать: мне угрожали религиозные фанатики за фильм «Пожнешь бурю», приверженцы нацизма — за «Нюрнбергский процесс», расисты — за «Угадай, кто придет к обеду». Теперь найдутся новые противники. Но правда должна быть высказана».



ФРАНЦИЯ

СКОЛЬКО В МИРЕ ЖЕНЩИН-КИНОРЕЖИССЕРОВ! Еще недавно никто над этим не задумывался. Но сейчас в Международный год женщины журналисты заинтересовались и этим. Оказалось, что из 5 тысяч кинорежиссеров (таково примерное количество постановщиков игровых фильмов в мире) женщины составляют лишь 150.

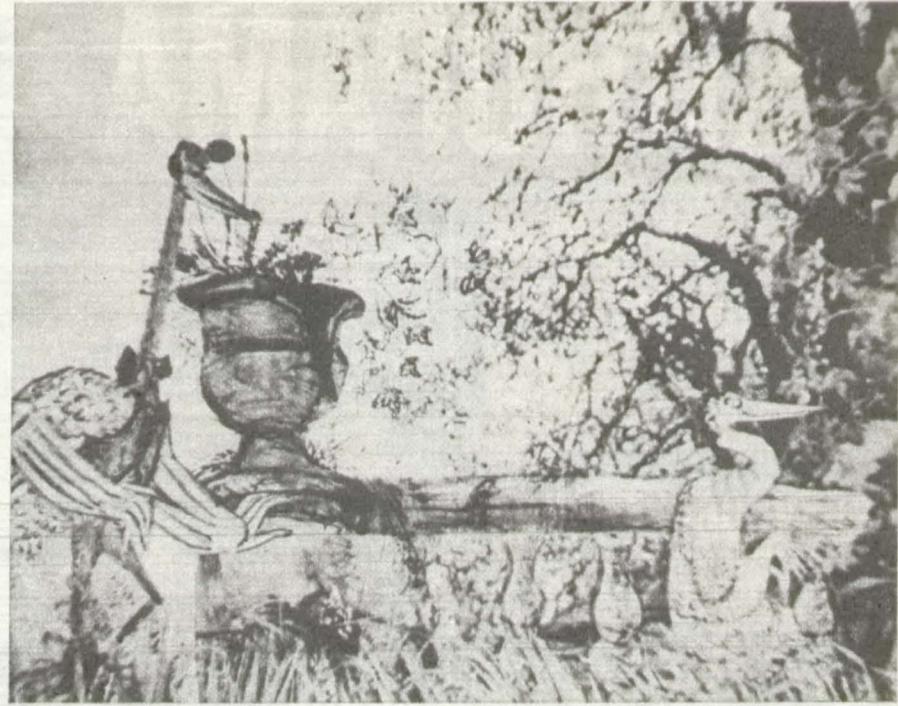
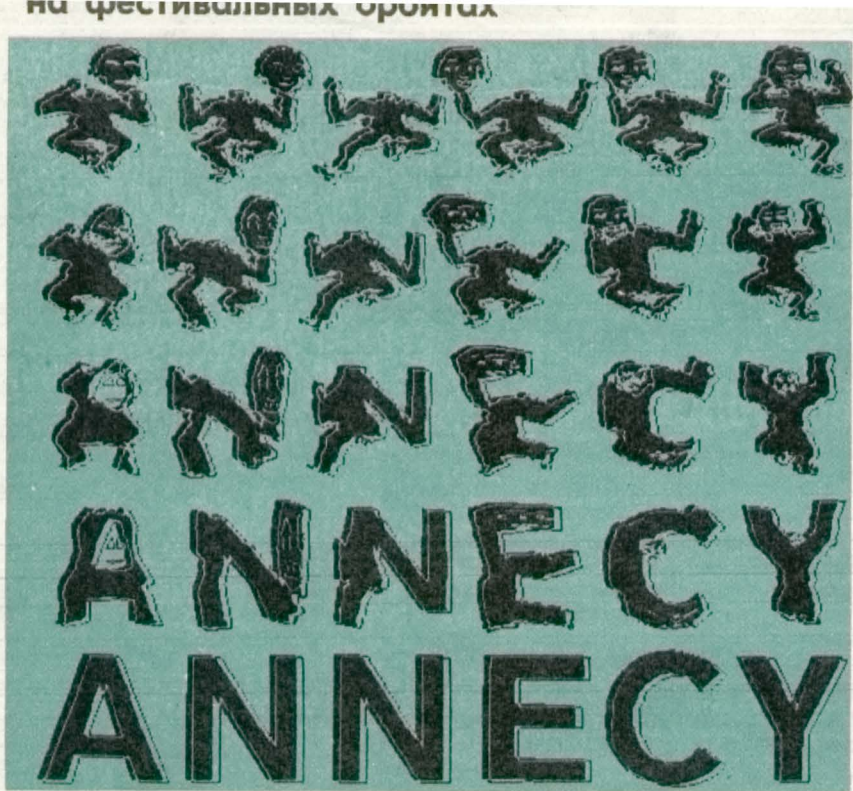
Недавно в Париже состоялся фестиваль фильмов, поставленных женщинами. Организовала его ассоциация «Мюзидора», созданная в 1973 году и объединяющая женщин, профессионально занимающихся кинематографом.

Французская кинозвезда начала века Мюзидора, чьим именем названа ассоциация, прославилась в годы первой мировой войны участием в серийных фильмах «Жюдекс» и «Вальпурис».

Она пробовала свои силы и в режиссуре. Один из ее фильмов демонстрировавшийся на нынешнем фестивале, — «Солнце и тень» [1922] рассказывает о бое быков в Испании.

К ассоциации «Мюзидора» присоединилась известная французская актриса Жанна Моро. «Я хочу в ближайшее время, — заявила она, — поставить свой собственный фильм, и картины, снятые мужчинами, до какой степени насыщены жестокостью и сексом, что в них уже нет места уважающему себя человеку».

На снимках — Мюзидора и Жанна Моро



Юрий Норштейн «Цапля и журавль» (СССР)

ФАНТАЗИЯ И

Сергей АСЕНИН

Вероятно, каждому, кто приезжает на фестиваль в Аннеси, небольшой французский город, уютно расположившийся в предгорье Альп у самой швейцарской границы, приходит в голову мысль, что организаторы киносмотрa проявили особый вкус, выбрав для него именно это место. Вершины гор, покрытые снегом, озеро, словно вошедшее в город и прорезающее улицы многочисленными каналами, вплотную подступающими к домам, старинная романская архитектура — все это создает единственный в своем роде фон для мультипликационного фестиваля.

Позже я подробнее узнал и его историю. Идея создать фестиваль рисованных и кукольных фильмов возникла в 1956 году в Канне, во время первого Международного конгресса деятелей мультипликационного кино, на котором были представлены и наши мастера. Как и другие участники конгресса, они поддержали инициативу французских режиссеров Мишеля Боше, Андре Мартена и председателя киноклуба Анниси Жоржа Гондрана. Фестиваль был учрежден, но все эти девятнадцать лет над ним неизменно нависала угроза закрытия.

Не хватало средств, демонстрация фильмов не окупала многочисленных расходов, и энтузиастам стоило немалых усилий добиться того, чтобы старейший форум мультипликаторов мира жил и работал, продолжал собираться.

В этом году фестиваль проходил в десятый раз, и потому мы, члены жюри, после торжественного открытия дружно тушили свечи, которыми был украшен большой юбилейный пирог.

В сравнении с другими киносмотрами мира фестиваль в Аннеси выглядит камерным. Но хотя конкурсная программа состояла всего из 63, а внеконкурсная — почти из стольких же картин (не все страны выпускают сегодня мультфильмы), невозможно было пропустить на многочисленных выставках художников-мультипликаторов, просмотры лент, премированных на других фестивалях, на демонстрацию

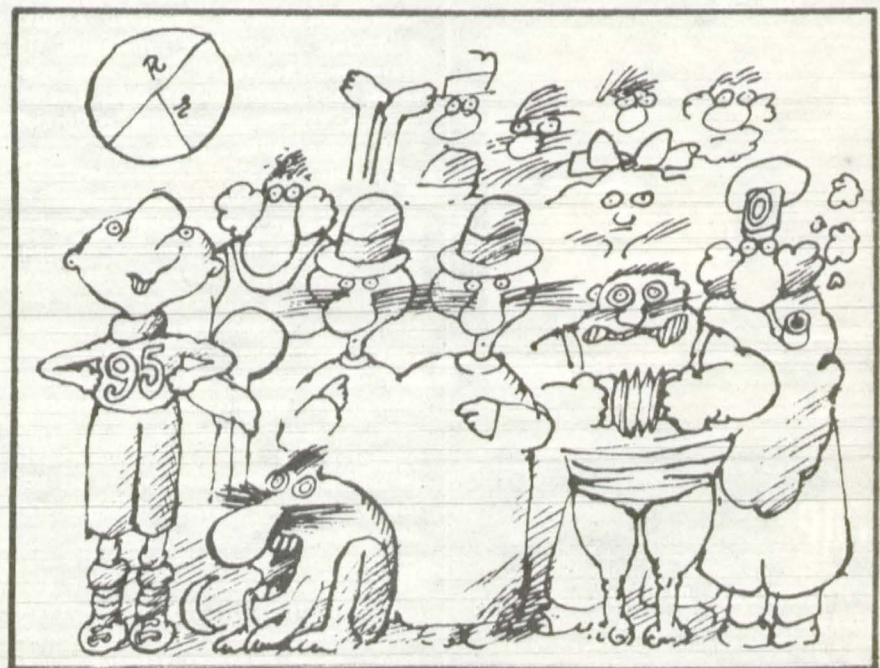
студенческих фильмов, подготовленную международным центром художественных колледжей и институтов.

Нам представилась редкая возможность познакомиться с творчеством патриархов французской мультипликации — Бертольда Бартоша и Александра Алексева, с работами пионеров японского рисованного кино.

Большой интерес участников фестиваля вызвала обширная, демонстрировавшаяся в течение двух дней ретроспектива советских фильмов — от первой звуковой ленты М. Цехановского «Почта», созданной в 1930 году, до сегодняшних картин Ф. Хитрука, Б. Степанцева, Р. Качанова и других наших мастеров центральной и республиканских студий.

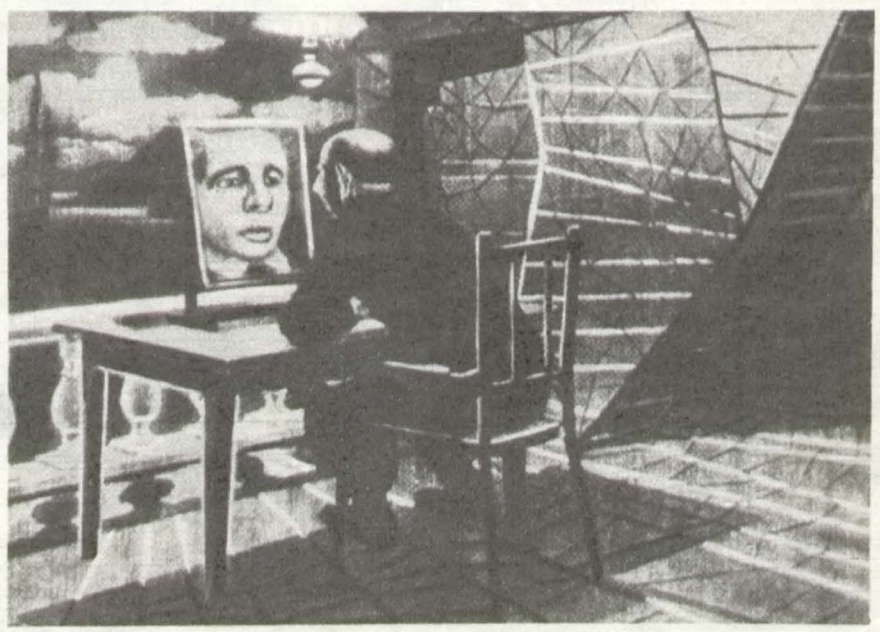
Как всегда на фестивалях, в кулуарах, на пресс-конференциях шел спор о судьбах этого искусства, о его сущности и целях. И откуда бы ни были его участники — из Польши или Нигера, из далекой Калифорнии или соседней Швейцарии, — всех волновало, куда идет мультипликация, каков ее облик сегодня, что ждет ее завтра. От фестиваля, открывшего немало ярких имен и национальных школ, ждали ответа на эти вопросы.

По-прежнему критики ожесточенно спорили о стилях рисованного кино, о том, как они изменились после Диснея. Но в дни фестиваля мне попались заметки Джона Хабли, работавшего у Диснея, а затем вместе со Стивеном Босустовым и группой других художников ушедшего от него и позже основавшего свою студию. Когда-то главная задача этих мультипликаторов, демонстративно порвавших со своим патроном, заключалась в том, чтобы притивопоставить поистине всеобъемлющему влиянию Диснея иной художественный почерк, иную стилистику. Теперь же, через тридцать с лишним лет, став зрелым и известным режиссером, Хабли обращал внимание на другое. Он говорил, что главное в мультипликации — не формальные ухищрения и изыски, а, как и во всяком искусстве, неизмеримо большее — поиски художественной правды. «Было бы ошибкой, — отмечал



Душко Петричич «Эпидемиология» (Югославия)

Александр Алексеев «Нос» по Н. В. Гоголю (Франция)



он, — считать, что будущее мультипликации состоит в эволюции графических стилей... Необходимо исследовать область истины и действительности, которую нельзя впрямую снять камерой».

Эти мысли, вполне мной разделяемые, сами собой связались с тем, что я увидел на фестивале. Он показал удивительное разнообразие форм, которыми живет ныне мировая мультипликация, неиссякаемый дух фантазии и эксперимента, которым пронизаны творческие поиски ее мастеров. Казалось, все изломы человеческого вымысла, все краски земли, все неожиданности и парадоксы, которые можно было придумать, сошлись на этом квадрате холста, представлявшем киноэкран фестивального театра Казино.

Но так ли уж много дает зрителю калейдоскопическая смена тонов и силуэтов, даже если за ними угадываются очертания зверей, деревьев, человеческих фигурок?..

Удача французского фильма «Шаг», получившего на фестивале Гран при, мне думается, в том, что режиссер Пьер Камлер сумел передать в движении кружащихся в воздухе листов бумаги целую гамму человеческих чувств и отношений. И как бы ни бы-

Югославский режиссер Бранко Ракинович в фильме «Хамелеон» в характерной для мастеров студии «Загребфильм» манере броского графического шаржа высмеял современного демагога, буквально на ходу меняющего свои убеждения и оценки и всегда умеющего, принаравливаясь к конъюнктуре, держать нос по ветру.

Особое место занимали на фестивале фильмы, активно претендующие на актуальность, остроту, но, в сущности, псевдосовременные. Начинаясь до предела предощущением гибели мира, крушения цивилизации, они смаковали темы, которые давно уже привлекают буржуазных художников.

Скромный, казалось бы, предмет домашнего обихода — мясорубка — в картине бельгийского режиссера Ги Пиротта становится сюрреалистическим символом ожидающих человечество потрясений, гигантским идиолом, в прожорливую глотку которого вползают поезд, валяются дома, машины, люди. В другом, французском фильме (режиссер Ян Леница) каменные чудовища, напоминающие обломки истуканов какой-то неведомой древней религии, оказываются домами-хищниками, словно огромные ак-

ИСТИНА

ла изобретательна фантазия не менее известного американского мастера Джина Дейча, изображенное им странное, длинноногое животное, неожиданно поселившееся в саду отставного военного и усердно пожирающее груши, способно вызвать у зрителя разве что усмешку недоумения. Проникнуть в суть вещей, нередко скрытую за их внешней оболочкой, и показать в новом свете реальность — вот роль фантазии, делающая ее в мультипликации такой ценной и незаменимой, помогающей оттенять смешные стороны, обнажать противоречия действительности.

Уже давно замеченный критиками кризис юмора в рисованном кино заметно ощущался и на этом фестивале. Исключение составляли лишь немногие картины. Забавным парадом прошли перед зрителем персонажи английского фильма «Бал бабочек». Остроумен был показанный вне конкурса фильм Кати Мачкаши «Нажатием кнопки», поставленный по рисункам венгерских детей, в ярких набросках которых возникала шутовская фантастическая панорама быта и техники будущего. Весело прощались с уходящими в отставку паровозами в своем фильме-песне польский режиссер Рышард Антонишак. Добрым вымыслом и сочным народным юмором была расцвечена «Сказка о драконовом яйце» известного чехословацкого мастера Богуслава Шрамека, единодушно отмеченная жюри как лучший фильм для детей.

И все же в центре внимания по-прежнему оставались фильмы серьезные, затрагивавшие большие и часто большие вопросы общественной жизни. В них фантазия и реальность вступали в тот синтез, из которого рождается настоящее искусство.

К острой социальной проблеме окружавшей его действительности обратился молодой французский карикатурист Жак Кардон, работающий в «Омнисте» и других газетах. Его фильм «Отпечаток» был удостоен премии за лучший режиссерский дебют. Художник изобразил ребенка, вынужденного с самого рождения носить на спине и затылке страшный протез. Постепенно выяснилось, что под ним след от сапога — неизгладимая печать угнетения, клеймо современного рабства, которое носят на себе многие.

тини, ловащими и всасывающими в себя людей. Фантазия оставалась все-таки лишь фантазией — жуткой, причудливой, бесконечно щедрой на уродства и экстравагантности.

На этом фоне наша мультипликация могла показаться традиционной. Лишенная претенциозной многозначности, она обычно подчеркнуто точна и конкретна в выражении идеи. Не такова ли примечательная особенность фильмов Ф. Хитрука, два года подряд получавшего высшие призы на фестивале в Канне, последних фильмов И. Иванова-Вано, Л. Атаманова, Б. Степанцева, также принесших им широкое признание в нашей стране и за рубежом?

И в Анниси единственный советский фильм «Цапля и журавль» Ю. Норштейна (сценарий Р. Качанова по русской народной сказке), включенный в конкурсную программу, получил второй по значению приз — специальную премию жюри — самую высокую награду, какую когда-либо вручали здесь нашим мастерам.

«Искусством тончайших нюансов» назвал эту картину Жан-Франсуа Лагиони, известный французский режиссер-мультипликатор.

— Год назад, — говорил он, — я побывал в вашей стране на международном симпозиуме кинематографистов и много думал после этого о путях, которыми идет мультипликация. Я познакомился тогда с целой программой советских мультфильмов, и это было для меня настоящим открытием. Я понял богатство и красоту вашей мультипликации. Ее сила, по моему, в том, что она, как и все лучшее в этом искусстве, умеет соединять фантазию и истину. Ваш конкурсный фильм в Анниси еще раз подтвердил это.

Слова Ж.-Ф. Лагиони, мастера и знатока рисованного кино, сказанные им перед самым отъездом нашей делегации из Анниси, были для меня своеобразным итогом кинофорума. Мы увозили с собой искусно сделанный из стекла и металла вращающийся на подставке барабан — так выглядел приз — миниатюрная копия праксиоскопа, хитроумного прибора, с помощью которого около ста лет назад французский инженер и художник Эмиль Рейно впервые заставил ожить на экране рисованные фигурки.

Яков ВАРШАВСКИЙ

ВЕРНОСТЬ ЗАВЕТАМ ЮНОСТИ

Однажды Иван Александрович Пырьев размышлял вслух об Академии советского киноискусства. Человек могучего темперамента, он всегда избирал что-нибудь крупномасштабное. Кто-то из собеседников засомневался, есть ли кандидаты в академики. Пырьев с жаром бросил:

— Первым будет Юткевич!

Напомнила мне об этом новая книга С. И. Юткевича*. И не потому только, что охватывает множество сложнейших и интереснейших явлений искусства. Книга аналитична, исследует глубокие корни подлинной новизны революционного искусства, настраивает на поиски связей сегодняшнего и давнишнего, на лад высоких размышлений не только собратьев автора по искусству, но и зрителей — тех, кто желает понять природу художественного творчества.

Удивительно разноликий, даже пестрый мир художественных явлений возникает на страницах книги. Здесь и ранние опыты советских кинематографистов, и первые фильмы о рабочем классе, и рисунки Пикассо, и постоянные споры с декадентами и снобами, и разбор стиля Фернана Леже, Сикейроса... Одни только иллюстрации, составляющие особую ценность книги, обращают читательское внимание то к Чаплину, то к Довженко, то к Вертову. Есть ли во всем этом внутренняя система, логика исследования? Конечно, хотя Юткевич избегает ученого словаря и поэмы просветителя. Он ищет почти беллетристическую легкость повествования об открытиях в искусстве, о вечном его обновлении. Вся книга — работа познания путей советского искусства, работа самопознания, потому что Юткевич одинаково близок к истокам нашего искусства и к его сегодняшним творческим проблемам.

Главное место на этих страницах занимают мысли о революционной, наступательной силе советской кинематографии. Создатель нескольких фильмов о Ленине проследил историю некоторых глав кинолениннаны, а наиболее подробно — историю воплощения образа Владимира Ильича М. М. Штраухом.

Если мы будем внимательны к предыстории работ, анализируемых в книге, тогда непременно заметим, что свой художнический опыт Юткевич собирает по крупицам с тех давних дней, когда он украшал революционными плакатами киевский Крещатик, а было это еще в дни Первой 1919 года. Тогда же или немного позже он делал вместе с Г. Козинцевым куклы для передвижного театра, а потом оформлял, как декоратор, спектакли в нескольких молодых коллективах Москвы 20-х годов. И постигал — в паре с Эйзенштейном — биомеханические этюды Вс. Мейерхольда. И избирал — в середине того же десятилетия — замечательные синебульзные представления рабочих и студенческих агитбригад, с их зажигательным пафосом, сатирическими «фитилями», пантомимами-кариатурами, с их динамическими ритмами, так верно передававшими самый дух юности страны. Нельзя не заметить, что многое в спектаклях молодых режиссеров наших дней, привлекающих зрителей изобретательными аттракционами, энергичным темпом, напоминает придуманное тогда С. Юткевичем и другим будущим кинорежиссером — А. Мачеретом. А кроме того, Юткевич, к слову сказать, делал еще и острые шаржи для киножурнала. Нападал на диспуты на формалистов. И сам был неоднократно обвинен в формализме. Позже вместе с Валентином Плучеком он вернул на театральные сцены «Баню» и «Клопа» Маяковского после долгих лет полузабвения и тем самым показал, чем дорожит в искусстве. И снова изобретал — то внутренний монолог в ленинском фильме, то соединение живых актеров с куклами, то графические декорации, как в фильме о Чехове и его «Чайке». Впрочем, всего, чем был занят этот мастер, даже не перечислишь, на то и книга.

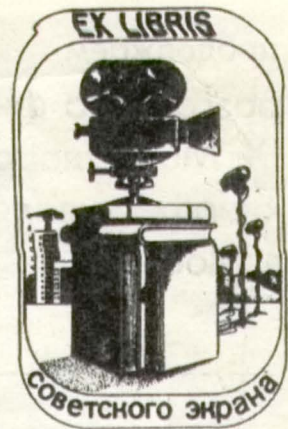
Читая ее — а лучше и другие книги того же автора, потому что они продолжают, развивают одна другую, — испытываешь необходимость понять: связаны ли все эти изобретения, то большие, то местного значения, завершенные и незавершенные, внутренней закономерностью?

Конечно, связаны.

«Я воспитан на Маяковском, Мейерхольде и Эйзенштейне», — указывает автор книги источники своего общественно-политического и художнического мировоззрения. И потому первая его аксиома: фильм должен быть изобретательным — вторая непреложная для Юткевича (и его собратьев по родословной) истина. Не может ученик мастеров-первооткрывателей прощать себе, работу по инерции, когда не сделан хотя бы маленький шаг к новым возможностям. Его учителя не допускали дилетантства, расчета на спасительное «нутро». Они всегда требовали от себя и учеников исчерпывающего знания предмета. Книга Юткевича свидетельствует, что он в этом отношении также верен урокам юности.

...Мастер готовится к встрече с новым художественным образом долго, упрямо, не жалея времени на чтение книг, на встречи со знающими людьми. На репетиции в прямом и переносном смысле слова. А зритель? Неужели ему встреча с художественной новизной не стоит ни малейших усилий? Не предполагает повышенной зоркости, обостренной понимаемости? Зритель-читатель, готовый сделать шаг, и не один, навстречу новизне в искусстве, ждет интересная книга.

* Сергей Юткевич. Кино — это правда 24 кадра в секунду. М., «Искусство», 1974.



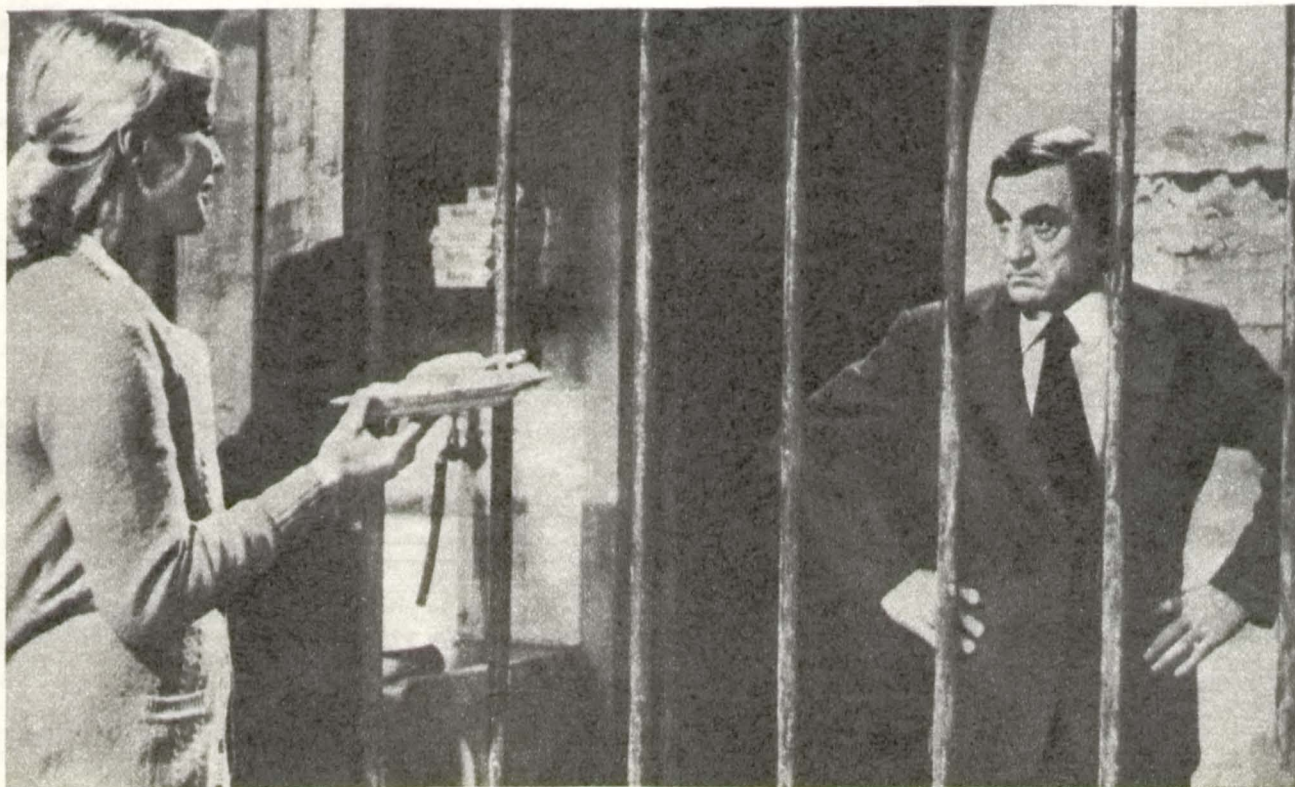
продолжаем
разговор о фильмах
IX Международного
кинофестиваля
в Москве

БЕЗДНЫ КОМФОРТНОГО МИРА

Валентина ИВАНОВА



Ингрид Тулин и Лино Вентура
в фильме «Клетка»



«Романтическая англичанка».
В главной роли — Гленда Джексон

Электрическая плита, бар с достаточным количеством алкогольных и безалкогольных напитков, холодильник, до отказа набитый томьящимися в пленке, но зато уже готовыми к употреблению цыплятами. Есть откидные спальные места на одного и на двоих с патентованными, волшебной мягкости матрацами, и все это можно раздвигать, сдвигать и отодвигать, уединяться и разъединяться, жить, спать, закусывать, веселиться, немножко мечтать и даже немножко грустить. А если к этим раздвижным матрацам и замороженным цыплятам добавить не менее прелестный ландшафт — совсем девственный, совсем не обжитый, совсем «дикий» (ведь даже отходы от цыплят и напитков в этом комфортабельном мире уничтожаются и исчезают бесследно), то мы получим в результате рекреационный автобус.

Прелестная все-таки штука — этот автобус для отдыха, где действительно все вместе: и жратва, и девушка, и глоток мартини, и глоток чистого воздуха! Помнится, в середине фильма Антониони «Забриски Пойнт» такой именно автобус остановился посреди мертвого, лунного пейзажа (в прекрасном будущем здесь предполагался курорт «Солнечные пески»). Из него вышли улыбчивые, благополучные американские папа с мамой и сказали: «Вот только кино не хватает».

Героям американского фильма «Гонки с дьяволом» Джека Старрета представилась редкостная возможность — увидеть кино в заброшенном и совсем диком уголке природы, где гладкие, красивые камни под водой так прохладны, а круглая луна так девственна и симпатична.

Они увидели это кино во сне или наяву (в общем-то, конечно, наяву, но фильм так выстроен, что до последней минуты мы можем предполагать: а не почудился ли весь этот ужас нашим героям?). Они увидели, как люди в средневековых балахонах устроили вокруг костра какие-то изуверские игрища. И потом, как высоко над огнем подняли тело девушки и мрачное лезвие сверкнуло над ней.

И вот, побросав всех кур и недопитые бутылки, бегут молча и стремительно от увиденного (или приснившегося) кошмара наши герои. И на часочек пристали в шумном и гостеприимном кемпинге и даже пошли искупаться в голубой, хлорированной воде бассейна. Вокруг такие приятные, тоже любящие выпить и уютно провести вечерок люди. И вдруг — что это, помрачение рассудка? — со всех сторон надвигаются на них искаженные звериным оскалом, отупевшие от выпитого и съеденного, уже даже нечеловеческие физиономии. Не с их ли добродушного соизволения жгли, калечили, плясали те у костра?

Сцена в кемпинге, пожалуй, лучшая в этой картине, где не слишком логично смешались всяческие подброшенные змеи, по-американски, с блеском снятые автогонки с серьезным замахом на серьезную тему. Ведь вся округа во главе с шерифом-«дьяволом» преследует двух случайно забредших в эти уютные, обывательские джунгли мирных спортсменов с их подружками (где-то здесь ощущается тема «Погони» Артура Пенна, однако не стоит, вероятно, сравнивать художественный уровень обоих фильмов).

Оборотная сторона медали. Фасад и изнанка. Как все хорошо начиналось — и как все кончилось!

Бездны комфортного мира.

Не бойтесь, они не такие уж страшные в этом вполне добропорядочном кругу, где брошенные женщины живут в двухэтажных коттеджах, имеют газон и газонокосилку, могут отгородиться от назойливых соседней глухим, высоким и вполне надежным забором и могут даже недурно сервировать столик для бывшего (или настоящего?) мужа, если он...

Если он вдруг не исчезнет. Да, возьмет и, совсем как Мефистофель в плохой, провинциальной постановке «Фауста», провалится в люк. Люк — то самодельный, доморощенный, но вот исчезнуть человек мог окончательно и навсегда. Окончательнее, чем в самой смерти. Исчезнуть из жизни, быть вычеркнутым из списка живых, продолжая физически существовать.

Бездны комфортного мира. Они совсем не такие страшные и даже вполне ухоженные, как, например, самодельная тюрьма для собственного супруга, которую оборудовала героиня фильма «Клетка» (Ингрид Тулин). Здесь есть все тот же матрац (и даже несколько), туалет индивидуального пользования, а мясо с кровью и зелень и напитки подаются с точностью и регулярностью, достойной самого лучшего санатория. Ничто не грозит мужу-пленнику (Лино Вентура), напротив, о нем заботятся со всей любовью и тщательностью, на какие способности бесконечно преданная женщина. Только вот прутья, замки и вся система «клетки» отдадут устрашающим средневековым. Ну что ж, эти неприспособленные женщины еще не совсем освоились в целиком электронном, киночном мире, где можно по телефону продать на другой континент пакет акций и тем самым взорвать какой-нибудь международный консорциум и сразу «дупитесь» сотни, тысячи людей или даже целую, какую-нибудь маленькую, ничтожную, богатую нефтью или рудой страну с неведомым названием. Ведь героиня «Клетки» своим отчаянным, чисто женским поступком наверняка разорвала привычные цепи, в которых так уютно современному мужчине, — цепи материальной и всякой прочей ответственности, сложнейших взаимных обязательств, поручительства и прочее и прочее. А ей — подумать только! — захотелось выяснить у этого очень занятого человека массу никчемных и один очень важный для нее вопрос: любил ли он ее когда-нибудь и почему все-таки бросил, почему заточил ее до конца дней в эту безутешную клетку двухэтажного коттеджа с газоном, газонокосилкой и с крепким, надежным забором?

Ох уж эти маленькие семейные взрывы, так отравляющие жизнь! Маленькие взрывы — и безнадежно глухие, каменной средневековой кладки, высоченные крепостные стены, и рвы, и железные цепи, которые никогда не поднимут подъемного моста, по которому один человек мог бы пройти в душу, в сердце другого человека.

«Клетка» французского режиссера П. Гранье-Дефера в этом смысле выстроена рациональнее и рафинированнее. Абсолютно чистая аллегория. Ее, конечно, можно прочувствовать и чисто женски (и тогда понять и принять) и чисто мужски (и тогда недоумевать и досадовать). Но ведь «Клетка» не просто о мужчине и женщине, которым испокон веку так трудно найти пути общения и взаимопонимания. Эта такая неожиданно мягкая и

женственная для почти мужского темперамента Ингрид Тулин героиня — просто крайний вариант человека, не приемлющего и не приемлемого тем миром, который представляет в фильме герой Лино Вентура. Нужна была женщина, чтобы в крайней степени подчеркнуть эту хрупкость и эту незащищенность, но и эту отчаянность и бессмысленность протеста.

Да, бессмысленность. Потому что это бунт на коленях.

Потому что, когда мы видим совсем другую, очень уверенную в себе и очень любимую «романтическую англичанку» (так и назвал свою картину Д. Лоузи), потерянно и кротко сидящую на камнях дикого пляжа и торопливо жуящую бутерброд, мы ведь отлично знаем, что она вернется. Вернется в свои надежные стены, к любящему мужу, любимому сыну и опять-таки к газону и газонокосилке. Вернется! Куда ей деться, этой и потому и романтической, что совершенно не приспособленной к самостоятельному существованию, умной, тонкой, интеллигентной женщине?

Фильм Лоузи — очень английский фильм, то есть все в нем столь же иронично, сколь горько, столь же легкомысленно, сколь и мудро. Картина Лоузи можно пересказать и трактовать с десяти различных точек зрения. И все-таки мы и здесь сосредоточимся на внутренней драме героини в мудром и точном исполнении Гленды Джексон.

Если «Клетка» — фильм-дуэт, то «Романтическая англичанка» все-таки фильм-соло (несмотря на вполне профессиональное присутствие Майкла Кейна и Хельмута Бергера). Да, нелегко ответить на массу вопросов, возникающих вокруг этой «англичанки». Например, чем же плох ее преданный и любящий муж, столь влюбленный, что даже обклеивает ее фотографиями все стены своего кабинета, где — про нее же — и пишет сценарий? На основе ее — и своих — тонких ощущений, и подозрений, и предчувствий. На основе ее жизни, которую он остроумно выстраивает в духе задуманных им литературных ассоциаций. И вот результат — маленький семейный взрыв за надежными стенами особняка: благополучная и бесконечно уверенная в себе женщина, побросав бриллианты и манто, бежит, бежит без оглядки куда глаза глядят, с юным обольстителем, сутенером (он же поэт, он же агент банды торговцев наркотиками), с которым ее муж — в интересах будущего сценария — так заботливо и долго ее сводил.

Он, конечно, придет за ней и подберет, как заблудившуюся собачонку. И она, конечно, вернется — куда ей деться? А какая прекрасная, солидная, обеспеченная жизнь, несмотря на весь позор и проступок, ожидает ее подле газона и газонокосилки!

Какие высокие заборы и какие глухие стены! Мы не увидим их в фильме Лоузи, как не увидим французской средневековой клетки и американских игрищ у костра. Все очень размыто, недоговорено, недосказано, все по-английски сдержанно и иронично. И... так бесконечно драматично. Потому что есть это все, живет это все в душах людей — и клетка, и ночные кошмары, и горечь обиды, и трагедия непонимания. И яростное желание протеста — стихийного, бессмысленного, отчаянного.

И все эти бездны — совсем не страшные, казалось бы, бездны комфортного мира.

ДЕТЕКТИВ В РИМЕ



Федерико Феллини и оператор Джузеппе Ротунно в опустевшем фильмохранилище

Казалось, никаким сенсационным ограблением итальянцев уже не удивить: сколько раз мы читали в газетах и об идеально организованных ограблениях ювелирных лавок, и об угонах самолетов, и о похищении богачей и их детей. Держит Италия и печальное первенство по кражам произведений искусства — здесь крадут и римские древности и полотна старых и новых мастеров. Лишь сравнительно недавно вся мировая печать была тревогу о судьбе похищенных из Палаццо Дукале в Урбино шедевров Рафаэля и Пьеро делья Франческа. Сейчас вся печать, радио, телевидение — и не только итальянские — полны сообщений о новом «преступлении века», преступлении беспрецедентном, на этот раз жертвой преступников стал кинематограф.

Как известно, одним из самых популярных жанров кино является детектив. Но фантазии самых искусственных сценаристов западного кино не под силу в этом жанре угнаться за фантазией воров: в Риме в дни августовского отпускного затишья из специально оборудованных холодильных шкафов в подвалах одной из крупнейших в Европе фабрики, «Текниколор», где проявляется цветная киноплёнка и печатаются цветные копии фильмов, были похищены невосстановимые, исключительно чувствительные к температурным изменениям и механическим повреждениям, существующие в единственном экземпляре цветные негативы новых фильмов трех знаменитых режиссеров — Федерико Феллини, Пьера Паоло Пазолини, Дамиано Дамиани (а, по некоторым сообщениям, также и Франческо Роззи). Бесследно исчезли несколько сот килограммов отснятой пленки, причем был выбран самый ценный, самый нужный, уже отобранный режиссерами для окончательного монтажа материал. Теоретически можно восстанавливать эти негативы по делавшимся ежедневно рабочим позитивам, но при этом невосполнимыми оказались бы потери художественные.

Итак, что же похищено? Три ключевые сцены из фильма Фел-

лини «Казанова», в котором режиссер дает новую интерпретацию характера и происхождения знаменитого венецианского авантюриста и донжуана; значительная часть отснятого материала нового фильма Пазолини «Сало, или 120 дней Содомы», антифашистской притчи; негатив пародийно-фантастического вестерна Дамиани под названием «Один гений, два свояка и одна курица» (похищена почти четверть фильма).

Нет необходимости описывать отчаяние, возмущение, растерянность авторов фильмов и всех итальянских кинематографистов. Дело идет не только об ущербе в десятки миллиардов лир, но и об ущербе художественном, общекультурном, моральном, который подсчитать и выразить в цифрах невозможно. Появилась новая угроза, создан опасный прецедент и в без того нелегкой творческой жизни ведущих мастеров итальянского кино.

Как и в каждом детективе, сразу же встает вопрос о мотивах преступления. Шантаж с целью получения выкупа? Личная месть? Конкурентная борьба? Пока не последовало никаких сигналов, никаких требований со стороны грабителей, которые (вспомним название одной итальянской комедии), «как обычно, остались неизвестными»... Промелькнули в итальянской печати и предположения, что подоплека этого ограбления — политическая, что это — дело рук экстремистов, пытающихся нагнетать в стране атмосферу страха и террора.

Что ж, как и в каждом детективе, будем с нетерпением ждать, как разовьются события в следующей части или серии. Но как бы они ни развивались, «детектив в Риме» — еще небывалая, достаточно характерная и красноречивая страница бурной истории кино Запада.

Георгий Богемский



УРОКИ МАСТЕРСКОЙ

Меня часто спрашивают: «Как работали Козинцев и Трауберг с актерами? Как они нас учили в мастерской, которая называлась «Фабрика эксцентрического актера», или сокращенно ФЭКС? Каким образом мы стали актерами и, как говорят, неплохими?»

И я всегда отвечаю: «Не знаю».

Мы были молоды, очень молоды. Сейчас люди приходят в институт образованные, много знающие. Мы были сырые, почти безграмотные. Чуть пограмотнее были наши учителя. Но и их багаж за плечами был легковат, не говоря уже о какой-то школе. Не было даже фундамента...

Когда в 1921 году в Петрограде образовалась мастерская и начались занятия, то очень многое педагоги и ученики придумывали на ходу. И придумывали не только что, но и как...

Наши учителя были твердо убеждены: чтобы искать новые актерские пути, надо освободить голову. Тело должно быть натренировано так, чтобы во время работы актеры о нем забывали, чтобы они не думали о том, как повернуться, куда девать руки и ноги. Движение должно идти в унисон с мыслями и не отвлекать их

на себя. Этого мы добились жесткими и четкими дисциплинами, такими, как акробатика, танец, фехтование, бокс.

Окружающие над нами подсмеивались. Говорили, что мы воспитываемся не для кино, а для цирка. Не обращая внимания на иронию, мы упорно тренировались.

Что же делали с нами Козинцев и Трауберг? Они учились на нас. А мы учились у них мыслить и жить.

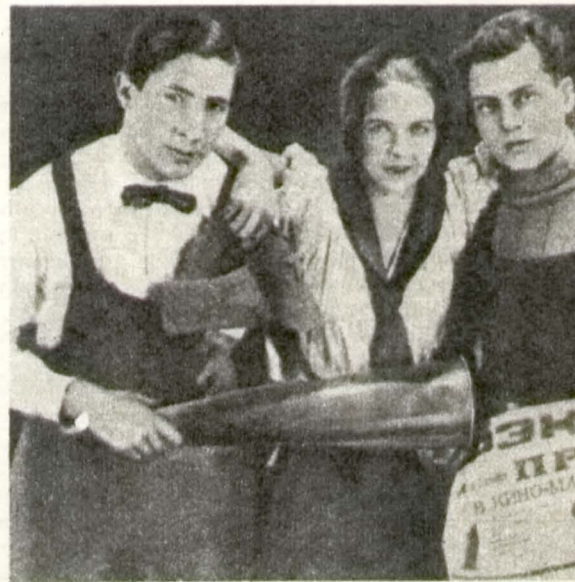
Трауберг читал нам лекции о зарождении кинематографа. Мало кто из нас хоть что-нибудь знал об искусстве вообще. Мы были темными учениками, хотя усердно это скрывали. Но Трауберга было трудно провести, и он, кроме кино, касался литературы, живописи, театра.

Читал Трауберг интересно. Память у него была феноменальная. Мы любили, как тогда называли, его уроки. Впитывали в себя все, как губки. Думали. Прикидывали. Спорили между собой. Начали более системно читать. И не просто читать, а с определенным отношением к прочитанному.

Козинцев вел в мастерской основную дисциплину. Тогда это называлось киножест, теперь — актерское мастерство. Он учил нас играть то или иное внутреннее состояние...

прошлое,
которое с нами

Елена КУЗЬМИНА



Е. Кузьмина в роли разведчицы в фильме «Секретная миссия», 1950 г.

Луиза — «Новый Вавилон». 1929 г.

— Все входят в дверь одинаково, — рассуждал Козинцев. — Правда? Ан, и неправда!.. Все входят по-разному. У каждого в эту минуту свое состояние. Но если даже состояние задано одинаковое, то каждый выражает его по-своему. Каждый по-своему движется, по-своему смотрит... У каждого свое выражение лица...

Вначале Козинцев давал нам самые легкие этюды... Человек получает письмо, которое он давно ждет и боится его. Разве можно научить, как ждать и как бояться? Это надо чувствовать и по-своему выражать.

Каждый из тридцати учеников играл этот этюд по-своему. Каждый по-своему замечал письмо. Каждый по-

Г. Козинцев, Э. Гарховская, Л. Трауберг, 1925 г.

своему боялся. И каждый по-своему вскрывал конверт.

Козинцев терпеливо просматривал всех по очереди. Я до сих пор не понимаю, как хватало у него терпения!

Иногда он не выдерживал. Резким свистом останавливал ученика и, стараясь скрыть раздражение, говорил: — Вы когда-нибудь получали письма? Получали. Я думаю, вы при этом не производили такого количества лишних, не имеющих отношения ни к письму, ни к вашему состоянию жестов.

А почему вы сейчас так «мельтешите»? Начните сначала. Только спокойно. Если вы боитесь этого письма, то это не причина для размахивания руками и вырывания волос. Если вам хочется реагировать так темпераментно, загоните все это вглубь. Пусть у вас будет все внутри. Мы этого не должны видеть. Мы должны это только чувствовать...

Ученик начинал сначала, стараясь быть внешне скупее на чувства. Козинцев свистел:

— Еще проще. Еще спокойнее.



Ученик начинал все сначала. Козинцев свистел:

— Вы так загнали все вовнутрь, что кажется, вы вообще ничего не чувствуете. Вы просто безразличны. Еще раз...

Козинцев, как и Трауберг, заставлял нас думать:

— Голова дана человеку не только для принятия пищи и зевания. Она дана еще для того, чтоб хоть немного шевелить мозгами... Вот и думайте...

Думайте, как интереснее и по-своему выразить любое чувство...

И мы думали. Ломали головы. И как это ни странно, нам казалось, а может быть, это было в самом деле, но наши мозги, как пальцы у много упражняющегося пианиста, становились гибче, восприимчивее. Мы удивлялись тому, что с нами постепенно происходит. Мы начали казаться себе умнее. Вроде бы стали больше понимать. Мы даже по-другому стали воспринимать окружающую нас жизнь.

Когда прошло какое-то время и все стали работать легче и лучше, Козинцев стал заставлять нас выдумывать этюды и отбатывать их. При этом он объяснял:

— Вы сами понимаете, что выдумать сорок сюжетов и даже двадцать я не могу. У меня есть еще и другие дела.

Да к тому же вы это сделаете и разнообразнее и интереснее. Не смущайтесь... Думайте, думайте...

Когда я сейчас оглядываюсь назад, мне кажется, что Козинцев вырабатывал в нас скорее режиссерские навыки, чем актерские. Может быть, потому, что он сам учился вместе с нами.

Бывало, что кто-нибудь из нас придумывал нечто такое, что нравилось Козинцеву, и тогда он загорался, работал с автором на полной отдаче. Сюжет оттачивался, отделялся. Бывало так, что Козинцев на исполнение этого этюда вызывал других, актерски более подходящих людей. И автор не только не обижался, но даже гордился этим. Он принимал участие в работе уже как режиссер.

Тем, кто остался из нашей мастерской в кинематографе, эти своеобразные уроки очень в жизни пригодились. К сожалению, нас осталось до смешного мало. Почему так произошло, это уже другая тема. Жизнь сложная, и не все удается так, как хотелось бы.

Иногда Козинцев устраивал, как мы это называли, «банные дни». Он приходил оживленный и начинал:

— Я буду сегодня проверять вас на движение. Чего вы достигли за это время? Иванов! Представьте, что вы лежите на железнодорожных рельсах. Ноги, а главное руки за спиной крепко скручены веревкой. Развязать вы не можете, но, конечно, стараетесь. В это время слышится гул поезда. Он приближается. Пронесится над вами. Паровоз. Первый вагон, второй, третий... Не болтается ли на одном из них крюк, который может вас подцепить и потащить за собой? Наконец, поезд проходит, и вы живы... Я хочу все это видеть на вашем лице и теле... Прошу вас... Постелите себе ковер, чтоб вам было удобнее...

И вот два или три занятия мы отбатывали этот этюд. Довольно трудный этюд. Иногда Козинцев оставался доволен. Иногда морщился и ворчал:

— Как были кулем с картошкой, так и остались...

Прошло еще какое-то время. Мы стали так натренированы, что не думали больше ни о руках, ни о ногах. И чувствовали, что тело само подчиняется каждой мысли, несет ее в себе, думает вместе с головой.

В зале, где мы проводили занятия, в нашем распоряжении было метров тридцать—сорок. Эти метры были рабочей площадью, где стояли стол, два стула и большой камин с широкой мраморной доской над ним. Доска эта возвышалась над полом метра на полтора.

Однажды Козинцев пришел оживленный, с хитрым прищуром глаз:

— Сегодня я над вами поэмы пишу!.. Представьте, что перед вами необъятное пространство, пересеченное холмами. Холмами будут стол, камин и стулья. За вами погоня на лошадях. Не забудьте—на лошадях. Это значит, очень стремительная погоня. Бегите, прыгайте, прчаться... Вас загоняли до потери дыхания... Вам плохо... Но вам надо спастись во что бы то ни стало... Не забудьте—пространство очень большое. Сыграйте это и скорость лошадей не забудьте... Петров! Расставьте «холмы», как вам удобно... Начали!..

И вот началась «погоня». Люди взлетали, как птицы, на каминную доску, на стол. Сжимались до неправдоподобного комка под стульями. Какими-то плавательными движениями покрывали пространство пола от стола до камин. Задыхались. Приходили в отчаяние.

В течение пяти—семи минут была разыграна целая гамма чувств и головокругительных движений. Козинцев был доволен. Вероятно, он считал, что в движении и владении телом мы достигли нужных ему кондиций. А убедившись в этом, он перешел с нами к крупному плану. К главному из главных в искусстве кинематографа.

Он сажал нас за стол и требовал, чтоб вся нижняя часть тела не принимала участия в работе. Над столом должны были жить лицо, руки, плечи.

— Сыграйте мне смех. Но смех такой, когда откровенно смеяться нельзя...

Или:

— Вы смотрите на человека, которого очень любите, но не хотите это ему показать...

Или:

— Вы хотите спать, а должны быть внимательны...

— А теперь, все это изобразите одними глазами. Лицо неподвижно. Руки и плечи в покое...

Иногда Козинцев требовал спокойного и безразличного лица и глаз, заставляя сложные эмоции выражать только руками.

Иногда вся часть туловища над столом оставалась спокойной, а все выражали ноги и колени.

Это были, пожалуй, самые увлекательные занятия.

Вот так учил нас Козинцев. Не знаю, можно ли это назвать учением? Скорее он экспериментировал. А мы учились у него думать. Изобретать.

В период занятий с Козинцевым мы никогда не задавали ему вопросов. Он держал нас на расстоянии. Был с нами даже сух. И никому в голову не приходило с ним спорить или о чем бы то ни было спросить.

С Траубергом было наоборот. Он охотно вступал с нами в дискуссии, объяснения и часто «вправлял нам мозги». Это было очень полезно, так как многие из нас часто гнули не в ту сторону, куда нужно.

Однажды на уроке Трауберга кто-то из учеников сказал, вздыхая:

— Хорошо театральным! Для них написаны целые библиотеки пьес. И выдумывать им ничего не надо. А тут жмешь из себя, жмешь, а выжимается какая-то ерунда...

— Очень печально, что из вас можно выжать только ерунду, как вы говорите... Надо больше думать. Кстати, чтоб уметь думать, тоже должна выработаться привычка. Попробуйте выработать ее в себе... Это вам в жизни не помешает...

— А нельзя брать куски из театральных пьес и разыграть их в немом варианте?

— Попробуйте! Что вам мешает?! Только не забывайте, что все пьесы построены на диалоге, в крайнем случае на монологе. А между театром и кинематографом есть и принципиальная, и физическая разница. Мы же немые! Может быть, и «великие», но немые. Скажите, зачем театральному актеру трудиться и пытаться сыграть холод, голод, любовь, страх? Это все можно выразить словами. Произнесите: «Мне холодно»,—и зритель будет знать, что вам холодно, а не жарко. Для пущей важности можете поехать плечами и постучать ногой об ногу, и будет даже художественно. Слова выражают все, что надо автору и исполнителю. А вот в кино каждое человеческое проявление надо сыграть. Конечно, сперва обдумать, в потом найти воплощение вашему состоянию. Чтб всем без слов было понятно, чего вы хотите. А это, конечно, не так просто! Вот вы и этюды придумываете применительно к немому кинематографу. Видите, как полезно!.. К сожалению, приходится думать... А это всегда неплохо...

Вероятно, не теми словами говорил с нами Трауберг. Вероятно, все, что он говорил, было сложнее. Но мысль в своей основе была именно эта. Да иначе в те времена не могло и быть. Немой кинематограф был самобытен.

Прошло много лет с тех пор. Все привыкли к звуковому кинематографу. И я привыкла. Смотрю так, как будто ничего другого никогда и не было. Только иногда, когда вдруг с экрана на тебя посмотрят выразительные глаза какого-нибудь актера или актрисы, в которых бьется мысль, и ты понимаешь ее без слов, с грустью вспоминаешь прошлое. Но, это уже лирическое отступление...

ПИСЬМО

с комментарием

СТОИТ ЛИ СМОТРЕТЬ «ТАРЗАНА»?

ИЗ ГОРОДА ЧЕБОКСАРЫ ПРИШЛО ПИСЬМО ОТ ГРУППЫ МОЛОДЕЖИ:

«Мы слышали от старших товарищей, что была картина «Тарзан». Некоторые говорят, что фильм интересный. Что же это за картина? Можно ли ее посмотреть? Будем рады, если вы ответите на наши вопросы».

ПРОКОММЕНТИРОВАТЬ ЭТО ПИСЬМО КОРРЕСПОНДЕНТ «СОВЕТСКОГО ЭКРАНА» ПОПросил ЗАМЕСТИТЕЛЯ ДИРЕКТОРА НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ИНСТИТУТА ТЕОРИИ И ИСТОРИИ КИНО ГОСКИНО СССР ДОКТОРА ФИЛОСОФСКИХ НАУК Е. С. ГРОМОВА.

Действительно, в двадцатых годах, а затем и в середине нашего века по романам посредственного американского писателя Барроуза в Голливуде была сделана серия фильмов о Тарзане, человеке, выросшем якобы в африканских джунглях.

Фильмы о Тарзане (четыре немых и более тридцати звуковых) показывали неправдоподобные приключения «лесного человека», драки, убийства. Причем авторы не очень утруждали себя заботой о художественных достоинствах своего произведения. Фильмы, действие которых происходило в джунглях, снимались обычно в павильонах. Главное, что требовалось от актеров,— это умение ловко лазить по бутофорским деревьям. Примечательно, что среди Тарзанов не было талантливых актеров. В этих фильмах снимались преимущественно спортсмены. Даже «лучший Тарзан» — Джон Вейсмиллер, чемпион двух Олимпийских игр (1924 и 1928 годов) по плаванию, был не профессиональным актером.

Как и всякое произведение буржуазной «массовой культуры», призванное увести человека от реальной действительности, фильмы о Тарзане на полтора-два часа как-то отвлечали обывателя от житейских забот, но дать подлинное эстетическое наслаждение не могли. Да и сам Тарзан очень скоро стал похож на заурядного обывателя. Режиссеры, снимавшие эти фильмы, ввели в сюжет Джейн — белую девушку, ставшую женой Тарзана, затем дали ему сына, а потом стали думать, не дать ли ему еще одного ребенка. Постепенно экзотический герой джунглей превратился в образцового буржуа, и сюжеты этих фильмов на протяжении последних пятнадцати лет стали трафаретно строиться на похищении Джейн с ребенком и спасении их главной семьей.

Кроме того, во многих фильмах о Тарзане отчетливо звучали расистские мотивы. Даже такой, казалось бы, невинный персонаж, как обезьяна Чита, был приспособлен для выражения этой воинственно антигуманной идеи. Средствами монтажа Читу «очеловечили». Обезьяна стала в джунглях единственным другом Тарзана, который все свои подвиги совершал исключительно во славу белых, уничтожая целые деревни африканцев.

Примитивные ленты о «человеке из джунглей» не раз вызвали резкую критику киноведов да и всех людей с хорошим художественным вкусом. Фальшь фильмов о Тарзане чувствовалось подавляющее большинство зрителей. И хотя последние фильмы этой серии были сделаны на довольно высоком техническом уровне, шли они в полупустых кинотеатрах. Выпуск «тарзанады» был прекращен.

Что же касается положительных отзывов, которые слышали авторы письма от «старших товарищей», то объясняется это, по-видимому, временем. Те, кто четверть века назад видел два-три фильма о Тарзане, вспоминают о них так, как всегда вспоминается детство,— с удовольствием. Тем более что фильмы приключенческого жанра всегда пользуются успехом у подростков, юношества. В наши дни фильмы о Тарзане воспринимаются как художественно беспомощные. Потому Тарзан давно сошел с экрана во всех странах.



Портрет на черном



ЗНАКОМЬТЕСЬ:

НИКОЛАЙ ГНИСЮК

Есть фотографы, которые диктуют своей модели позу, кутают ее в тюль и кружева, обращаются с ней, как с предметом в натюрморте. Есть и иная манера работы, когда фотограф не выпячивает свое «я», не конструирует жизнь, не лепит из человека, которого снимает, то, что ему захотелось. Когда смотришь работы Николая Гнисюка, видно, что сняты они человеком очень ненавязчивым и оттого предельно правдивым.

Гнисюк жизнь подглядывает, настигая то мгновение, когда в человеке раскрывается его душа. Он умеет находить красоту в самой жизни, схватывать ее зрачком фотокамеры, делать предметом искусства. Фотография для Гнисюка прежде всего отбор — отбор состояния души или состояния природы, то есть человека и окружающего его мира.

По натуре Гнисюк художник темпераментный, но темперамент его скрытый, он проявляется не в эффектной экспрессивности, а в той любви, которую фотомастер умеет вдохнуть в каждый свой снимок. Он обязательно влюб-



Актриса Эва Шикль

ляется в того, кого снимает, у него не может получиться портрет человека, который ему не симпатичен, кажется злым или пытающимся изобразить не то, что он есть на самом деле. Люди на его фотографиях открыты, естественны, доброжелательны.

Среди многих работ есть и те, что принято называть аксессуарными: в них проявляется умение найти неожиданную композицию, продемонстрировать изыск фактуры, красиво расположить в кадре группу. Но самые лучшие его фотографии — самые простые. Он по-настоящему рас-

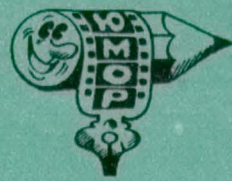
крывается там, где начинается жизнь человеческого духа.

Вспоминаю портрет кинорежиссера Отара Иоселиани. На снимке это не только тот Отар, которого мы знаем в жизни, но и тот, каков он в своем искусстве — немного странный, мудрый, ироничный, в том числе и к самому себе. Он здесь поэт. Такой снимок нельзя пересказать словами.

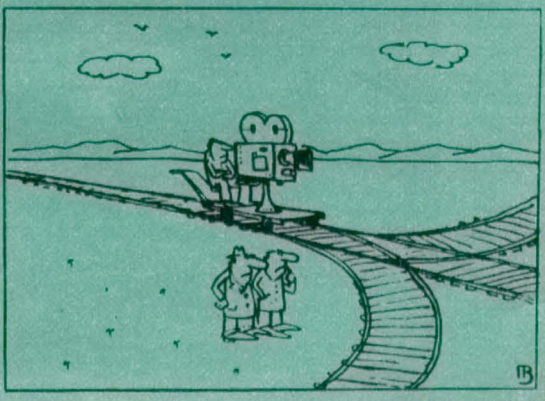
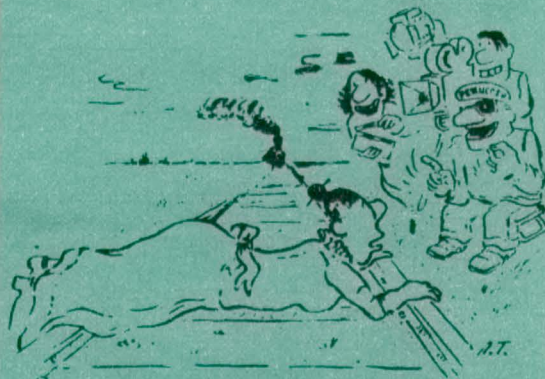
Однажды — это было в то время, когда мы искали героев для «Романса о влюбленных» — Гнисюк принес мне фотографию девушки и сказал: «Вот вам героиня». Это

действительно было удивительное лицо — такое чистое, свободное, незащищенное, нежное, что я был поражен. Мы тут же разыскали эту девушку, вызвали ее на пробы. Репетировали, снимали, перепортили уйму пленки, но так и не смогли раскрыть в ней, высвободить ту непосредственность, открытость, душевную тонкость, которую сумел схватить в фотографии Николай, или, как называют его друзья, Микола Гнисюк, случайно увидевший девушку на ленинградской улице.

Андрей Михалков-Кончаловский



Рисунки
Леонида
Тишкова
и
Виталия
Пескова



Владимир БЕРМАН

ПО СЛЕДАМ ЭДУАРДА ТОЛЛЯ



В 1900 году к западному побережью Таймыра подошла не подготовленная для плавания в этих широтах маломощная яхта «Заря». На борту ее находилась русская экспедиция, возглавляемая известным полярником Эдуардом Васильевичем Толлем. Ученые должны были составить географические карты, собрать сведения о климате, флоре и фауне северных земель.

Результат работы экспедиции — семь томов научных трудов. Ученые полностью обследовали район западного побережья Таймыра, нанесли на карту залив Меддендорфа, заложили на мысе Депо продовольственный склад. «Здесь я велел, — писал Толль, — зарыть ящик с 48 банками консервированных щей, запаянный жестяной

тальной крышкой». Склад Толля, пролежавший в условиях вечной мерзлоты более семидесяти лет, представляет серьезный интерес для ученых. Рядом со складом Толля был создан еще один продуктовый склад со сроком хранения в пять, двадцать пять и семьдесят пять лет. По несколько банок консервов, оставленных Толлем, ученые положили в новый контейнер. Так, став своеобразной научной лабораторией, склад Эдуарда Толля соединил живой нитью две отдаленные во времени главы летописи исследований Севера.

Одним из участников экспедиции, прибывшей в августе 1974 года на Таймыр, был оператор студии «Центрнаучфильм» С. Рахомяги. Он создал киночерк «По следам Эдуарда Толля».



ящик, содержащий около 1,6 кг сахара, 4 кг шоколада, 7 плиток и один кирпичик чая».

Дальнейшая судьба Эдуарда Васильевича Толля сложилась трагически.

Маршрут экспедиции лежал на восток. Неожиданно путь «Заре» преградили непроходимые льды. Вынужденная остановка заставила экспедицию зимовать вторично, на этот раз у берегов острова Котельный. Отсюда весной 1902 года Толль вместе с астрономом Зеебергом и двумя проводниками направились к острову Беннета, через который они хотели попасть на предполагаемую «Землю Санникова». С острова Беннета осенью их должна была забрать яхта.

Но из-за сложной ледовой обстановки «Заря» не смогла пробиться и сняться с острова полярников. Толль и его спутники, не дождавшись судна, двинулись на юг к матерiku и погибли.

В 1973 году научно-спортивная экспедиция газеты «Комсомольская правда» обнаружила склад Толля. В 1974 году была снаряжена новая экспедиция, в которую вошли специалисты, занимающиеся проблемами дли-



Гидрографическое судно
«Эдуард Васильевич Толль»

Эксперимент:
продукты закладывают
на длительное хранение

Полярная съемка

Из склада Эдуарда Толля

По льду океана

