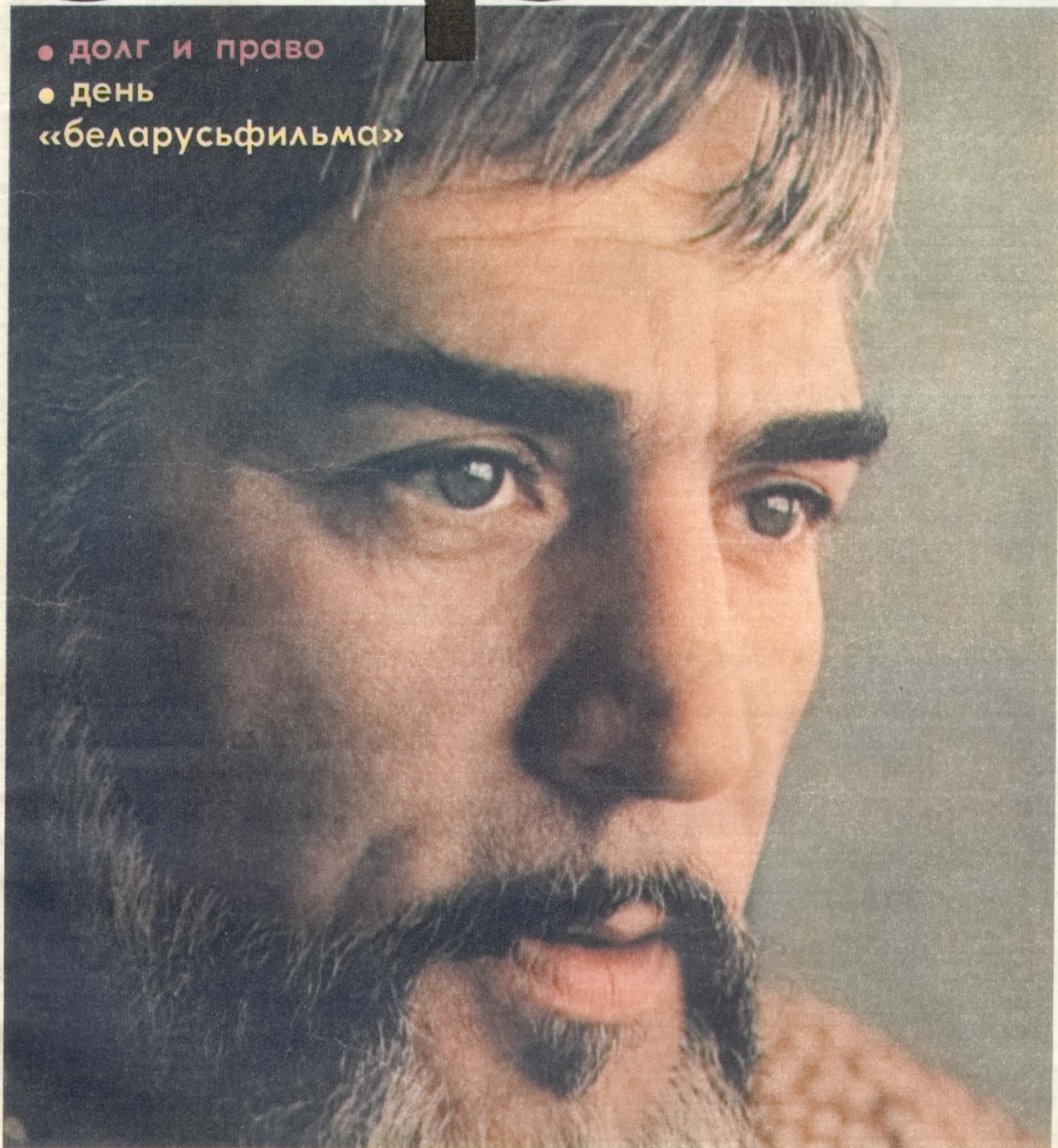


СОВЕТСКИЙ

23

Экран

- долг и право
- день
«беларусьфильма»



СОВЕТСКИЙ Экран

№ 23 декабрь 1975

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ИЛЛУСТРИРОВАННЫЙ 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:



Имена и возможности
сегодняшнего
«Беларусьфильма».
Стр. 6—7

Герои сильные
и мужественные,
герои добрые
и слабые —
диапазон ролей
Отара Коберидзе.
Стр. 8—9



Фестиваль под
открытым небом.
Заметки нашего
корреспондента
со смотра молодых
кинематографистов
социалистических стран
в болгарском
городке Приморско.
Стр. 14—15

Десятой музе —
кинематографу —
80 лет.
Сегодня
мы знакомим
с картинками
его детства.
Стр. 20



На первой странице обложки — актер Отар
КОБЕРИДЗЕ. Фото Сергея Ветрова.

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

Главный художник Е. П. Леонов. Оформление И. С. Воробьева.
Художественный редактор Т. Н. Трофимова.

ПИСЬМИТЕ 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.
№ 23 (455) — 1975 г. Сдано в набор 16/X — 1975 г. А 13959. Подписано
к печати 3/XI — 1975 г. Формат 70x108/16. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.
Тираж 1 920 000 экз. Изд. № 2724. Заказ № 1320.
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты
«Правда» имени В. И. Ленина. 125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.

КОММУНИСТ 70-х
НАВСТРЕЧУ
XXV съезду КПСС

Недавно на экран вышла очередная серия лент о людях, которых принято называть идущими впереди.

Кого же показывает сегодня документальное кино? Показывает оно и Елену Георгиевну Амосову, знаменитую прядильщицу (фильм «Седьмая сторонка» Ленинградской студии документальных фильмов, сценарист Ф. Нафтульев, режиссер В. Гранин), и Василия Захаровича Тура, известного председателя колхоза («Хлеб и земля» Василия Тура), Украинская студия документальных фильмов, сценарист Ю. Лубоцкий, режиссер Ф. Карпинский), и Андрея Ефимовича Бочкина, легендарного гидростроителя, о котором писал стихи Александр Твардовский, крупного руководителя, возводившего самые большие наши гидроэлектростанции («Дивные горы» Андрея Бочкина, ЦСДФ, сценарист Г. Дурман-Раневский, режиссер А. Опышко), и Геннадия Смирнова, шахтера, депутата Верховного Совета СССР, члена Президиума Верховного Совета СССР («Геннадий Смирнов и его бригада», Западно-Сибирская студия кинохроники, сценарист Е. Кряквин, режиссер А. Мамонтова). Сейчас, когда вся страна готовится к XXV съезду КПСС, внимание к таким людям особенно обострено. В них воплощены лучшие качества коммунистов 70-х, и знать об их жизни хочется как можно больше.

Фильмы, названные в начале статьи, сделаны по преимуществу умело, а некоторые и просто хорошо. «Седьмая сторонка» вводит нас в мир героини приемом внешне непритязательным: Амосова объясняет девочке-новичку, с чего начинать, окая объясняет, веселой скороговоркой, и очевидно, что эпизод этот не подстроен, что авторы ленты «ловили» его долго и потому он столь симпатичен. В домашней какой-то простоте и уютности ее обращения проглядывает Амосова-воспитатель. Чутье и такт ее ощущаются. И попадаешь под обаяние этой женщины сразу же, и игра, что называется, сделана, и прощаешь потом авторам и любовные решения — принаряженную героиню с микрофоном в руке, произносящую заученный текст. Зрителя она уже не разочаровывает: в этого человека он поверил. С таким можно говорить по душам.

Интересно снята лента о Геннадии Смирнове. Динамика спора. Поиск мысли. Лица напряженно работающих людей... Ощущается сила характера, сложность внутреннего мира. Но вдруг возникают слащавые эпизоды: девушки с цветами, будто сошедшие с плаката, встречают героев-шахтеров; герои отправляются в баньку, а после всей бригадой ныряют в проруби. Экзотический рекламный решение сцены, любование традиционным сибирским молодецеством сразу снижает серьезное впечатление, которое было уже сложилось.

Вряд ли можно назвать удачным и решение фильма о Василии Захаровиче Туре. Основную нагрузку несет здесь дикторский текст. Зрительный ряд иллюстративен. «Трудно подсчитать, из чего складываются заботы председателя», — говорит закадровый голос, и мы видим комбайны, стадо, стройку, сад... «Хлеб — его главная забота», — сообщает диктор, и нам показывают машины с плакатами, везущие на заготовку зерно.

Материальное воплощение труда, конечно, тоже немало говорит о чело-

веке. Но, думаю, зрителя в не меньшей степени интересует, ценой каких затрат достигнут этот результат.

Задачу свою фильм хуже или лучше выполняет. Но задача у многих слишком проста: информировать нас о том, что вот живут такие замечательные люди — познакомьтесь... Не мало ли этого, однако? Не мало ли и нам да и самим героям? Ведь не ради одних цифр производительности труда живут они в мире.

Смысл выхода на экран, очевидно, должен быть в том, чтобы вызвать у зрителей желание учиться жить, подражать героям. Одно из главных, непреходящих значений идущего впереди коммуниста, организатора — увлечь за собой других, не так ли?

Но смотрите, что получается. Предлагаем мы в качестве образца сложившийся уже портрет, достигнутое, кульминационное положение. Не личным качествам передовика, о которых мы, кстати, ничего почти и не узнаем, предлагается подражать, не образу его действий, не принципиальности и твердости, а масштабу деятельности. Едва ли это правильно.

И здесь я вижу некую тенденцию. Происходит значительный отрыв одной точки отсчета от другой, начальной от конечной. Начинающему человеку подростку нужен метод поиска, а мы пытаемся увлечь его, показывая результат. О человеке взрослому, сложившемуся и говорить не приходится. У него собственная жизнь вырисовалась, чужими успехами его не удивишь.

А вот как эти успехи достигнуты — интересно. И полезно. И поучительно. Но именно это часто остается за кадром.

Хотелось бы сказать и еще об одном: высокое положение героя накладывает известный отпечаток на стилистику рассказа. Герой входит в кадр принаряженным, в манере, близкой к плакатной. Попытка выйти на обобщение оборачивается обезличиванием образа. Между тем герой, раскрытый со всеми его индивидуальными особенностями, в движении, в преодолении себя, в апофеозе не достигнутого, а достигаемого, наиболее интересен. Он понятнее, ближе. Он такой же, как мы с вами. И, равняясь на него, каждый чувствует себя сильнее.

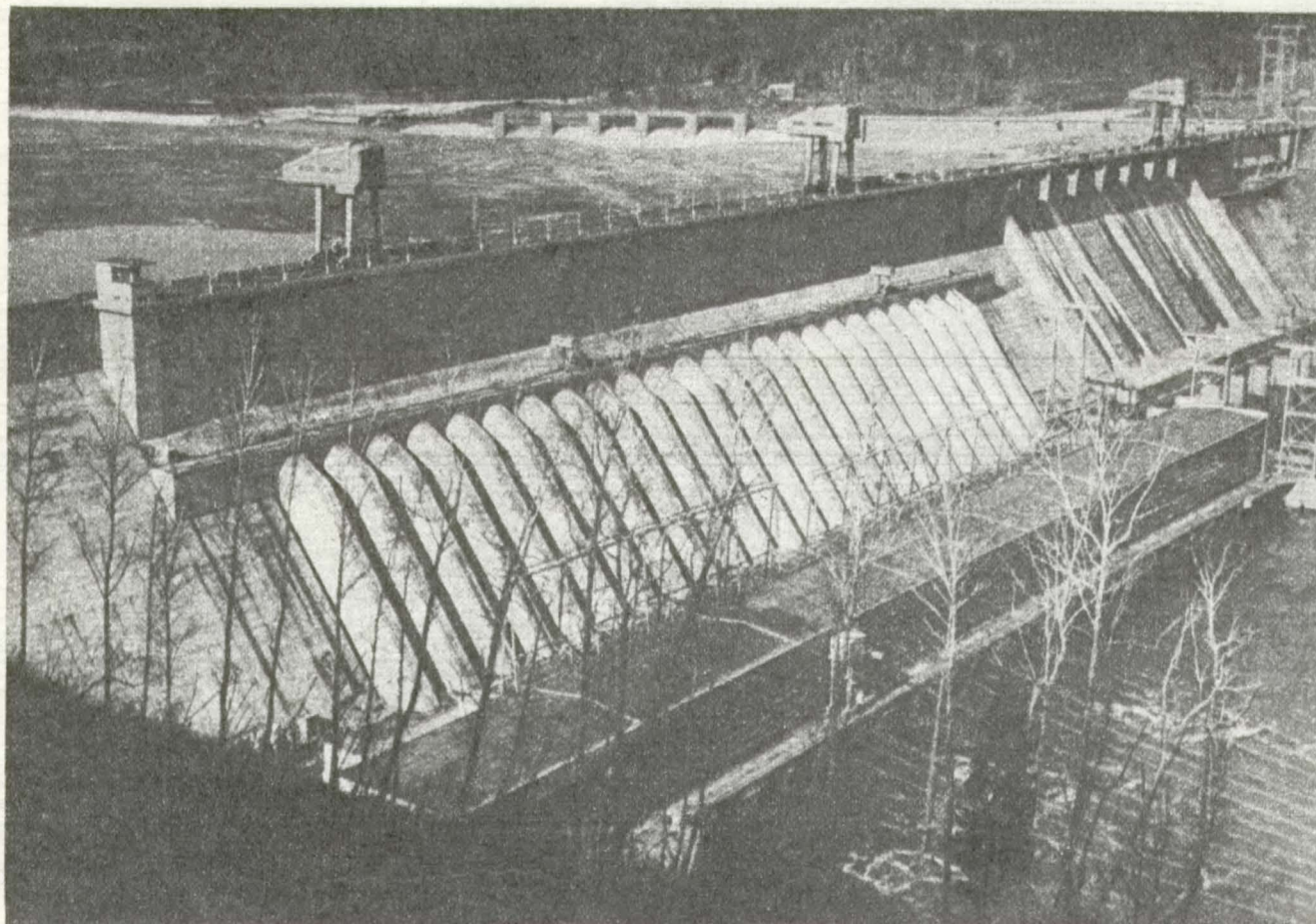
У человека, если он деятель, если он борец — а идущий впереди не может быть иным, — должны быть не только друзья, но и враги. Показать человека так, чтобы он был не залакирован, невозможно, если обходить конфликты.

Передовик сегодня — это носитель активного гражданского начала, коммунист, утверждающий в жизни свои принципы. Мы должны почувствовать его мировоззрение, его жизненную силу, корень его, его хватку. Причем если увидим мы это у человека, который чем-то жертвует ради достижения цели, поверим в высоту цели, он нас убедит. Убеждать таким образом — социальная роль передовика.

Расскажу о двух хорошо знакомых мне людях КамАЗа — о семье Быковых, муже и жене. Оба они электро-монтажники. Семья их странная по нелепости (с точки зрения очевидцев) жизненных поступков.

Уехали из Челябинска от двухкомнатной квартиры — отстраивать Ташкент. Четыре года отстраивали. Людмилу Евгеньевну наградили за это орденом «Знак Почета». Дали им в

ДОРОГА ИДУЩЕГО ВПЕРЕДИ



*Дивные горы.
Мощная плотина
перекрывает
Енисей.
Эта гидро-
электростанция
построена под
руководством
Андрея Ефимовича
Бочкина.
Это его след
на земле*

Ташкенте четырехкомнатную квартиру, 60 метров, с двумя лоджиями, они в нее даже не заехали, чтоб не расстраиваться. Под дружный смех соседей отправились «ненормальные» Быковы на КамАЗ. По радио о нем услышали. В Челнах дали им полвагончика, куда они с двумя дочками да еще и со щенком вселились. Сейчас и здесь получили квартиру, дочка выросла. Однако подумывают снова

бросить все и махнуть на новое место.

Почему они такие? Что движет ими? Движет жадность до жизни. У них нет страха перед ней. Вот в чем дело. А и действительно, чего им бояться? Все у них в руках. Они профессионалы высшей квалификации, работать плохо не умеют, а это везде ценят — и везде им рады. Они уверены, что не пропадут, куда бы их ни

занесло: и на жизнь заработают, и жильем их обеспечат.

Должен заметить, что такие, как Быковы, сейчас, пожалуй, далеко не редкость. В стране появилось немало подобных людей, людей совершенно особой породы. Особой по духу и призванию. Высокого класса строители, у которых дом — вся страна. Они основа ударных строков. И они определенное социальное явление, кото-

рое еще ждет своего исследователя. Они впереди идущие в прямом смысле этого слова.

Передовик на отсутствие к себе внимания не жалуется. Но вот если попытаться суммировать, что же знаем мы о передовике, выясняется, что знание наше весьма ограничено. Под лозунгом «Равнение на передовика!» во все времена пропагандировались прежде всего его достижения. И подражать герою труда, стремиться быть на него похожим означало столь же ударно действовать на своем месте. И подражали. Но не человеку, не личности, не способу жить, а методам работы.

В последнее время фигура передовика — на скрещении взглядов, мнений, суждений. Чего греха таить, пусть редко, но бывают случаи, когда к передовикам довольно беззаботно причисляют людей, которые, отнюдь не являясь образцом нравственности, дают тем не менее «высокий процент».

Передовиков у нас много. Не найдешь предприятия, колхоза, учреждения, где не было бы Доски почета с портретами лучших работников. Есть доски почета рангом выше — районные, городские, областные. Да и передовики разные. Одни ставят рекорды, другие просто добросовестней соседей. А имя им все то же. И это правильно, потому что объединяет их глубокая порядочность в производственных отношениях. Всем им свойственна великая добросовестность. Все они хорошие люди. И уважают их за то, что совестливы, за то, что много у них душевной силы. Если спроецировать эти свойства на производительность труда, станет легко объяснимо, почему она у них высокая, почему они мастера своего дела.

Путь передовика сложен. Мало однажды завоевать первое место, надо званию своему соответствовать каждый день, а это означает, что должен передовик непрестанно совершенствоваться, искать новое. А порой и знаний не хватает, образования мало. К тому же обычная ситуация: ему работать надо, а его зовут выступать, показать, попредставитьствовать. Он крутится иной день как белка в колесе, дабы соответствовать в прямой своей работе званию, которым поименован. Он работает значительно больше других. У него гораздо меньше свободного времени. И если при всем том успевает он работать лучше всех, и нести общественные нагрузки, и заниматься самообразованием, а такие люди, как правило, взваливают на себя еще и этот груз, — вот и получается, что он заслуженно впереди.

О таких людях надо рассказать так, чтоб подражали, делали с них жизнь. Но показывать их надо такими, как они есть, ничего не скрывая. И прежде всего мысли их показывать, намерения, боли, заботы.

В фильмах «Седьмая сторонка», «Геннадий Смирнов и его бригада» найдены верные решения. Авторы лент сумели представить зрителям не просто обаятельных героев, а дали почувствовать высокое напряжение их жизни. Обидно, что верную интонацию не всегда удается сохранить. Но она есть. И это — главное. Сегодня, в канун XXV съезда КПСС, мы вправе ждать от кинодокументалистов правдивых от начала до конца лент, фильмов простых, глубоких, впечатляющих.

«КИРГИЗФИЛЬМ»

Сценарий Ч. Айтматова,
Э. Линдиной, Т. Океева
Постановка Т. Океева
Гл. оператор К. Орозалиев
Гл. художник Д. Джумабаев
Композитор Ш. Каллош



Таким был Темир (С. Чокморов),
когда впервые встретил на улице Незнакомку

ПУТЕШЕСТВИЕ ЗА СЧАСТЬЕМ

Дмитрий ШАЦИЛЛО

Толомуш Океев снял фильм о любви, о поисках счастья, о мечте и ее непростых отношениях с прозой жизни. Эта лента, лирико-философская по своему замыслу, использует мотивы ранней новеллы Чингиза Айтматова и сохраняет не только ее название, но и ее чуть приподнятую интонацию, взволнованность поэтической исповеди.

Фильм «Красное яблоко» нынешним летом демонстрировался на IX Московском кинофестивале, месяц спустя он получил одну из наград кинофестиваля в Локарно. Новая работа режиссера, завоевавшего широкую известность прежними картинами — «Небо нашего детства», «Поклонись огню», «Лютый», — не прошла незамеченной.

Правда, на сей раз мнения не были столь единодушны, как прежде. Многие поклонники таланта Океева выходили с просмотром «Красного яблока» озадаченными, преисполнившись недоумения — скорее горестного, чем радостного.

Между тем «Красное яблоко», на наш взгляд, не заслуживает поспешных суждений, а требует объективного разговора как о том, что не удалось Окееву, так и о том, что же все-таки найдено.

По своим внешним признакам сюжет картины Океева сохраняет верность жанру новеллы. Здесь есть сжатость, упругость, отечаненный лаконизм ситуаций и характеров, есть неожиданные повороты в событиях и настроениях героев, есть, наконец, ощутимое авторское желание подняться до максимума обобщений на минимуме образного и временного пространства.

В новеллистической конструкции постановки Океева ее сила, но и ее слабость. Такой принцип построения фильма дает возможность сказать многое на малом материале, но он в то же самое время ограничивает движение в глубь сюжета, конфликта, характеров.

«Красное яблоко» рассказывает о мечте героя, ее крушении, о неотступном человеческом тяготении к счастью и внутреннему равновесию с миром. Герой новеллы Айтматова еще не обрел наглядных, зримых черт персонажей айтматовской прозы, в нем еще только зреет, формируется будущая неукротимость, огневая напористость нрава, мужественное и гордое умение отстаивать свою правду до конца, в любых, пусть даже самых мучительных и тяжелых житейских обстоятельствах. Герой «Красного яблока» — это еще только эскиз, проекция, легкий, хотя и примечательный набросок тех исполненных борений духа, тех испепеляющих, безудержно дерзких, поистине вселенских страстей, которые станут потом полыхать и метаться на страницах «Первого учителя», «Джамили», «Белого парохода».

Между тем Океев проделывает в своем фильме любопытный, но и весьма рискованный эксперимент: он приводит в сюжет раннего произведения писателя персонаж его более поздних вещей, ибо Суйменкул Чокморов играет, конечно, все то, что положено обычно играть на материале Айтматова, а не то, что вытекает непосредственно из текста рассказа. Это и понятно и совершенно естественно: опытный, талантливый актер приносит на экран свой опыт, свою профессиональную искусственность и мудрость и — самое главное — свою индивидуальность. Мы снова узнаем в кадре и любимея столь знакомой по прежним работам Чокморова неповторимой властностью движений, порывистой и сдержанной манерой поведения, где за каждым, пусть случайным жестом и словом чувствуется огромная до-

стойность и непреклонность духа. Вольно или невольно, но происходит так, что личность актера перерастает личность героя, как бы подавляет ее. Это было бы, наверное, не так уж плохо, если бы герой изменил свою линию, свою сверхзадачу, трансформировался в соответствии с данными исполнителя. Но он остается и продолжает действовать в рамках, предписанных текстом новеллы, ее общим ходом. Вот здесь-то и начинается слом, разрыв между замыслом и воплощением.

«Красное яблоко» рассказывает о несбывшейся, несостоявшейся любви, о надежде на новую любовь, о постепенном, трудном, но явном приближении нового чувства.

Герой в юности встречает девушку удивительной красоты, любит на расстоянии, тайком, встречая и провожая возлюбленную в потоке прохожих. Но вот высокое чувство разбивается о прозу быта — пытаюсь поднести Незнакомке прекрасный символ своей мечты о счастье — красное яблоко, герой наталкивается на непонимание и даже враждебность. Следует прямой и резкий до отчаяния срыв с небес на землю.

Через несколько лет после пережитого, но незабытого потрясения герой начинает «нормальную» жизнь — заводит семью, пытается достичь гармонии между прошлым и настоящим чувством. В финале новеллы вырисовывается перспектива такой гармонии. Долгое, полное разочарований и горестных сюрпризов путешествие за счастьем, кажется, должно окончиться благополучно. Герой вместе с дочерью едет к жене, с которой на время расстался. Поэзия и проза быта вот-вот протянут друг другу руки...

Итак, в центре фильма — конфликт между желаемым и действительным, между призрачным и реальным, между выдумкой и жизнью. Это конфликт моральный, этический. Идея новеллы — необходимость найти соотношение между тем, что «могло быть» и тем, «что есть». По существу, своего философского заряда она глубоко реалистична, несмотря на поэтические аксессуары письма, в том числе и основополагающую символическую деталь — красное яблоко.

Иначе обстоит дело в фильме Т. Океева. Режиссер, вероятно, хотел снять фильм романтический по смыслу и настроению, это чувствуется и в условности пластического решения (оператор К. Орозалиев), и в прихотливости музыкальных лейтмотивов (композитор Ш. Каллош), и в экспрессивной остроте монтажных приемов. Да и сам факт, что прекрасную Незнакомку, возникающую в кадре из воспоминаний героя, несбывшуюся любовь его юности играет такая великолепная актриса, как Таттубюбе Турсунбаева, поразившая нас еще в «Поклонись огню» какой-то озаренностью облика, говорит о том, что Океев стремился раскрыть в картине свои, несвойственные первоисточнику, задачи.

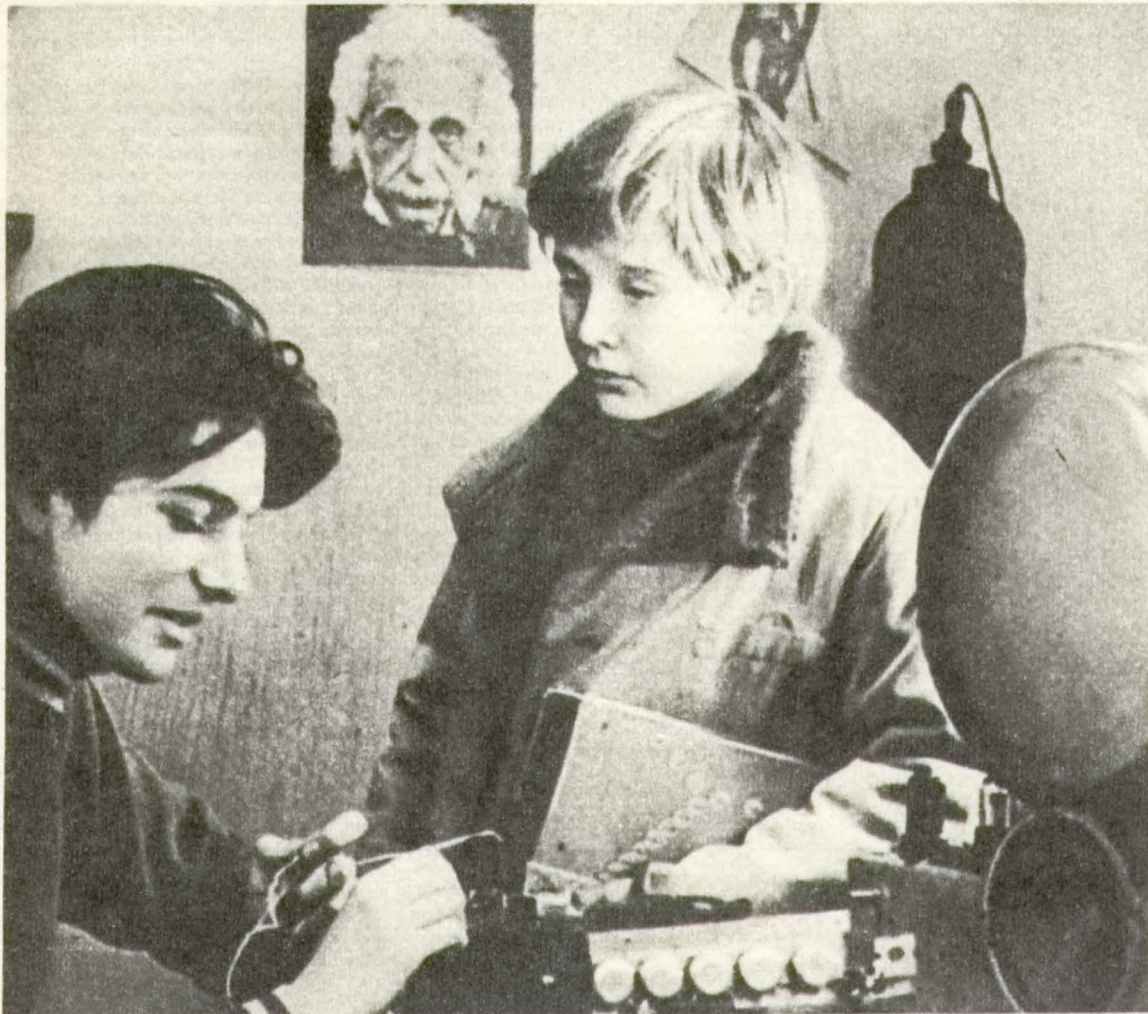
Очевидно, экранизация новеллы «Красное яблоко», по мысли режиссера, должна была вместить в себя и традиционный романтический комплекс идей и представлений (высокая неразделенная любовь, гибель и возрождение мечты о несбывшемся — почти по Грину и Паустовскому) и элементы аллегории, притчи, столь близкие индивидуальности Океева (судя по его предыдущим работам, в частности по «Лютому»).

На пути к столь сложной цели режиссера ждали испытания. Та условность, которая господствует в фильме, говорит о прилизанности и неточности подхода автора к основам романтической поэтики. Как правило, романтическое видение мира связано с обострением драматических элементов. Свою кардинальную коллизию — несоответствие мечты и действительности — романтизм трактует чрезвычайно мощно и темпераментно, без околичностей и придыханий. А в ленте Океева значительно больше лирического шепота и полутонов, чем драматического накала, для самого режиссера весьма органичного.

«Красное яблоко» — полуудача. А в искусстве полуудача и неудача практически неотличимы. Что же касается интереса к этому фильму, то он, на мой взгляд, свидетельствует о том, что опыты в сфере романтического повествования необходимы. Жаль, что такие ленты — редкие гости на наших экранах. Стоит шире распахнуть двери в тот мир, где герои живут и борются за свои идеалы на самых высших пределах страсти.

«ЛЕНФИЛЬМ»

Сценарий В. Тендрякова
Постановка Г. Аронова
Гл. оператор В. Федосов
Гл. художник В. Улитко
Композитор Н. Симонян



Дюшка (Р. Мадянов)
и Лева (В. Краславский)
беседуют о Вселенной...

ПРОБЛЕМЫ ДЮШКИ ТЯГУНОВА

Изабелла ДУБРОВИНА

Сначала в кадре река вся подо льдом, но ясно, что это уже совсем некрепкий лед, еще немного — и весь он сдвинется, и откроется голубизна весенней воды. И вот река уже в движении, льдины плывут далеко одна от другой — теперь это только островки в общем живом потоке.

В фильме «Весенние перевертыши» со свободной естественностью картины весенней природы перерастают в пейзаж строительный. По реке вместо льдин уже плывут бревна и доски, а на берегу — обыкновенный строящийся поселок: много барачков, совсем нет больших домов, и снова бревна, доски, стройматериалы.

На фоне бревен, сложенных штабелями, проходят и ключевые разговоры героев. Самый главный из них — тринадцатилетний Дюшка Тягунов. Режиссеру Г. Аронову, оператору В. Федосову и юному актеру Роману Мадянову хорошо удался эпизод его первого появления.

Обыкновенный мальчик, плотный, как медвежонок, несколько анемичный. Ему вроде и задачку надо порешать, а не хочется. И в окно можно поглядеть и книгу посмотреть, особенно картинки.

Вот отсюда-то и начинаются проблемы. В книге портрет Наталии Николаевны Гончаровой в головном уборе с плюмажем. Этот плюмаж режиссер

потом будет настойчиво сравнивать с роскошным хвостом кометы на снимке в другой книге. Прием не бог весть как нов, но хотелось, видимо, авторам оттенить и таким еще способом основной поворот в судьбе Дюшки. Портрет из XIX века соотносится с космическими достижениями нашей эпохи, и сама Наталья Гончарова оказывается, по крайней мере в Дюшкиных глазах, очень похожей на школьницу Римку Братеневу.

Да, в жизни подростка наступил момент, когда он вдруг начал не то чтобы понимать, а именно ощущать, «внутри чувствовать» всеобщую взаимосвязь в мире, где эта весна, эта стройка, это вечное движение. Еще по-детски, ему наввно он это чувствует, но уже не уйти ему от таких размышлений, хотя и страшно. Ведь если Вселенная бесконечна, какая же малая песчинка в ней человек! Ты сам. И зачем ты в ней, во Вселенной? Зачем ты живешь?

Проблемы глобальные! Как они реализуются в фильме? Писатель и режиссер стремятся открыть зрителю мир маленького, еще только начинающего жить человека. Но — человека. И веришь кадрам, показывающим, как мальчик вдруг ощутил взрыв непокорства и ненависти к хулигану Саньке, терроризирующему ребят. Он, Дюшка, ощутил себя человеком и не хочет позволить, чтобы кто-то мог издеваться над человеческим достоинством — его собственным или кого-нибудь другого.

А проблемы все множатся. Забитый Минька, который, несмотря на Дюшкино заступничество, не сумел вначале ослушаться «диктатора» Саньку и которому Дюшка кричал: «Трус!» — оказывается самым храбрым: он, защищая своего друга, устроившего драку с хулиганом, на глазах у всех разоблачает Саньку.

Вспотрисуем, однако, попристальнее в конфликт. Все считают, что именно Дюшка виноват в драке.

Ни образцово-интеллектуальный старший школьник Лева, ни даже отец не могут понять, что Дюшка, дравшийся с хулиганом Санькой, отстаивал справедливость. Тогда мальчик в бессильном отчаянии начинает кричать. Ведь это невозможно, чтобы процветали саньки. Дюшкин крик переходит в иступленную истерику. Отец мечется, не зная, что делать с сыном. В этот-то момент и появляется еще один герой с вестью: Дюшкин товарищ опасно ранен ножом. Это сделал тот самый хулиган Санька, мстя за разоблачение.

Так правота главного героя доказывается фактом. Казалось бы, все правильно. Факт есть факт. Но здесь-то и заключается просчет авторов фильма.

Ведь несчастье с другом подается в фильме как выход, ну, прямо как освобождение из клуба бед Дюшки. Да, теперь уже все ему поверят! Теперь все знают, каков этот Санька!

Но не может в фильме, борющемся за гуманность, быть такого драматургического решения. Не должна была тяжелая беда рождать ощущение торжества и облегчения.

К тому же упрощенный по сравнению с повестью В. Тендрякова ход событий в фильме не создает впечатления убедительности. Зачем было Саньке, который ведь очень хитер, тут же нападать на мальчика, выступившего против него? Получается, что нападение совершено словно специально для того, чтобы помочь авторам наглядно показать правоту положительных героев. Все решено одним махом. А ведь фильм начинал серьезное исследование: откуда берутся такие саньки, что надо сделать, чтобы они не появлялись? Как с ними поступать? И как разглядеть их вовремя?

Фильм как бы распадается на куски, среди которых есть и очень тонкие, свободно, с подкупающим доверием к реальности снятые, а есть и эпизоды с проскальзывающим неверным звуком.

Видимая простота размышления подростка обманчиво сулит возможность упрощенных художественных решений. Дюшка делает для себя открытие, он увидел «движение времени»! Подметил он это на самых бытовых вещах: «Вчера на березе... еще не распустились почки — сегодня есть», «Грачи были, да улетели...». И камера добросовестно фиксирует и распускающиеся почки и грачей. Но путь иллюстрации коварен: фильм не передает самого главного — Дюшкиного убеждения, что им совершенно открытие.

Мальчик впервые почувствовал необъятность времени и пространства. А это ощущение не передать лишь фотографированием листочков да ожившей иллюстрацией из научной книги. В поэзии В. Тендряков в этом случае прибегает к условному приему: Дюшка ведет возвышенный диалог с космическим «неведомым братом, затерявшимся в бесконечном мире». Нет, совсем не обязателен этот условный прием в фильме, могли быть тысячи других решений. Однако таких, которые не подменяли бы раскрытие души героя фиксацией предметов, послуживших мальчику лишь поводом для раздумий. В фильме эти предметы сами по себе, а рассуждения Дюшки сами по себе.

И потому рассуждения эти становятся ненатурально-ходульными. Тот самый мальчик, который был столь естествен, здесь не в силах излить метания души своего героя. Ему нужна была бы более основательная помощь режиссера. Такая помощь, которая, например, наверняка была оказана при чтении мальчиком стихов Пушкина. Дюшка в первый раз читает их просто так, «для сведения», а во второй — когда почувствовал в душе растущую влюбленность — уже совершенно по-другому. И сразу эпизод заиграл жизненными красками.

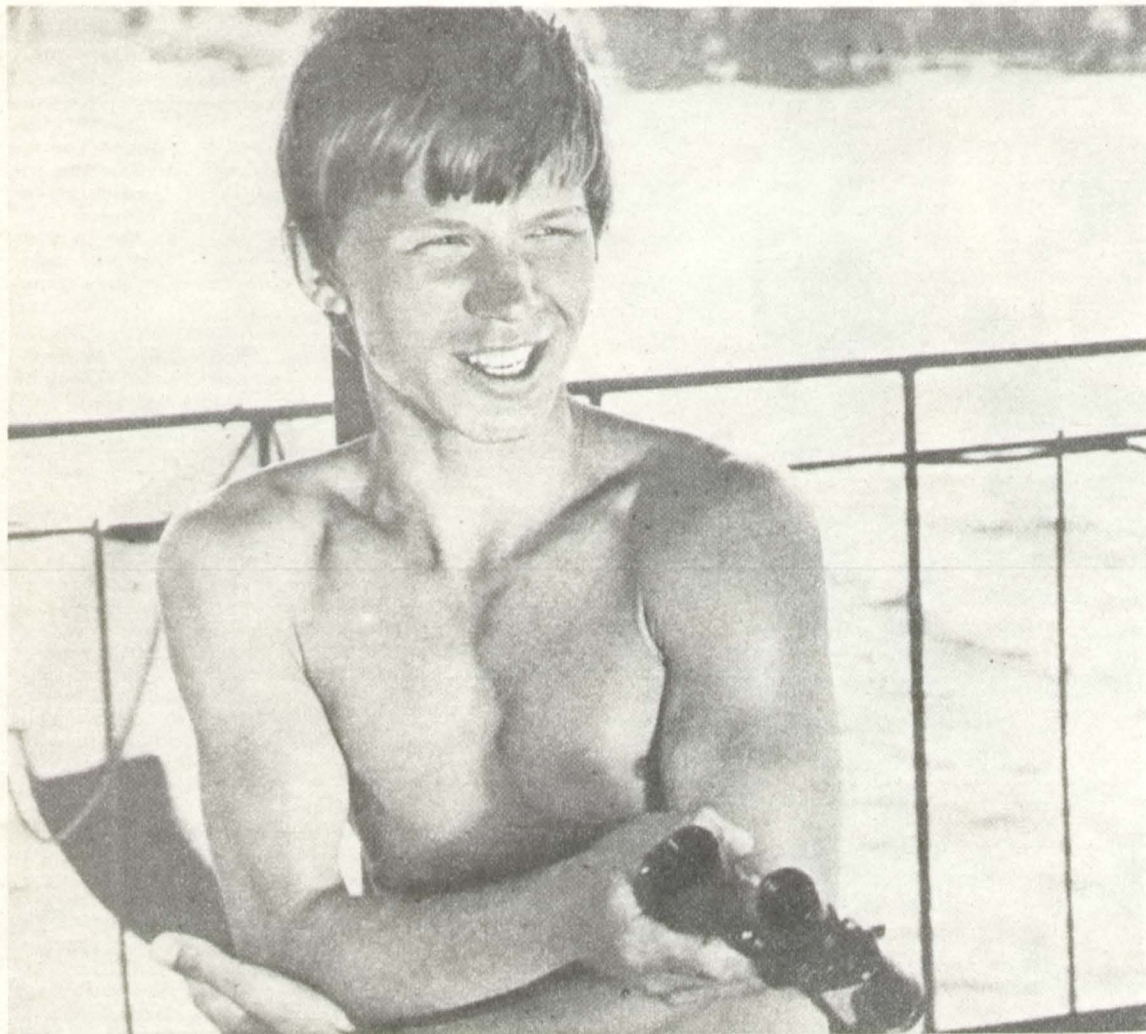
Достоинство фильма «Весенние перевертыши» в том, что его авторы стремятся всерьез, взрослому говорить с детьми о серьезных и взрослых вещах. Иногда такой разговор подменяется скороговоркой, информационным перечислением проблем. И тогда вспоминается: нечто подобное уже видно. Но когда камера всерьез всматривается в глубину острых жизненных конфликтов, этот налет банальности сразу исчезает, и на первый план выступает ищущая мысль — педагогическая и художественная.

за и против

● СТОЯНКА ТРИ ЧАСА

«МОСФИЛЬМ»

Сценарий Ю. Чибрякова
Постановка А. Светлова
Гл. оператор В. Шейнин
Гл. художник В. Кислых
Композитор А. Флярковский



ТРИ ЧАСА — И ВСЯ ЖИЗНЬ

Наталья ЗЕЛЕНКО

Статистики подсчитали: сегодня рядовой школьник четырнадцати-пятнадцати лет превосходит знаниями Архимеда. Но кое-кто из этих юных Архимедов болтается вечерами в подворотнях, распивает в темноте подъездов «на тронх» или шатается в компании по улицам.

Сумма знаний, несомненно, важная деталь интеллекта. Но знания — лишь часть духовной культуры, и, думается, даже не самая показательная. Личность ведь, как известно, складывается из многих компонентов. А знания — что ж, их в общеобразовательном порядке дает школа.

Герой фильма «Стоянка три часа» Генка окончил восемь с половиной классов. Жизнь у него складывалась не самым лучшим образом: отец вернулся с войны инвалидом, часто болел, после его смерти попала в больницу и мать, старший брат арестован. Приглаждает за Генкой соседка — так, по доброте сердечной покормит обедом, а о воспитании и речи нет. Одним словом, Генка из Архимедов, что в подворотнях...

Трудный ребенок? Да. Но Генка уже не совсем ребенок. Он подросток. А легкие подростки, к сожалению, вообще не часто встречаются в жизни.

О них написано много книг. Статьи о них с завидной периодичностью появляются на страницах прессы. Но вот беда — рецептов нет. Каждый конкретный случай требует своего индивидуального решения...

Скажем сразу: фильм сценариста Ю. Чибрякова и режиссера А. Светлова очень уязвим. Его

Вот он, Генка... (А. Горячев)

легко критиковать и за поверхностный анализ причин бездуховности, и за стандартные образы дружок из плохой компании, и за слишком своевременное, скоропалительное вмешательство милиции, и мало ли еще за что...

Но странное дело, ощущая все слабости ленты, вдруг ловишь себя на том, что к истории, рассказанной с экрана, начинаешь относиться как к абсолютно реальному, достоверному случаю из жизни. Говорят: наши недостатки — продолжение наших достоинств. Может быть, здесь наоборот: достоинства фильма — продолжение его недостатков? Ведь банальность — это еще и общераспространенность. В фильме за многими недоделками, натяжками, за определенной неуверенностью режиссерской руки видится стремление говорить о жизненно важном, авторское доверие к реальности вызывает симпатию.

Но вернемся к сюжету.

Шел по Волге теплоход. Ехал на нем человек, любовался живописными берегами, отдыхал... По пути решил повидаться с другом, который во время войны спас ему жизнь, — тот жил в небольшом приволжском городке, где по расписанию должна быть трехчасовая стоянка. Человек сошел с борта теплохода, добрался до улицы Заовражной, толкнул незапертую дверь дома № 16 — и остался здесь надолго... Остался потому, что понял: Генка, сын умершего друга, на опасном перепутье...

Итак, Генка трудный. Вернее, он никакой. Немного инфантилен — парню где-то около шестнадцати, а он совсем еще несмышлениш. Необразован. Легко поддается чужому влиянию — чаще плохому. Не умеет принимать самостоятельных решений. Одним словом, Генка как тесто, которое еще только начинает подходить... Он легко принимает ту форму, которая подвергается. Так и живет он — как лист на ветру: позвали приятели купаться — пошел, по-

звали ограбить ларек — тоже пошел, не откальваться же от друзей...

В технике есть понятие «сопротивление материалов». Скажем, металл проверяют на сжатие, на излом, на хрупкость, а он не поддается, сопротивляется. Так и в человеке необходимо с малых лет вырабатывать способность противостоять дурным влияниям. Ведь всю жизнь под стеклянным родительским колпаком ребенка не продержит. На него так или иначе влияет сама жизнь. Его воспитывают и высокие социальные драмы века и сплетни кумушек из соседнего подъезда. Поэтому так нужна подрастающему человеку правильная нравственная ориентация.

И вот второй главный герой фильма — взрослый человек Ионас Будрис — понял, почувствовал это. Образ Ионаса Будриса — несомненная удача авторов фильма и актера Л. Норейки.

За весь фильм Будрис не произнес ни одной назидательной фразы. Ни одного поучающего слова. Просто сам он живет по законам нравственности, уверенно и достойно. Качество, которое прежде всего замечаешь в Будрисе, — это удивительная душевная тактичность. Уважение к другому естественно уживается в нем с уважением к себе. Он никогда не заставляет Генку делать что-нибудь: он сам начинает ремонтировать старенький дом и лишь предлагает Генке принять участие в этом деле; он идет на завод устраиваться на работу и говорит Генке: «Вместе пойдем».

Наверное, в общении с трудными подростками это единственно верный путь: не уговоры, а то, что называется личный пример.

Будрис — интеллигент не по сумме знаний, а по душевному благородству, широте взглядов, уважению к духовному миру другого, терпимости — и учит интеллигентности Генку. Скажем, вот разговор у книжного киоска.

Будрис спрашивает: «Знаешь такого художника — Пикассо? Нравится?» «А вам?» «Не очень. «Мура!» — выносит Генка свой приговор.

Будрис: «Почему же мура? Если мне не нравится, так еще не мура. Может быть, я сам виноват». «Что виноват?» «Мало знаю...»

Во второй половине фильма Будрису приходится драться за Генку — не в переносном, а в прямом смысле этого слова. Драка снята жестко, азартно, без скидок на условность зрелища. Совсем в иной манере, но с той же степенью достоверности, что и вся лента. И становится ясно, насколько опасен, жесток и злобен мир, в который Генка мог войти бездумно и доверчиво.

Здесь все хорошее на экране кончается. Работники милиции появляются в тот самый единственно нужный момент, чтобы арестовать Ерша, оказавшегося матерым преступником, а заодно помочь оказавшимся в затруднительном положении героям. Фильм венчает типичный хэппи-энд.

Так снята вся лента: от удачи к просчету, как маятник — от житейской достоверности быта в доме Генки, где ясно ощущается и отсутствие мужских рук и постоянный строгий режим экономии, к привычно иллюстративным сценам совместного посещения Генкой и Будрисом Волгограда; от пристального исследования характера Будриса к плакатной резкости мрачных портретов Ерша и Серого — бывших дружок Генки...

При этом отчетливо обнажаются драматургические швы повествования. Явно для оживления сюжета введена история любви, возникающая между Будрисом и Генкиной соседкой. Подумайте, как все удачно складывается: оба они люди холостые, и оба слегка тяготеют одиночеством! Авария на заводе, происходящая по вине Генки, тоже воспринимается не жизненным испытанием, а лишь попыткой сделать картину острее, зрелищнее.

Режиссер Александр Светлов делает лишь первые шаги в художественном кинематографе. Хотелось бы, чтобы молодой художник внимательно взгляделся в себя и в свой первый фильм, чтобы понять, где его сильные, а где слабые стороны. Думается, достоинство режиссера — в способности пристально и подробно исследовать характер, открывая в нем за бытовыми, житейскими поступками незаурядную душевную глубину.

И последнее. Собственно, кому предназначен этот фильм? Пожалуй, взрослым он адресован едва ли не в большей мере, чем подросткам: будь те, как Будрис!

ХРОНИКА

ПРОБЛЕМАМ РАЗВИТИЯ документальной кинематографии Азербайджана была посвящена творческая конференция кинематографистов республики.

НА ОТЧЕТНО-ВЫБОРНОМ пленуме Федерации спортивного кино СССР председателем Федерации вновь избран народный артист СССР Б. Чирков. Среди членов президиума заслуженные мастера спорта Е. Петушкова, И. Тер-Ованесян, режиссеры В. Садовский, В. Коновалов, М. Местечкин, Х. Роозипуу, Г. Чертов и др.

ПОД ДЕВИЗОМ «Все для тебя, человек!» проходила декада документальных фильмов в Калининне и Калининской области. Она была посвящена советской медицине. Об истории медицины и достижениях советской науки в этой области рассказал фильм «Медицина и время», об охране здоровья рабочих на предприятиях — лента «Во имя здоровья»; ученым-реаниматорам посвящена картина «Вторая жизнь». Кинозрители познакомились с деятельностью первого наркома здравоохранения Н. А. Семашко (киножурнал «Здоровье» № 28), основателя хирургии сердца в нашей стране профессора Е. Н. Мешалкина («Жизнь и минуты»), академика Н. Н. Бурденко («Его нескончаемые бои»).

ЖАНРОВЫЕ КИНОТЕАТРЫ открыты в Ленинграде: «Октябрь» — политического фильма, «Баррикада» — экранизация художественной литературы, «Художественный» — комедийного фильма, «Молния» — музыкального, «Спорт» — спортивного, «Нева» — повторного фильма.

ИНТЕРЕСНО ПРОШЛА ПРЕМЬЕРА фильма «Одиннадцать надежд» («Ленфильм») в одесском кинотеатре «Первое Мая». Пришедшие сюда на встречу со зрителями игроки и тренеры футбольных команд «Динамо» (Тбилиси) и «Черноморец» (Одесса) рассказали о новостях футбола, о своих планах. Вел программу спортивный комментатор Николай Озеров.

«СИБИРЬ — ЯПОНИЯ. ДИАЛОГ СОСЕДЕЙ». Так называется полнометражный документальный фильм, который сняли японские тележурналисты вместе с советскими коллегами из Агентства печати «Новости».

«ДОНСКАЯ СТАНИЦА» — документальный кинорассказ о жизни, труде и отдыхе тружеников Дона. Снимался фильм совместно советскими и западноберлинскими кинематографистами — Агентством печати «Новости» и телеорганизацией СФБ Западного Берлина. Киногруппа побывала в рабочем поселке Багаевском, совхозе «Рогачевский», на конезаводе имени Кирова, в музеях Новочеркаска, донских станицах. В Азовском городском Дворце культуры была отснята концертная программа самодеятельного ансамбля песни и танца донских казаков.

«ХОЗЯЙКА СЧАСТЛИВЫХ МАРШРУТОВ» — так называется лента студии кинолюбителей Дворца культуры одесских железнодорожников. Этим фильмом студия открывает серию киноочерков в честь XXV съезда КПСС. Они посвящены передовикам социа-

листического соревнования. В фильме рассказывается о передовой смене станции Одесса-сортировочная.

За два года студия выпустила 15 картин. Среди них «Дерзание» — фильм о кавалере ордена Ленина В. И. Лактионове, одном из первых стахановцев-железнодорожников, киножурнал «Зеленый огонек» — об ударном труде и досуге железнодорожников.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ «Побратимы» (сценарий Р. Кушнеровича и Б. Носика, режиссер Е. Кузин, «Таджикфильм») посвящен дружбе советского и польского народов.

У Таджикистана и Польской Народной Республики давние связи. Устанавливая в молодой Таджикской республике Советскую власть, погиб сын польского народа Чеслав Путовский, направленный в Душанбе Ф. Э. Дзержинским. Польский учитель Гувоский защищал таджикские кишлаки от набегов басмачей. Освобождали Польшу от фашистских захватчиков в рядах Советской Армии таджики. В настоящее время ПНР и Таджикская ССР тесно сотрудничают в рамках СЭВ. Съемки проходили в Таджикистане, в Варшаве, Вроцлаве, Кракове, Люблине.

АКТЕРЫ И РОЛИ

Молдавская актриса **СВЕТЛАНА ТОМА**, известная по фильмам «Красные поляны», «Живой труп», «Это мгновение», «Дом для Серафима», снялась в двух фильмах. В цветной двухсерийной ленте «Семейные дела Гаюровых», поставленной на «Таджик-



фильме» по заказу Центрального телевидения, она сыграла Айшу Сафарову, директора сельской школы. В советско-болгарском фильме «Братушка» ее героиня — румынская девушка Марика, спасенная русским солдатом от гитлеровцев.

На снимке — Светлана Тома в фильме «Семейные дела Гаюровых».

Один из старейших советских актеров, ровесник века, **ФЕДОР МИХАЙЛОВИЧ НИКИТИН** дебютировал в кино в 1926 году в фильме Ф. Эрмлера «Катя — Бумажный ранет». Одна из недавних его работ — старый актер в фильме «Лебединая песня» по одноактному драматическому этюду А. Чехова. Только что Ф. М. Никитин снялся в фильме

КИНОРАМА



«Экзамен» (по рассказу В. Шукшина). Это его 89-я роль в кино.

На снимке — кадр из фильма «Катя — Бумажный ранет».

ВНИМАНИЕ, МОТОР!

ЭТА ТРЕВОЖНАЯ ЗИМА

Кого только не встретишь в коридорах Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького. Тут и юные космонавты в самых настоящих скафандрах, и отважные полярники в меховых доспехах, и волшебники со всеми сказочными атрибутами. Добрый, праздничный мир детства...

Но в одном из павильонов неожиданно видишь сосредоточенных людей в белых халатах. Это тоже герои детского фильма, как и мальчик, который учится ходить на костылях, и девочка в гипсе. Режиссер Игорь Николаев и сценаристка Валентина Спирина посвящают фильм «Эта тревожная зима» детям нелегкой судьбы, лечущимся в специализированном костном санатории.

— Материал сценария, — говорит Игорь Николаев, — дает возможность затронуть очень актуальную воспитательную проблему — человек и коллектив.

Наверное, в каждом детском коллективе есть такой «герой», который решил противопоставить себя всем остальным и не подчиниться никаким ребячьим законам.

...Болезнь обострила природную впечатлительность Коли, заставила взглянуть на окружающих критическими глазами. У него хватило характера выдержать молчаливый, упрямый поединок с целой палатой, хватило сил однажды ночью сорвать



гипсовые бинты и бежать из ненавистного санатория, но болезнь оказалась сильнее его. И победить ее можно было, только вернувшись в санаторий...

Сложные роли играют здесь дети, непривычные. Им придется весь фильм пролежать или просидеть в одном положении. Но ребята уже опытные актеры, все они снимались раньше и знают, что кино — кропотливое, серьезное дело. В одной из главных ролей Лева Костерева, известная по фильму «Мачеха», молчаливого упрямого Колю играет Саша Копов, смешного мальчишку по прозвищу «Помидор» — Слава Надаховский; в других ролях: Сурен Чахоян, Саша Симакин, Лена Безносикова. Доктора Огородникова играет Э. Марцевич, врача Елену Георгиевну — Е. Стрובה, воспитателя Дим Димыча — М. Поляк, няню Лизу — Е. Максимова.

Съемки близятся к концу. Уже отпраздновали суматошный и веселый Новый год. Уже сбежал из санатория и возвращен назад Коля Филатов. Уже сняли гипс с самого терпеливого человека на свете — Алеши. Приехал за Помидором отец, как две капли воды похожий на сына. Позади эта длинная тревожная зима.

Оператор С. Филиппов. На снимке — один из эпизодов фильма.

ЗАМЫСЛЫ

СОЛНЦЕ, СНОВА СОЛНЦЕ!

Право, такое название ко многому обязывает, особенно когда речь идет о мюзикле. Именно к этому жанру обратилась режиссер Светлана Дружинина, экранизируя повесть Дмитрия Холденро «Свадьба».

Действие происходит в рыбацком поселке, герой фильма — Сашка Таранец — бригадир на рыбацком сейнере. В поселке его знают как доброго, смешного парня, но вот он совершает поступок, из-за которого рыбаки отворачиваются от него. И только Тоня, целый год мучившая Сашку своим равнодушием, понимает, почему он нарушил закон товарищества — не от тщеславия и самолюбия, как заключили рыбаки, а из любви к ней, к Тоне. Это перед ней он хотел выглядеть героем, и потому не позвал к огромному косяку рыбы остальные сейнеры, пошел против рыбацкого закона.

События происходят на фоне свадьбы, которая празднуется в поселке. Бригада должна поговорить с Сашей, принять какое-то решение.

А чтобы не портить праздник, где царят радость и веселье, ребята устраивают импровизированное собрание во время... танца. Никто из гостей и не подозревает, какие страсти кипят в кругу отплясывающих парней...

Еще не выбраны исполнители ролей — это ответственная задача.

Жанр мюзикла, как и всякий другой, требует своего героя — эмоционального, пластичного. И, конечно, одно из главных мест в фильме займет музыка, над созданием которой работает композитор Юрий Саульский, прекрасно чувствующий современные ритмы...

КОРИДОРЫ И ВСТРЕЧИ

«БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

Коридор киностудии напоминает фильм в монтажно-тонировочном периоде. Не оставляет ощущение, что нечто важное уже случилось, нечто серьезное происходит сейчас, а нечто неизбежное еще предстоит. День студии монтируется в коридоре с воспроизведением дней прошедших и ощущением дней будущих. Правда, случается, как заметил в «Третьей фабрике» Виктор Шкловский: «Общие планы не совпадают с крупными. Действия нет, — одни проходы».

Лица, мелькнувшие в коридорах «Беларусьфильма» и укрупнившиеся в доверительных беседах, иначе, как действующими лицами кинопроизводства, не назовешь. Знакомые в ряде случаев лица. По титрам картин, по прежним встречам в других, столь же непосредственно связанных с кинематографом коридорах. Так что условимся считать коридоры интервьюером и метафорой.

Всесоюзные фестивали отметили и премировали две прошлогодние работы белорусских кинематографистов — «Пламя» и «Большой трамплин». Однако в разговорах на студии этот момент как-то не акцентировался. У серьезных людей кинематографа часто считается хорошим тоном говорить, что все плохо. Скептицизм такого рода не слишком опасен. В большинстве своем сердитые люди оказываются на деле работниками самыми деятельными, всегда находящими в себе резервы для надежд.

Те, чьи картины определяют сегодняшнюю репутацию студии, действительно знали и лучшие времена. Мастера дорожат временем общего успеха студии, объясняя удачу свои и коллег достигнутой тогда оптимальной организацией процесса.

Список лиц действующих в те счастливые для «Беларусьфильма» шестидесятые годы, претерпел существенные изменения. На другие студии ушли и под другими эмблемами высту-

«Гамлет Щигровского уезда». В роли Василия Васильевича О. Борисов

пили А. Заболоцкий, А. Княжинский, Р. Викторов, В. Бычков, В. Виноградов... Что же происходит сейчас с теми, кто остался? С теми, кто держит марку с успехом, как выясняется, переменным? Но на чью сегодняшнюю работу со всей конкретностью проецируются проблемы, возникшие перед минской киностудией?

...Виктор Туров — режиссер, фигурировавший в прошлогоднем репортаже со студии, — выходит в коридор из двери с табличкой «Братья Гуляевы». Картина — прокатное название «Время ее сыновей» — закончена и хорошо принята. Съемочной группы давно не существует, но комната сохраняется за Туровым, как за художественным руководителем объединения. Деталь вроде бы и не несущая специальной информации. Но так уж выходит само собой, что за подобным ненарочным размышлением читается мысль о выдвигании на руководящую роль режиссера, подтвердившего свою практическую форму.

Студийный коридор — обманчивая картина. Можно бегать по нему с озабоченным лицом целый день — и быть бездельником. Можно курить с нарочито безвольным, безучастным видом — и быть самым нужным всем и необходимым человеком. Вот и отличи здесь сразу, что — «проходы», а что — «действие»... Но отличать надо.

В коридорах обычно много разговаривают. Хотя много разговаривают в кино и не только в коридорах. Говорят красиво. Туров раздражается на некоторых из молодых режиссеров: «Научились все говорить...» Научились — было у кого. Красноречие не вредило еще никому из самых крупных деятелей кино.

К работе над сценарием, в который перерабатывает для него свою пьесу «Тревога» Александр Петрашкевич, Туров приступит через месяц, но на студии — каждый день с утра. Искусство руководить — в чем-то и искус-

ство внимательно выслушать. По своему характеру он мог бы и резко возразить и высказаться категоричнее. Но сейчас это не всегда аргумент. Он терпимее сейчас, Туров, к людям. Он должен привыкнуть чувствовать ответственность и за обстановку, в которой будут делать картины эти люди. Опыт режиссера и в том, чтобы поддержать в себе нужное настроение. Игорь Добролюбов недавно закончил советско-болгарский фильм «Братушка».

Добролюбов — человек, несклонный делиться сомнениями. Возможно, такому впечатлению способствует специфика рабочего момента. Ощущение себя в ленте дает режиссеру нужную уверенность. Обычно он монтирует сразу снятые куски. Как и Виктор Четвериков, у которого в кабинете, где размещается группа, до конца съемок висят на стене фотографии чуть ли не всех персонажей снимаемого фильма. В «Пламени» это целая стена портретов. Постановщик как бы мысленно перетасовывает их в памяти, непрерывно поддерживая с ними мысленную связь. Но никаких обязательных правил и методов здесь нет. Туров, например, монтирует, когда весь материал отснят, когда можно взглянуть на отснятую пленку отстраненно, с позиций художественного опыта, ставшего жизненным в ходе работы над фильмом.

...В просмотровом зале студенты ВГИКа — режиссер и оператор — показывают художественному руководителю двухчастевый фильм, фрагмент из пьесы Горького «Егор Булычов и другие». У «Беларусьфильма» завязываются отношения с режиссерской мастерской Александра Столпера. Есть мысль пригласить для постановки выпускников — студии нужны режиссеры.

...Туров смотрит работу трезво, без восторгов, без разочарований. У студенческих лент свои условности.

То есть почему условности? Достижения, оцениваемые педагогами. Талант, вкус, такт. Но студию волнуют степень профессионализма, мера самостоятельности. Надо угадать и поверить. А поверив, доверить высокую прозу производства. И поэтому Туров, соотнося, вероятно, сегодняшнее, непосредственное впечатление с воспоминанием о собственном начале и начале товарищей (минские мастера в большинстве своем заканчивали ВГИК и на «Беларусьфильме» нашли себя), сдержанно благодарит авторов двухчастевки, а на мой вопрос отвечает недоговоренностью: «Осознанность мизансцены, построение осмысленное...»

Опасно спешить с выводами. И промедлить опасно: не ждет время. А в кино так важно вовремя прийти, вовремя попасть в дело, в тему, в планы, в направление.

И сам Туров и все те, чьи способности и воля проявились в лучшие времена студии, все те, кто если не тоскует по прошедшим временам, то только потому, что надеется на их возрождение, в полном смысле слова обживали новое здание «Беларусьфильма». В коридорах студии они сделали шаги в кинематографии заметные. Коридоры для них стали направлением, ненапрасно выбранным. Хорошее было время. Вгиковцы приезжали на практику, на диплом, находили свою удачу и свою уверенность, звали товарищей по младшим курсам, уговаривали, убеждали. Профессор ВГИКа С. Скворцов приехал к своим ученикам в Минск и возглавил объединение молодых режиссеров. Нет человека на студии, кто бы не вспоминал в сегодняшних разговорах безвременно ушедшего директора И. Дорского. Стало быть, успешный опыт тех лет базировался и на организационных победах.

Режиссер, может быть, и не готов морально и профессионально к рабо-

«Время не ждет» (кадр из фильма)





«Маленький сержант».
Бориска
(В. Клименков)

«Долгие версты войны».
Свист
(А. Вдовин)

те по замыслу, уже не вмещающемуся в удобное ему сегодня изобразительное красноречие. Он иногда скрывает — до поры и времени — неуклюжесть своего пребывания в сложившейся тесноте, для чего избегает слишком размашистых и неосторожных жестов. Однако темперамент выдает его — он ушибается о прежние потолки, задевает за стены. Выход еще не найден: того, что узнал и постиг, еще мало для перемены в судьбе. Ремесло пока умнее его — есть смысл подождать. И все же бывает, случается: ожидание в коридоре затягивается на сроки очень неопределенные.

Режиссер интересен дальним замыслом — длиной предстоящей дороги. И соответственно масштабом спутников, союзников.

И Туров, и Четвериков, и Добролюбов не скрывали, что в картинах, которые они надеются снять в свою сегодняшнюю силу, в основу повествования ляжет личное восприятие тех или иных моментов истории, а значит, и события, близкие по времени их собственной жизни. Называли возможных авторов. Называли сразу по несколько фамилий литераторов, им родственных по художественным воззрениям. Ожидали совпадения взглядов. Но — показалось мне — союз необходимых сил пока лишь желаем. Сценарная проблема диктует знаки

Окончание на стр. 12

Верность

Тамара ДУЛАРИДЗЕ

Эпосу



Отар Коберидзе пришел к зрителю в образе легендарного Баши-Ачуки, героя времен борьбы грузинского народа против шаха Аббаса. При всей своей выигрышности эта роль была сложным испытанием для молодого актера. Историческая повесть Акакия Церетели канонизировала образ Баши-Ачуки для читателя. А читатель, ставший зрителем, придирчивый судья.

Актер с честью выдержал испытание. Его Баши-Ачуки был лихим наездником, ловким борцом и фехтовальщиком, нежным братом, благородным возлюбленным. Он был столь естественным в этой роли, будто и сам вслед за своим героем испил из того потаенного сосуда, в котором народ в годы самых тяжелых испытаний хранил свою душу, свободную, мужественную, поэтичную. Баши-Ачуки сделал Отара Коберидзе знаменитым актером.

Однако участие в этом фильме не было его дебютом. Впервые Коберидзе появился на экране в 1941 году в киноновелле Николая Шенгелая «В черных горах», где играл роль партизана. Ему тогда было 16 лет. Был он занят и в следующем фильме Шенгелая — «Он еще вернется», но трагический случай оборвал жизнь режиссера, а Отар Коберидзе, уже учившийся в школе киноактеров при Тбилисской киностудии,

едва достигнув призывного возраста, ушел добровольцем на фронт.

Но война не смогла помешать Коберидзе осуществить свое призвание. Вернувшись в Тбилиси, он продолжил учебу и в 1948 году окончил школу киноактеров. Следующие семь лет — премьер Сухумского государственного драматического театра. «Платон Кречет», «Легенда о любви», «Ромео и Джульетта», «Дон Сезар де Базан», «Коварство и любовь», «Мещане», «Женитьба», «Калиновая роща» — репертуар его был обширен и разнообразен. «Он был так красив», — вспоминает его партнерша по Сухумскому театру народная артистка Грузинской ССР Саломэ Канчели, — что иногда, в шутку, разумеется, я просила его стать спиной к зрителю, чтобы он не отвлекал внимания от героини».

Работа в талантливом театральном коллективе под руководством Серго Челидзе, ученика Марджанишвили, немало дала молодому актеру. Он играл много и увлеченно, и это не могло пройти незамеченным в Грузии, где театр всегда занимал значительное место в общественной жизни. Именно театр вернул экрану Коберидзе. После «Баши-Ачуки» он стал часто сниматься. Сейчас можно насчитать около тридцати его ролей. Он снимался на разных студиях страны, в «Красной палатке» у Михаила Калатозова, в фильме Джузеппе Де

Сантиса «Они шли на восток», в вестерне «След Сокола» (ГДР, киностудия ДЕФА).

В многонациональности героев Коберидзе прежде всего оказалась «повинной» его внешность. После окончания киношколы актера долго не снимали, ошибочно находя его недостаточно грузином по типуажу.

Театральный опыт помогает артисту одинаково привычно, свободно носить расшитые золотом одежды падишаха, шлем грузинского воина, чалму мамлюка и будничные костюмы нашего современника. Но кинематограф конкретнее театра и не терпит ни его обобщенности, ни приблизительности в деталях. И в том, как Коберидзе носит костюм театрального или киногероя, разница ощутима. У него есть осознанное и точное «чувство кино», снимающее необходимость в дублере.

Сыграв дрессировщика в фильме «Сегодня — новый аттракцион», Коберидзе получил приглашение в этом качестве в цирк. Изучая под руководством опытного мастера Константиновского психологию хищников, Коберидзе не только облегчил себе актерскую задачу, но и сумел поднять «живой реквизит» до уровня партнера.

Казалось, сложные судьбы мужественных героев с самого начала Коберидзе определили ему романтическое или героическое амплуа. Та-

ким был и Баши-Ачуки, и Махмуд, грозный и несчастный («Мамлюк»), Киазо («Даиси»), Грязной («Царская невеста»), сын эмигранта Отар Дэвидзе, в драматической ситуации обрекающий родину («Я скажу правду»). Однако со все более тревожащим постоянством и расточительностью используется в кино лишь внешняя сторона романтичности его облика.

— Почему вы пригласили на роль Даты, столь простую внешне и столь сложную психологически, именно Коберидзе, которого называли в рецензиях «витазем грузинского кино»? — спросила я у Тенгиза Абуладзе, постановщика фильма «Чужие дети».

— Потому что за внешностью «витазя» я угадывал ту душевную мягкость, которая была необходима для этой роли.

Отец, бросающий своих детей под влиянием роковой страсти... Что мог сделать актер, чтобы его роль не стала просто фоном для благородства женщины, ставшей матерью брошенным детям Даты? Он сыграл человека обаятельного и доброго, искренне пытающегося остаться верным долгу, но мягкого до податливости, не сумевшего противостоять воле любимой женщины. Такое прочтение придало роли нужный драматизм.

Вообще, мне кажется, секрет особого обаяния коренится в самой при-



Кавус (из дилогии о Рустаме)

Легчик («Маленький принц»)

Дато («Чужие дети»)

Марат («Сегодня новый аттракцион»)



роде актерской личности Коберидзе, редкостью и счастливо сочетающейся в себе героическое начало с неожиданной мягкостью, которая трогает тем сильнее, чем крупнее и мужественнее образ, создаваемый актером. Эта особенность проявляется в его творчестве порой с самой неожиданной стороны.

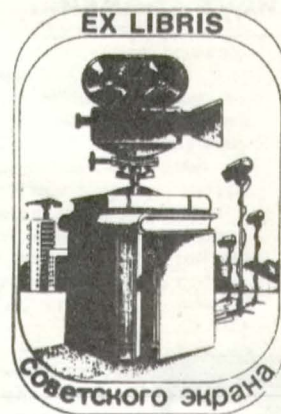
Так, в экранизации поэмы Фирдоуси «Шах-наме» (режиссер Б. Кимягоров, «Таджикфильм»). Отар Коберидзе играет шаха Кавуса. Он играет его властолюбивым, жестоким, коварным и... слабым. Могушественный правитель Ирана, солнце подданных, гроза соседей, не способен доказать превосходство своего царского ремесла собственному придворному поэту. Каждый раз шах оказывается побежденным в вечном поединке власти, основанной на крови, с мудростью народного сказителя. Поэт всегда прав. И, разделяя умом и сердцем артиста эту правду, Коберидзе лепит своего героя многогранно, объемно, точно.

Коберидзе снимается постоянно. Но, видимо, беспокойной творческой натуре его мало одного актерского труда. Естественно и просто он стал сопостановщиком М. Карюкова в ходе работы над фильмом «Мечте навстречу» (Одесская киностудия), где играл роль космонавта Баталова. Ему принадлежит идея создания на тбилисском телевидении

«Клуба Шерлока Холмса», который он открыл своими постановками «Пляшущих человечков» А. Конан Дойля и «Убийство в Восточном экспрессе» А. Кристи. А короткометражный фильм «Проходная пешка» явил телезрителям несомненный комический дар Коберидзе-режиссера, что, впрочем, не чуждо ему и как актеру.

Свою роль в фильме Б. Рыцарева «Волшебная лампа Аладдина» (киностудия имени М. Горького) сам актер называет «разрядкой». И это действительно так, если принять во внимание, что картина снималась параллельно с фильмом «Сегодня — новый аттракцион». Однако работа в непривычном для Коберидзе жанре сказки-гротеска обнаружила в нем актера ироничного, острохарактерного. Даже голос, глубокий и бархатистый обычно, комично детонирует здесь, сводя на нет попытку героя сохранить гордую величавость. Ленивый и коварный султан смешит зрителя, и юного и вполне взрослого. Комический эффект достигается здесь сочетанием героического облика с ничтожной сущностью, то есть, что называется, от противного.

Тем не менее эта скромная «разрядка» рождает уверенность, что давно и хорошо знакомый артист способен еще не раз удивить зрителя, проявляя все новые и новые грани таланта.



Людмила ПОГОЖЕВА

СЧАСТЛИВЫЕ ЛЮДИ

Это удивительная, оригинальная книга. Она одновременно дает живое представление о том, как начиналось и развивалось киноискусство, о людях, посвятивших свою жизнь трудному делу создания фильмов, и она, эта книга, — автобиография Льва Кулешова и Александры Хохловой. В предисловии, обращенном к кинематографической молодежи, авторы книги «50 лет в кино»* пишут: «Мы видели счастливых людей, и это сделала наша работа». Они и сами были этими счастливыми людьми, каждая страница книги как бы светится радостью творчества, счастьем от сознания выбранного по душе жизненного пути.

Мне довелось долгие годы встречаться с Львом Владимировичем и Александрой Сергеевной во ВГИКе. И всякий раз общение с ними оставляло чувство радости. Всегда их мнения были оригинальными, неожиданными, далекими от стереотипов.

Конечно, в их жизни, как и в жизни каждого, не все и не всегда было гладким и благополучным. Но они умели быть веселыми, не увядать при неудачах и трудностях.

В главе «О том, что помогает жить», Александра Сергеевна Хохлова пишет: «В жизни, как это и полагается, бывают светлые и темные дни, будни и праздники. Осуществленные мечты и разочарования. В горестные дни человеку приходится особо трудно, в такие дни можно надеть непоправимые ошибки и глупости. Но почти всегда находятся верные товарищи, помогающие перенести беды, — дружба человеческая неоценима, в особенности когда она чиста и благородна, когда принципиальна и не боится справедливой боли». Заканчивает свою тираду о дружбе Хохлова размышлением о природе: «Кроме человека-друга жить помогает природа — она успокаивает, дает возможность сосредоточиться, понять свои дела и делишки». Какие верные и точные мысли!

Книга «50 лет в кино» своеобразна по своей композиции. Она состоит из коротких глав, часть из которых написана Кулешовым, часть — Хохловой, а послесловие принадлежит перу Сергея Юткевича.

Совершенно органично в книгу вошли описания детства. У Кулешова оно прошло в Тамбове, автор красочно, живо описал быт провинциального городка, припомнив массу интересных деталей. Описанием Москвы первых послереволюционных лет, рассказом о встречах с замечательными людьми, о творческой атмосфере, в которой рождалось советское кино, Кулешов заканчивает первый раздел книги и «передает перо» Александре Сергеевне Хохловой. Она открывает читателям мир своего детства, прошедшего в Петербурге, в семье известных людей — таких, как доктор С. П. Боткин и П. М. Третьяков. Рассказывает о своих встречах, уделяя особое внимание деятелям Художественного театра... Большое место, и это естественно, занимает рассказ о Первой Государственной школе кинематографии (предшественнице нынешнего ВГИКа).

Книга «50 лет в кино» не носит киноведческого, тем более исследовательского характера, не претендует на оценку того, какими путями развивалось киноискусство, какие этапы оно проходило, как училось быть жизненно важным, большим народным кинематографом. И даже о творчестве Сергея Эйзенштейна, чьей памяти посвятили свою книгу авторы, в книге сказано слишком кратко. Хотелось бы также удлинить главу о Маяковском. Она написана Хохловой образно, но несколько конспективно.

«Великий нигромант» — так назвал свою статью о Кулешове и Хохловой профессор С. Юткевич. Нигромантами в старые времена называли чародеев. Юткевич внимательно проанализировал все фильмы, поставленные Кулешовым, отметив новаторский характер его творчества и огромные заслуги талантливого педагога, воспитавшего вместе с Хохловой не один десяток учеников. И нельзя не согласиться с мнением С. Юткевича: «...Наряду с открытием «эффекта» монтажа мы должны воздать должное Кулешову и за все остальные его новации, которые еще не оценены нами полной мерой. А между тем в своей совокупности они и придают его образу то значение, которое позволяет считать его подлинным зачинателем того, что мы называем сегодня культурой советской кинематографии».

*Л. Кулешов, А. Хохлова. 50 лет в кино. М., «Искусство», 1975 г.

Н

ам предстоит встреча с романом Стендаля «Красное и черное»: четыре вечера, в установленный программой час, будем мы включать телевизор, а потом обсуждать перипетии этого сложнейшего и интимнейшего повествования. Интимного не потому, что значительное место в его фабуле занимает любовная драма. Но потому, что эпически масштабный, объемный и многоплановый образ своего времени гениальный французский писатель воплотил в движении глубинных, подробнейших, неповторимо индивидуальных процессов развития личности. С лирической доверительностью и беспощадностью он обнаружил высочайшие порывы и низменные проявления человеческого духа во всем их борении и противоречии.

«Эх, сударь мой! Роман — это зеркало, с которым идешь по большой дороге. То оно отражает лазурь небосвода, то грязные лужи и ухабы», — воскликнул Стендаль, перебив себя на одной из напряженнейших страниц.

Почти полтора века назад еще не прославленный, но уже великий художник создал этот шедевр наедине со стопой бумаги, только черным по белому, в расчете на собеседника, так же сокровенно склонившегося над страницей книги.

На этот раз между нами и автором будет многоцветный экран и большой творческий коллектив. Цветной художественный фильм «Красное и черное» снимается на студии имени М. Горького по заказу Центрального телевидения в постановке народного артиста СССР С. А. Герасимова.

Привычные представления зрителей прочно связывают имя Сергея Герасимова с современной темой. Между тем для самого художника нет ничего неожиданного в обращении к французскому классическому. Оно продиктовано давним интересом к этому роману, занимающему значительное место в его педагогической работе.

— Школа выстроилась на литературе как на основе, — утверждает мастер, убежденный в кровной связи кинематографа с прозой.

Для Сергея Герасимова вопрос о возможности безболезненной экранизации прозы, этого резко-вмешательства в природу произведения, не дискуссионен. Опытный киносценарист, он и сценарий считает скорее прозаическим жанром. В его представлениях прозе отводится как бы материнская роль в отношении к фильму. Она привлекает режиссера беспредельностью изобразительных возможностей слова, опирающегося на воображение художника, емкостью диапазона и подробностью эпического повествования, свойственными также и кинематографу. Но кинолента еще и воплощает это многообразное содержание в динамичных зримых образах. Другой неизменный принцип Герасимова-педагога: формирование личности самого актера — решающая задача. Он убежден: как бы ни усложнялась техника современного кинематографа, целью его остается все более глубокое проникновение в человека. Такому кино нужен актер зрелый, мыслящий, высокоэмоциональный. И в мастерской Герасимова постоянными наставниками студентов стали Пушкин и Чехов, Толстой и Гоголь, Шекспир и Стендаль...

Многие популярные актеры экрана — питомцы этой мастерской. Интересно сообщить завтрашним зрителям «Красного и черного», что на третьем курсе ВГИКа все эти актеры прошли через уроки романа Стендаля. Для последнего, пятого состава уроки завершились выпускным спектаклем.

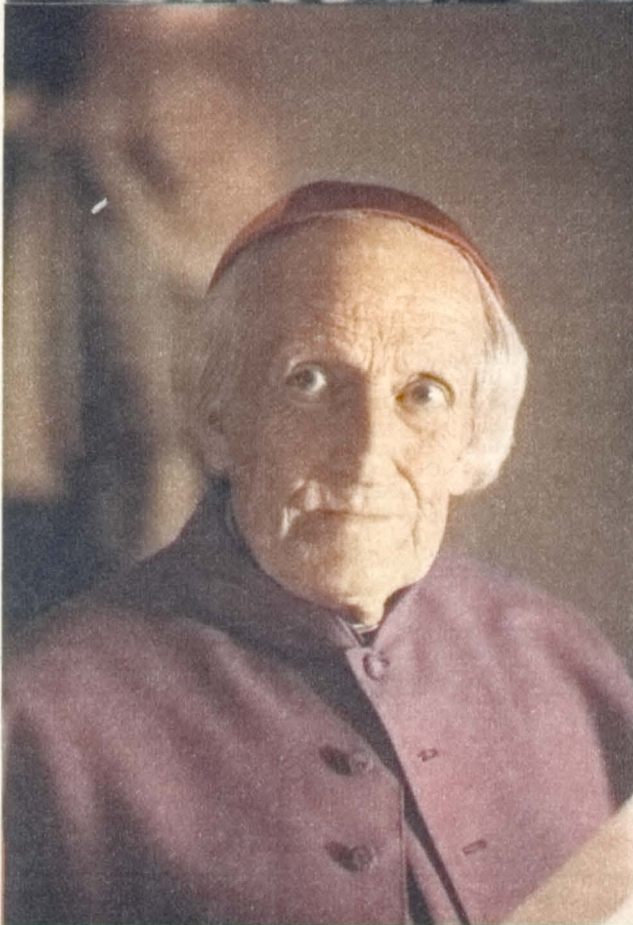
Может быть, путь Стендаля к нашим домашним экранам начался тогда, когда, следя в классе за первыми, неуверенными еще попытками студента ВГИКа Коли Еременко воссоздать Жюльена Сореля, Герасимов воскликнул:

— Как он похож!..

Судьбу дипломного спектакля, затем постановки «Красного и черного» на сцене Театра киноактера и, наконец, экранизации романа решила творческая удача еще двух однокурсниц — Наташи Бондарчук и Наташи Белохвостиковой.

В представлении Сергея Герасимова актерская индивидуальность Наташи Бондарчук так же

Магильда де ля Моль
(Н. Белохвостикова)

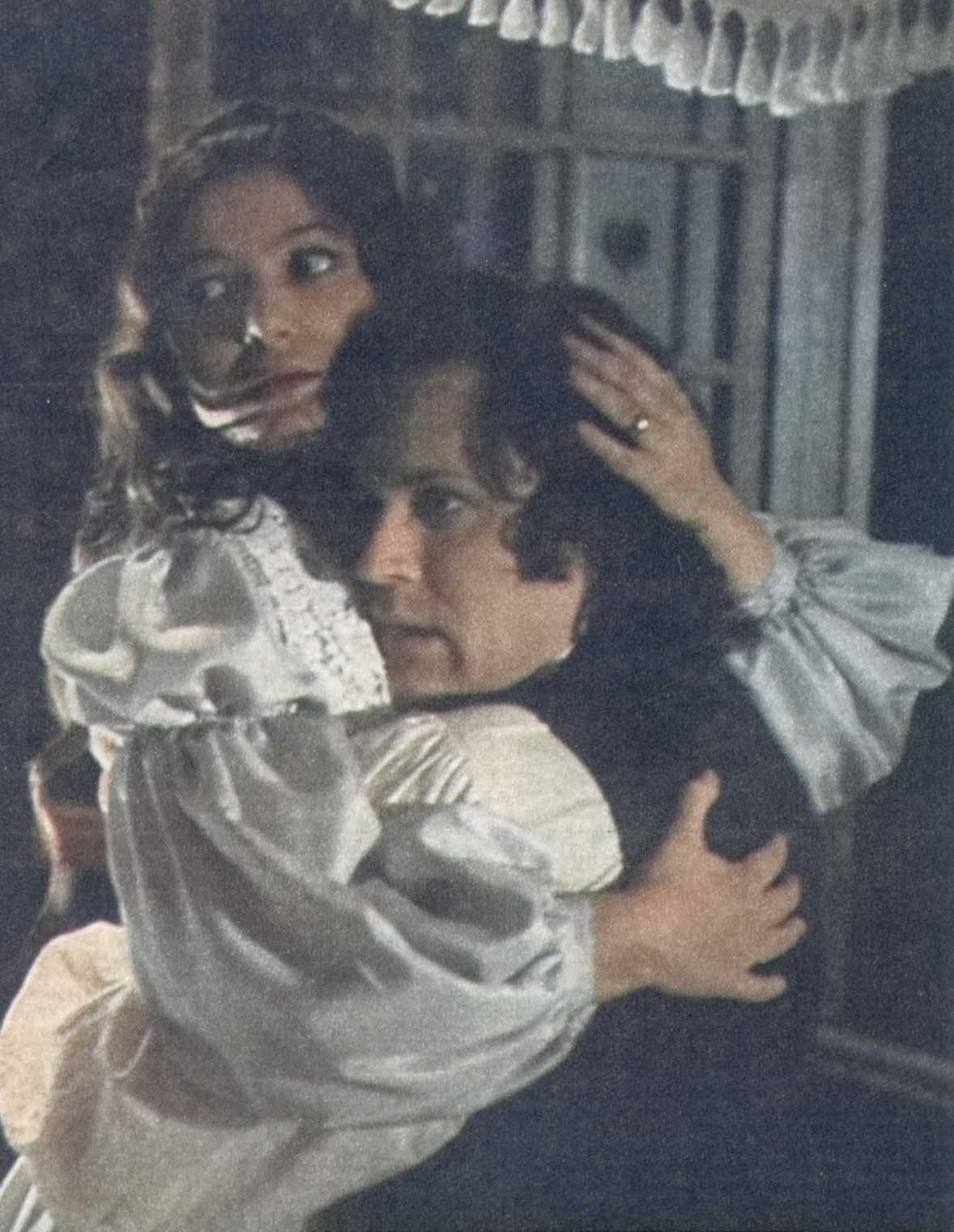


..КРАС

Мадам де Реналь (Н. Бондарчук),
Жюльен Сорель (Н. Еременко)

Епископ (Л. Оболенский)

Режиссер Сергей Герасимов
на съемках



ОБЕ И ЧЕРНОЕ"

Ирина БЯЛОСИНСКАЯ

Фото Аркадия Гольцина



счастливо совпала с образом мадам де Реналь, как Наташи Белохвостиковой с Матильдой де ля Моль. С тех пор прошло несколько лет. Мастер реализует давнюю творческую привязанность. Молодые актеры возвращаются к роману, обретая первую зрелость.

— Все это время роман не отпускал меня ни на один день, — признается Николай Еременко.

Ему предстоит пережить для нас сложнейшую трагедию души живой, бьющейся в путях окружающего лицемерия, ханжества, меркантилизма эпохи Реставрации, сменившей красные всполохи грозных лет революции и империи Наполеона. Талантливый простолудин во враждебном мире, где героические устремления оборачиваются развешивающей душу гордыней, а любовь перемешана с мелким тщеславием. Дитя и жертва этого мира, его дерзкий судья и возмутитель проживет перед нами короткую жизнь, полную жестокой

борьбы лихорадочного расчета с прекрасными порывами души. Артисту предстоит пережить катастрофу этой души, ценой преступления пришедшей к истинному постижению добра и зла.

Наталья Бондарчук возвращается к образу мадам де Реналь, обогащенная опытом ряда ролей и первой режиссерской работы. В роли тридцатилетней супруги мэра ее привлекает глубокий характер, редкая возможность сыграть натуру страстную. В муках рождается личность.

— Чувство сделало ее иной, — говорит актриса. Она стремится в своем исполнении к той же раскованности, непреложности поведения, с которой ведет свою героиню по страницам романа Стендаль.

Наталья Белохвостикова воплощает в фильме трагедию юной аристократки, жаждущей преодолеть нестерпимую скуку своего круга, определившего ей роль «парижской куклы», воодушевленную любовью, которая, однако, как замечает Стендаль, сохранила все повадки гордости. В тот час, когда Жюльен и Луиза умрут, восходя к истине, она останется жить в безвыходном круге своих роковых игр, увозя на коленях голову казенного возлюбленного.

Содержание романа Стендаля необъятно, как сама жизнь. Безграничны и возможности его постижения. Можно разыграть на экране уголовную драму или адюльтерную, можно развернуть социально-историческое полотно, обратиться к его нравственно-философскому смыслу...

На вопросы о замысле Герасимов отвечает:

— Передать то, что сказал Стендаль. Больше я ничего не хочу.

Ответ предельно прост. Но нет сложнее задачи.

Забота авторов — как можно бережнее перенести роман на экран, зримо воссоздать материальный образ эпохи, сохранить самую ткань художественного мышления Стендаля, аромат, дыхание, интонацию его прозы. Вместе с операторами А. Рехвиашвили и Р. Цурцумия, с художниками П. Пашкевичем и Э. Маклаковой, с композитором Ю. Мацкевичем режиссер фильма настойчиво ищет гармонические решения. По замыслу игровые кадры должны сочетаться здесь с авторской речью. Закадровый голос сопровождается цветными гравюрами великих французских мастеров — современников писателя. Их предоставили создателям фильма Государственный музей изобразительных искусств и художественные хранилища Франции. Народный художник СССР академик Пименов готовит для фильма рисунки. Натурные съемки прошли в Париже, Безансоне и других городах Франции. Операторы ищут свои световые и пластические образы, органичные общему стилистическому решению: теплым, неброским тонам в кадрах провинциальной Франции, несколько более помпезным — в столичных. Фильм консультируют специалисты в области материальной культуры, истории, филологии.

Так создается в павильонах студии мир, в котором увлеченно живут молодые исполнители.

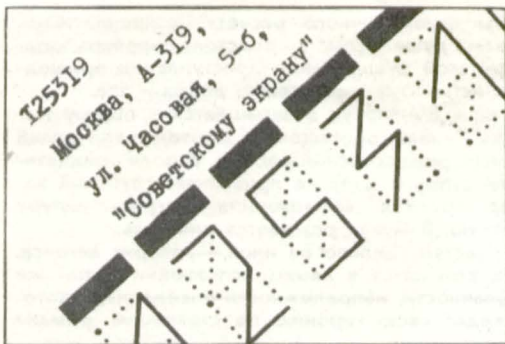
Вместе с молодежью в фильме снимаются видные мастера — М. Глузский, В. Дворжецкий, Л. Марков, Л. Оболенский, Г. Стриженов... Актеры любят работать с Герасимовым, говорят о его понимании природы актерского творчества, о точности режиссерской руки.

В павильоне «Красного и черного» удивительная атмосфера подлинности происходящего. Здесь перед камерой шаг за шагом воплощается жизнь, рожденная пристальным воображением писателя и проникновенно переживаемая исполнителями. Уже бьется пульс этой жизни. Недаром многие работники студии, участники других фильмов в свободную минуту спешат сюда. Что их привлекает? И красота, и изящество, и, главное, значительность чувств, глубина нравственной проблематики большой драматургии, дающей богатую пищу сердцу и уму.

Обогнавший свое время писатель раньше нашел читателей в России, чем на родине. Одним из первых его почитателей был Пушкин. Через несколько месяцев Стендаль войдет в каждый дом.

Успех этой встречи зависит не только от съемочной группы. Телевидению, самому демократическому средству приобщения к искусству, всегда грозит опасность — слишком будничного, небрежного, панибратского прикосновения к прекрасному. Тем, кто захочет действительно войти в мир Стендаля, надо настроиться на его восприятие. Зрители, впервые обратившиеся к роману, должны быть готовы к собеседнику непростому. А тем, кто знает и любит его, лучше отвлечься от своих закрепившихся частных представлений, помня, что на экране сегодня будет новый Стендаль, прочтенный другими художниками.

Зеркало, вынесенное Стендалем на дорогу жизни, сегодня принял на себя Сергей Герасимов и его ученики. Будем надеяться, что оно отразит новые грани бесконечного мира.



«КОТ В МЕШКЕ»

Как правило, в афишах кинотеатров г. Шумера указывают только название фильма. Например, «Берегись Зузу». А кто такая Зузу? О чем фильм? Этого зритель не знает и, покупая билет в кинотеатр, по существу, покупает «кота в мешке». Между тем нетрудно назвать страну, студию, режиссера.

Л. Кукушкин

Чувашская АССР

ДАТА — НЕ МЕЛОЧЬ

Я очень недоволен тем, что в титрах перестали указывать год выпуска фильма. Вроде бы мелочь, а в некоторых случаях она имеет большое значение.

Приведу два примера.

В фильме «Твой современник» один из героев заявляет, что американцы продолжают бомбить Вьетнам. Война во Вьетнаме давно кончилась, и тем, кто смотрит фильм в первый раз, такое заявление может показаться странным.

Второй пример относится к фильму «В джазе только девушки». Хотя мы и знаем, что Мерилин Монро умерла в 1962 году, все же трудно догадаться, когда фильм снят: в 40-х годах или в начале 50-х? Может даже показаться, что он сделан еще в середине 30-х годов.

Несколько лет назад дата выпуска фильма обязательно указывалась. В титрах к зарубежному фильму ставились иногда даже две даты — год выпуска на родине и год выпуска у нас.

Надо восстановить эту хорошую традицию.

В. Захаров

Курск

ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ

Когда над Одессой опускаются вечерние сумерки, у рекламных киосков вблизи кинотеатров имени Маяковского и «Одесса» всегда многолюдно. Здесь демонстрируются хронико-документальные и научно-популярные фильмы. Местные зрители и гости города с благодарностью отзываются о хорошей инициативе работников кинопроката.

П. Карась

Одесса

ЖДУ НОВОЙ ВСТРЕЧИ

Я видела его только на экране. Беседовала с ним только за чтением его книг. И все же Василий Макарович Шукшин был для меня, как, уверена, и для многих-многих зрителей, близким человеком, душевным другом.

Как хотелось бы вновь встретиться с ним на экране! С живым, веселым и грустным, светящимся любовью к добру, нетерпимым к злу. Хотелось бы посмотреть фильм о нем. Ведь жизнь Шукшина — актера, режиссера, сценариста, писателя — многогранна и интересна.

Т. Ракитина

Москва

НЕЛЬЗЯ ЛИ БЕЗ НАГРУЗКИ?

В нашем городе Цхинвали, чтобы приобрести в киоске журнал «Советский экран», надо обязательно купить что-либо в придачу. Без этого журнал не продадут.

Нельзя ли без нагрузки?

А. Кабулова

Цхинвали, Грузинской ССР

КОРИДОРЫ И ВСТРЕЧИ

Окончание. Начало на стр. 6

препинания гораздо чаще, чем хотелось бы, и в планах тех, кому даны все возможности выбора, и тех, кто по молодости лет робко требует, но требовательно ждет интересной работы.

Собственно, приглашение, вернее, призыв молодых на студию неубедителен без обещаний доступа к сценарному портфелю, где есть в чем порыться. «Хочется хорошей литературы», — говорит Четвериков. И снимает для телевидения многосерийный фильм по Джеку Лондону «Время не ждет».

А выпускник ВГИКа Борис Шадурский и выпускник Высших режиссерских курсов Геннадий Харлан приступили к съемкам, резонно для своего положения новичков на студии решив, что предложенное им для дебюта все же лучше неприкаянности в коридорах. Взяться за дело с внушенной себе отвагой. Шадурский снимает в павильонах студии «Факт биографии» — фильм, затрагивающий вопросы нравственного самосознания. Харлан показал себя с выгодной стороны актерскими пробами и уехал снимать натуру к своей картине для детей «Украли дракона».

Вячеслав Никифоров, режиссер молодой, но зарекомендовавший себя двумя заметными на всесоюзном экране картинами — «На ветвях иней» и «Зимородок», — почти год работал с Н. Матуковским, автором очень нужного для студии современного

сценария «Сын председателя» — о нравственном содержании технической революции в колхозной деревне. Вещь по сюжету остроконфликтная: спор идет между самыми близкими людьми. Отцом, бывшим знаменитым председателем колхоза, и сменившим его на этом посту сыном. Спор в интересах дела...

В интересах дела возник спор и между руководством студии и режиссером Никифоровым. Он был перенесен на заседание художественного совета, которое проходило на фоне эскизов к фильму «Сын председателя», великолепно выполненных художником Евгением Игнатьевым.

На роль отца был утвержден известный актер Владимир Самойлов. Его кандидатура возражений не вызвала. Сложнее было с исполнителем роли сына. Никифоров настаивает, чтобы его играл сын Владимира Самойлова — студент ГИТИСа Александр. Руководству же пробы не показались убедительными.

Возражения режиссеру выглядели резонными, были основаны на редакторском прочтении сценария. Режиссер же настаивал на своем праве довериться интуиции кинематографиста. И убедил своих оппонентов: Никифорову разрешили начать съемки с наиболее важных сцен, где участвует Самойлов-младший, и результатом убедить — или не убедить — сомневающихся в справедливости распределения ролей...

Мы не собираемся расшифровывать всю стенограмму совета. Скажем только, что происходящее сейчас на «Беларусьфильме», как и положено в кино, серьезно, что серьезных людей студии не пугает неизбежность предстоящих перемен, что общие планы совпадают с крупными, а значит, действие есть.



елевидение обладает одним сильнодействующим средством, против искушения которого трудно устоять, — детектив, а еще лучше — многосерийный, коварный интриган, о котором по утрам расплозаются слухи, по полям к вечеру число его замороженных пленников.

Очередное «дело», заставившее прильнуть к телевизорам всех от мала до велика, в сущности, обыкновенная история. Три негодая, прикинувшись гостеприимными ленинградцами, вскружили голову приезжему парню, напоили его, обобрали до ниточки в темном лесу, да еще избили так, что только к концу второй серии он снял бинты. Искать преступников поручено новичку — в этом весь фокус трехсерийного телефильма «Сержант милиции» («Ленфильм» по заказу Центрального телевидения). Авторы желали, чтоб к финалу не только восторжествовала законность, но чтоб именно он, Николай Захаров, студент-вечерник юридического факультета, такой молодой и ладный, с дружелюбной внешностью комсомольского вожака, мужественный и решительный, нашел в распутивании уголовного дела свое призвание. Кроме того, Николай Захаров должен был, по замыслу, явить достойный образец милицейского работника, чей будничные труд кропотлив, напряжен, подчас рискован, требует предельной отдачи физических и нравственных сил. Не зря голос от автора предвещал вступительные титры широкой программой — рассказать о людях, которые сегодня работают в милиции.

При таких, как сержант Захаров (А. Мияин), право, можно спать спокойно. Пусть поначалу опыта ему недоставало, а горячности был избыток, шайку тем не менее он выловил. И матерого Квяза (О. Янковский), который в последние минуты доставил милиции хлопот, нам же, грешным любителям острых ощущений, — упонительное переживание погони, доблестный сержант Захаров заставил сполна расплатиться по счетам преступлений. Словом, герой без страха и упрека выполнил наилучшим образом свою работу и продвинулся в чине.

Приготовившись не требовать большего от ординарного случая из следственной практики, мы все же вопреки ожиданию не сильно радовались каждому удачному шагу героя в трудном поиске, потому что под ногами сержанта Захарова то и дело замечали тропинки, протоптанные толпой его бесчисленных литературных и кинематографических предшественников. Ведь в детективах уже встречались подобные молодые следователи, которым выпадало подтвердить свою профпригодность один на один с преступником (кстати, и постановщик «Сержанта милиции» Г. Раппапорт не пренебрег этим мотивом лет десять назад в фильме «Два билета на дневной сеанс»). Не раз возникали на экране сухари и педанты от следствия, оттенявшие положительные стороны безукоризненного героя. А сколько умных майоров и полковников призывалось в третейские судьи и толково направляло дебютантов! Появлялась в детективах невеста, не оценившая по достоинству милицейскую форму и приносившая любовь в жертву обывательскому предрассудку. Рядом с ней обязательно — свято место пусто не бывает — вставала другая девушка, ласковая и простая, а главное, способная вовремя разглядеть под мундиром душевную тонкость и мужское достоинство... «Сержант милиции», оказалось, ни на шаг не отступил от среднеарифметического варианта, но при этом рисуется перед зрителями оригинальным, современным, многозначительным.

Вся «современность» фильма, однако, компактно уложилась в небольшой эпизод, где нашего героя под сурдинку Наташиной мамы испытывают на образованность. Розыгрыш, конечно, не удался: сержанта Захарова не поставит в тупик имена Пикассо и Модильяни, а «Над пропастью во ржи», можно сказать, его настоящая книга. В свою очередь, он не упускает случая посадить в лужу своего соперника, развязного «интеллектуала» с пижонской бородкой, щегольнув перед ним отличным знанием эрмитажной экспозиции. Приплюсуем повышенную сердобольность сержанта Захарова к потерпевшему сибирячку и образцовое



детектив тив на каждый день

Александр ТРОШИН

Кадры из фильма «Ответный удар».

Кибрит (Э. Леждей),
Томин (Л. Каневский),

Евгений Евгеньевич (Г. Менглет),
Ферапонтиков (В. Носик),
Знаменский (Г. Мартынюк).



прилежание в университетской науке... «Вот какие люди работают нынче в нашей милиции», — кажется, внушают нам авторы, не в силах скрыть за кадром распирающую их гордость. Набросив такими штрихами портрет героя, они возвращаются к «делу».

Есть у итальянцев анекдот о человеке, поплатившемся за скупость. Он опоздал в кинотеатр к началу детективного фильма. Капельдивер помог ему найти в темноте свободное место, но, не получив за услугу традиционных пустяковых чаевых, шепнул скупердяю на ухо: «Не волнуйтесь, убийца — бухгалтер». На «Сержанте милиции» хитроумному капельдинеру пришлось бы искать другую месть. Не потому, что здесь с самого начала зритель знает больше милиции, — это в принципе не заказано детективному жанру, а потому, что экран в данном случае практикует схему, в которой вы с любого места сами легко ориентируетесь. Циничный словарь, блатные интонации, взгляд исподлобья — тут и ребенок догадается, что перед ним примитивный преступник. К сожалению, сплошь плоские решения определяют драматургию и стилистику «Сержанта милиции».

Признаюсь, я не перечитывал одноименную повесть И. Лазутина, которую лет пятнадцать назад мне давали на один вечер в сильно потрепанном виде. Может быть, она действительно стоит повторной встречи с читателем, но, оснатив современными реалиями добросовестный рассказ об удачном сыском дебюте середины 50-х годов, телевариант не открыл в оригинале других непомерных достоинств. Наоборот, заданностью ситуации и характеров, невыразительными актерскими работами, стереотипным мышлением режиссера и оператора он «закрыл» ту жизненную среду, подлинность обстоятельств и поступков, непредсказуемость перипетий расследования, которые в свое время, вероятно, и определили успех книги. Телевизионная адаптация «Сержанта милиции» с ее наивной раскладкой персонажированных функций вместо полнокровных характеров, с ее простодушной дидактикой, с риторической песней в качестве заставки — всего-навсего морально устаревший образец детектива.

У «Сержанта милиции» ко всему случился невыгодный фон. Его премьера вклинилась между

двухсерийным спектаклем по повести Сименона, где Борис Тенин убедительно размышлял за Мерз, и новой встречей с неразлучным трио знатоков. Домашнему экрану, впрочем, самой его природой назначено пережить экспансию жанра расследования, свидетельского показания, компетентного комментария к разрозненным фактам действительности.

Перекрестком легких соблазнов и серьезных, куда не исчерпанных возможностей популярного жанра явился в эфире цикл «Следствие ведут знатоки». Детектив по форме, он в лучших своих выпусках, не теряя художественности, влготную подходил к социологическому анализу. Тут нередко заполнялись пустые клетки на карте нашего социологического знания.

Новая премьера под этой рубрикой — трехсерийный фильм «Ответный удар». Вооружившись кинокамерой, авторы повели нас на... городскую свалку. Там кладезь впечатлений. Чего стоит один прозябший и словоохотливый старикашка bibliоман, терпеливо копающий новые кучи макулатуры в поисках подмокнувших раритетов. Встречаются здесь иные, не менее любопытные человеческие экземпляры. В общем, репортаж с городской свалки — лакомая начинка в детективном пироге, испеченном сценаристами О. и А. Лавровыми и режиссером Ю. Кротенко.

«Дело», которое завязалось среди лохмотьев и выкинутых банок, позаквыристее примитивного грабежа, что в «Сержанте милиции». И Евгений Евгеньевич, заведующий городской свалкой, а по совместительству мозговой центр крупной авантюры, не чета Князю. Он князь не по прозвищу, а по повадкам, по прихотям, по аристократической философии. О мелочах, вроде квартирной кражи, слышать не хочет, полагая смешные «жанров» приемом недопустимым. К его махинациям с бронзовыми отливками комар бы носа не подточил, когда бы «пешки» в большой игре были предусмотрительнее. Что ж, «работать» Евгению Евгеньевичу приходится с такими людьми, какие есть. У него, талантливого руководителя, по каким плачет НТР, найдется заветный ключик к каждой душе.

Г. Менглет просто-таки кунается в этой роли, предоставляя Евгению Евгеньевичу расточать

обольстительные улыбки налево-направо, сентиментальничать, охмуря легковерных девиц, блестяще импровизировать перед следователем монолог искушенного жизненной суетой... Жаль, что сценаристы, выставив перед знатоками столь сильного партнера, не сумели развязать всех узлов его психологии и скорее авторским нетерпением, нежели логикой «дела» подтолкнули Евгения Евгеньевича к истерике в бесславном финале той пьесы, которую он столь вдохновенно разыгрывал перед нами.

Рядом с Евгением Евгеньевичем и его способным учеником Федей Ферапонтиковым (В. Носик) заметно потускнели, задержались, что ли, на каком-то возрастном рубеже наши давние знакомцы с Петровки, 38, — Пал Пальч Знаменский (Г. Мартынюк), Шурик Томин (Л. Каневский) и Зиночка Кибрит (Э. Леждей). Для них у авторов не нашлось новых красок. Пал Пальч по-прежнему корректен и прожигает взглядом. Шурику не изменяют остроумие и изобретательность. Заботливая Зиночка, как всегда, удачно прилагает к «делу» женскую логику... Погодите-ка, у Зиночки есть новость: она выходит замуж. Правда, имя счастливица пока осталось тайной — уж не задание ли это телезрителям? Во всяком случае, после премьеры «Ответного удара» всех в самом деле лихорадил вопрос: за кого? Один умник, когда разговорился в автобусе, предложил перевести на Петровку ленинградского сержанта милиции, благо у того на личном фронте все очень неопределенно. Если же говорить серьезно, вопрос о муже для Зиночки Кибрит обеспечен золотым запасом специфики телесериалов. Раз обмолвка между «делом» горячит зрительские умы, значит, у трио знатоков есть еще шанс сохранить и приумножить наработанный в цикле эффект безусловности.

Авторы фильма на сей раз не избежали соблазнов прямой дидактики и популяризаторства. И не преминули под конец напомнить традиционной песней, что Петровка, 38, работает круглосуточно, «если кто-то кое-где у нас порой честно жить не хочет... Уровень лекции с моралью, на который сбивался «Ответный удар», обеднил возможности детектива, смело и многообещающе обравившего было свой пылкий взгляд к причудливой мозаике жизни.

Чижо



Петра (Меглена Попова)

«Большая вода» — и притча, и история, и лирика.

Выходит из игры

Виктор ДЕМИН



Их было двое. Один читал свои стихи, пел под гитару, другой трезво, просто, буднично рассказывал историю своей жизни. Оба они больше десяти лет провели за тюремной решеткой. Впереди — еще несколько лет заключения. Все началось с мелочей — кража пирожков, растрата 180 левов. Потом побег, переводы из тюрьмы в тюрьму со все более строгим режимом. Режиссер Драголюб Гаджев выбрал этих двоих, просмотрев великое множество досюе людей с испорченными, искалеченными судьбами. Строго, протокольно, без малейшей сентиментальности его объектив фиксирует все подробности драмы: расплата за легкомыслие, суровость закона и вечная, неистребимая человеческая надежда на встречу с добрым человеком, который поймет, посочувствует, похлопает ободряюще по плечу...

Кинотеатр был под открытым небом. Из трех тысяч обитателей молодежного лагеря «Георгий Димитров» амфитеатр вмещал почти половину. Крупные южные звезды висели, казалось, над верхним рядом, ветерок нес запах моря, плескавшего в пяти — десяти шагах. Мощные динамики разносили далеко вокруг слова исповеди, колченок, но пронзительно искренние стихотворные строки. Зрители со всех концов Европы внимали экрану с напряжением, которого не знала ни одна приключенческая история.

Дело было в окрестностях болгарского городка Приморско, в шестидесяти километрах от Бургаса. Здесь ежегодно проводится показ творчества молодых кинематографистов (объединенными стараниями ЦК Димитровского союза молодежи и Болгарского союза кинорежиссеров). Те, кто отдыхает здесь в последнюю неделю августа, могут каждый вечер посмотреть, помимо одного или двух полнометражных фильмов, еще и большую короткометражную программу. Здесь нет обычной фестивальной чопорности. Зато че-

рез день проводятся дискуссии, и молодые художники из социалистических стран, представившие свои работы, могут сколько душе угодно задавать вопросы, уточнять сомнительное, критиковать или отыскивать в работах коллег что-то близкое своим устремлениям в искусстве.

Споры были достаточны. Фильм Илко Дундакова «А пожаров-то и нет» рассказал о чудачковом пожарнике, успевающим в свободное время соорудить плоты, писать пейзажи и портреты, сочинять детективный роман «Синусоида смерти»... Реальный персонаж становится едкой карикатурой на «образцового служащего» и «душевно богатого человека», — совместимо ли это с принципами документального портрета? В польском фильме «Ванда» используются своеобразные хореографические интермедии, раскрывающие стиль послевоенной жизни, эпохи, когда выдвинулась героиня повествования, стахановка и трудовая рекордсменка, — не превращается ли при этом документальное кино в игровое? В румынском фильме «Скрытая гора» находчивая стилизация под старую живопись, игра рембрандтовской светотенью противоречит простодушной репортажности драматургии, — что при этом обретается, что теряется?

Это очень полезно молодым, только-только начинающим самостоятельную работу — всмотреться в творчество своих сверстников, обнаружить у них те же проблемы, те же устремления и часто те же просчеты. Советским делегатам, например, было особенно очевидно несовершенство болгарского «Дублера» — он напомнил нам недавний украинский фильм «Мечтать и жить». Дискуссионный зал разразился смехом и аплодисментами, когда услышал о поразительных сюжетных совпадениях: главная героиня — актриса, влюбленная в рабочего, на втором плане — режиссер, ретроспекция в недавнюю исто-

рию, мотив человека, отбывшего наказание за былые грехи... Фильмы снимались почти одновременно, но, видимо, существует логика избранных выразительных средств: когда ставка делается на повышенную красочность, почти декоративную выразительность каждого кадра, сами собой приходят в руки облегченные, мнимо многозначительные драматургические ходы.

Сегодняшний дебютант завтра будет законодателем мод в искусстве. Но все это так просто лишь в первом приближении. Существуют еще и трудности тепличного воспитания, затянувшаяся инфантильность. Когда место в шеренге «взрослых» достается без особых усилий, теряется ощущение собственной оригинальности, неповторимости. Сегодняшние дебютанты не чувствуют себя «школой», в том смысле, в каком было «школой» поколение Тарковского и Шепитко, Климова и Михалкова-Кончаловского, а за десятилетие до них — поколение Хуциева и Чухрая. «Школа» вовсе не обязательно собирается из дотошных единомышленников, часто разнохарактерные таланты сближаются на отрицательной платформе — платформе неприятия того, что отжило, того, что на их свежий взгляд отдает схематизмом и приблизительностью. Если этого нет, возможны парадоксальные результаты: художник, облобовавший новую, неожиданную тему, искренне пытается трактовать ее по-старому, не ведая, что тем самым скрывает ее истинную оригинальность.

Так случилось, по общему мнению, с болгарским фильмом «Этот настоящий мужчина» (режиссер Александр Обрешков). Член советской делегации Валентина Теличкина очень тонко и убедительно, с большой взволнованностью отметила, что острая, злободневная проблематика картины оказалась смазанной, растворилась в нечетком решении, решении «вообще»: «Инфантильность современного мужчины, тема неполучившейся, нереализовавшейся личности, легкость без таланта, оригинальность без обеспечения... Какие все важные, серьезные вопросы! И как обидно, что фильм боится их остроты, упрощает драматизм, сводит все почти к плакатной однотонности».

Особые споры — в том числе внутри нашей делегации — разгорелись вокруг фильма «Дачная зона» режиссера Эдуарда Захариева, недавнего дебютировавшего в игровом кино прекрасной сатирической картиной «Перепись зайцев». В новой его работе на прицел берется оголтелое мещанство, прятующееся в приличном, добром, милом на первый взгляд человеке. Все начинается на мирных, лирических нотах: сын уходит в армию, соседи собрались, чтобы отметить это событие, приглашена и возможная невеста, длинноволосая, эффектная блондинка, дочь состоятельного человека... Но самого виновника торжества все нет и нет, а когда он наконец появляется, рядом с ним будет невзрачная, простоватая Снежа. Празднество скомкано, обмороки следуют за оплеухами, скандал из потаенной горницы уже перекинулся и за чинный стол, пока наконец не превращается в кулачную расправу, в сцену полного озверения недавнего души общества: за «свое», за «ему принадлежащее» он готов убить, изуродовать, растоптать ни в чем не повинного человека.

Отмечая едкость и злободневность картины, Родион Нахапетов сетовал на обилие фельетон-

ных ходов, чрезмерную сочность анекдота. Большинство выступавших, однако, с энтузиазмом поддержали картину Захариева. Сергей Соловьев напомнил, что анекдотическая основа лежит и в «Ревизоре» и в замечательных зарисовках Зощенко, оставивших самый злой, самый разоблачительный портрет мещанина своей эпохи.

Вообще Сергей Соловьев был героем дня второго показа. Его картина «Сто дней после детства» была очень тепло принята зрителем Приморско. Два термина из выступления самого Соловьева стали нарицательными и часто вспыхивали даже в закулисных, очень горячих дебатах. Это, во-первых, «среднеевропейский стиль» постановки, за которым исчезает всякое своеобразие — и самого художника, и страны, его породившей, и собственное своеобразие замысла. Это, во-вторых, «флю» — особый эффект чрезмерной освещенности, дающий при высококачественной пленке неповторимую гамму нежных оттенков и переходов. Оба они, и каллиграфическое «стремление к флю» и «тяготение к средневропейскому уровню», оказываются как бы Сциллой и Харибдой, мешающими молодому художнику раскрыть свое собственное лицо.

На показе не было призов, не было жюри, не состоялось голосования с оценками представленных картин. И все же одна болгарская работа, по общему мнению, вызвала наибольший интерес и наибольшее количество похвальных отзывов. Речь идет о фильме «Силна вода»; на русский язык это название лучше перевести, наверное, политехническим термином «Большая вода». Потому что сюжет вертится вокруг воды, которую ищут буровики для нужд маленького провинциального городка. Потому что во вторую очередь название имеет метафорический смысл — речь идет о человеческих мыслях и помыслах, о том стремлении к лучшему, что накапливается в душе каждого и рано или поздно сметает все препоны никому не нужных условий.

Чико, молодой герой этой картины, попал в ситуацию, когда ложь не только кажется позволительной, но и прямо приносит выгоду и ему и окружающим. Как это, казалось бы, просто: скрывать от бригадира свои отношения с его женой, скрывать от приятеля, что его невеста тянется к другому, скрывать от ответственного товарища, что работа по розыску «большой воды» давно уже не ведется, а только имитируется. Впрочем, и сам ответственный товарищ — мэр городка — давно уже, по-видимому, догадывается, что рабочие водят его за нос, но не считает себя вправе спросить с них по всем требованиям закона. Он и сам не без греха: чего это ради ему захотелось какой-то особой «большой воды», когда все соседние городки обходятся водой нормальной, приречной? Возникает взаимная нетребовательность, круговая порука отношения «как принято», то есть в конце концов ложь, которая грозит стать нормой жизни...

Фильм одновременно и притча и история, он и смешон и грустен. Фарсовые, водевильные ноты сменяются в самых неожиданных местах пронзительной струей чистого лиризма. Чико выходит из общей игры в поддавки. Пусть это невыгодно, пусть ругаются товарищи, плачет возлюбленная, желчно кривится солидный, представительный мэр, есть в мире ценности поважнее добрых отношений. В матросской корчме Чико садится писать письмо в Государственный совет — о городе без воды, о пустых фонтанах, о гибнущих сырах на молочных заводах... И сбежавшаяся постепенно толпа взволнованно подсказывает ему и справа и слева: о том-то не забудь, это отметить... Он отдает письмо лично в руки мэру, потому что привык все делать открыто. И тот, внимательно все продумав, сам задумчиво опускает в почтовый ящик эту жалобу на самого себя. Фактически он тоже становится в длинную очередь подсказчиков, советчиков, людей, ждущих перемен. Потому что есть в мире ценности, которые значительней и важнее, чем он сам.

В творчестве Ивана Терзиева, чья предыдущая режиссерская работа прошла в нашем прокате под названием «Мужчины без работы», эта картина кажется странной, неожиданной. После документальной, протокольной простоты — игровые, пародийные ноты, после фиксаторской, до-тошной фактурности — виртуозно осмысленное, красочное стилистическое решение... И все же в главном Терзиев верен себе — в остром интересе к человеку, в его подлинном, затаенном существе.

«Это фильм о габровском персонаже, рассказанный самим габровцем», — сказал сценарист Виктор Мережко.

От души соглашусь с этой точной формулой ровкой.

те, кто за кадром

МАСТЕР ТЫСЯЧИ ЛИЦ

До начала съемок оставались считанные дни, но так и не был еще найден исполнитель главной роли, от чего зависела судьба всего фильма...

Сейчас трудно с полной определенностью назвать того, кто первый предложил на эту роль Гургена Тонунца — ассистента режиссера одной из мосфильмовских групп. Слишком нереальным показалось тогда это предложение... Ничего, казалось бы, не было общего во внешности Гургена Тонунца и легендарного революционера Петросянца-Камо, которому посвящалась картина. И все-таки режиссеры Э. Карамян и Г. Мелик-Авакян решились на кинопробу. Их убедил не только энтузиазм Тонунца, его страстное желание сыграть Камо. Режиссеры верили и в возможности гримера Погоса Асчяна.

«Он!» — уверенно подтвердили вдова Камо С. Медведева-Петросянц и ее близкие, которым были показаны кинопробы Тонунца.

Так решилась судьба роли, судьба актера, судьба картины «Чрезвычайное поручение», ставшей трилогией о Камо.

И между тем...

— Между тем Тонунц действительно мало похож на Камо. Но, работая с актером, я и не искал детального портретного сходства, теперь могу в этом признаться, — вспоминает Погос Асчян. — Я пересматривал не только фотографии Камо, но и огромное количество портретов деятелей кавказского революционного подполья. Я хотел создать несколько обобщенный портрет, мне казалось, что именно так мы можем достигнуть наибольшей убедительности, и актер в таком гриме будет чувствовать себя свободнее, увереннее.

В этом признании — суть работы Асчяна-художника, его почерк, присущие ему черты верного союзника актера.

В минувшем году Асчян отпраздновал сорокалетие своей работы на «Арменфильме». В те дни память возвращала его к первым дням, к началу пути, который — теперь он уверен в этом — не мог быть иным: слишком велика была увлеченность театром. Он пришел в драматический кружок одесского клуба «Интернационал» с единст-

венным желанием — в любом качестве участвовать в создании спектакля. «Профессия?» — спросили его кружковцы. «Дамский парикмахер...» Дело нашлось сразу же. Попутно Погос присматривался к гримерам. Их руки казались пареньку волшебными...

В 1934 году Асчян переехал в Ереван. И пришел на киностудию учеником известного в те годы мастера грима Аршавира Самвеляна.

Портретный грим — одна из самых сильных сторон творчества Асчяна. Мастер изучает документальный материал, использует фотографии, рисунки, старую хронику. Но прежде всего стремится постичь характер героя.

— В картине «Лично известен» я встретился с народным артистом СССР Борисом Смирновым, работавшим над образом Владимира Ильича Ленина, — рассказывает гример. — Задача была трудной, может быть, самой трудной за всю мою практику. Я был горд, когда спустя некоторое время, снимаясь на другой студии, в другом фильме, Б. Смирнов обратился ко мне с просьбой помочь ему в создании портретного грима Владимира Ильича Ленина.

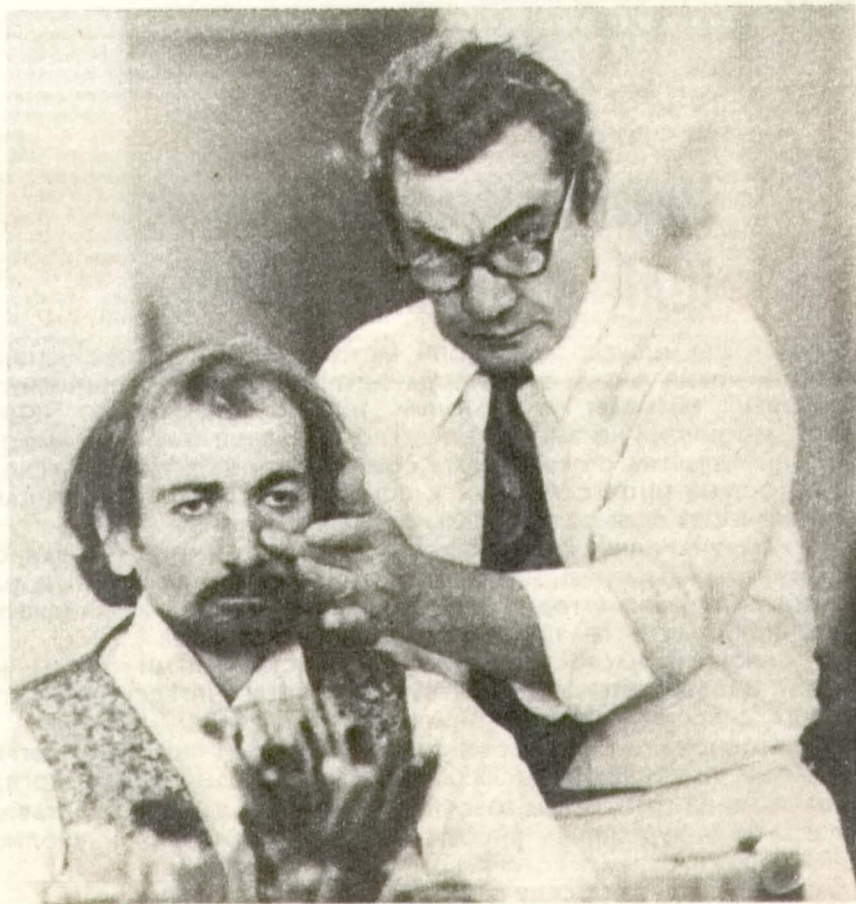
Я был первым гримером, работавшим с актером В. Фальковичем, приглашенным на роль Ф. Э. Дзержинского и потом игравшим эту роль во многих фильмах. С артистом Московского художественного театра В. Давыдовым искал грим для образа Степана Шаумяна.

Сейчас передо мной стоит очень сложная задача: в картине «Мясникян», которую начали снимать на «Арменфильме», едва ли не каждый из персонажей имеет прототипа. Многих этих людей еще хорошо помнят их сверстники, соратники.

...Мне пришлось быть на съемке одной из актерских проб к картине, где работал гримером Погос Арменакович Асчян. Гример стоял чуть поодаль от основных участников съемки. Он не просто внимательно следил за актером — вместе с ним он играл его роль, переживая каждое слово, каждое движение, жест. В огромном оркестре, называемом съемочной группой, гример уверенно вел свою партию, помогая решению общей художественной задачи.

Эльга Михайлова

В поисках грима...



МЕСТО



Элизабет Тейлор впервые появилась у нас на экране пятнадцать лет назад в фильме «Рапсодия». Она изображала молоденькую даму из высшего общества, терзаемую муками непонятой и неразделенной любви. Рецензенты отнеслись к фильму с саркастическим пренебрежением, а об исполнительнице главной роли отозвались как о тишичной голливудской «звезде».

Тогда же, в начале 60-х годов, в западной прессе стали появляться сообщения об экстравагантных выходках

Элизабет Тейлор на съемках «Клеопатры», о ее баснословных гонорах, о некоторых скандальных (или в целях рекламы преподносившихся как скандальные) обстоятельствах ее личной жизни. Отголоски этих пересудов доходили и до нас: образ капризной и взбалмошной «премьерши», какою, судя по сообщениям печати, вела себя Тейлор на съемках «Клеопатры», вполне соответствовал сложившемуся представлению о ней как об «образцовой» — бесталанной и амбициозной — голливудской «звезде».

Сама картина также не принесла неожиданностей. Осталось впечатление тусклости, негибкости, манекенной напыщенности: то ли ее героиня ни на секунду не могла забыть, что она египетская царица, то ли сама Тейлор постоянно помнила, что она царица Голливуда. И, как в «Рапсодии», при всей заданной аристократичности — ужасающая вульгарность.

...А потом был Московский кинофестиваль 1967 года и внеконкурсные просмотры фильма «Кто боится Вирджинии Вульф?».

Ни скованности, ни «манекенности» не было и в помине. Изысканно ироничная язвительность интеллектуалки сочеталась в героине Тейлор все с той же плебейской, чуть ли не мещанской шумливой вульгарностью, но только вульгарность эта была художественно воссоздана. За ее хамоватой агрессивностью, за тоскливой озлобленностью, за вымученным пьяным весельем бессонной ночи возникало ощущение безысходной пустоты существования, отчаяния, страха, одиночества. Вздорная, воспаленно-крикливая, с искаженным злобой лицом и растрепанными седеющими волосами, героиня Тейлор и отталкивала и вызвала жалость.

В «Рапсодии», в «Клеопатре» и (забегая вперед, скажу) во многих других ее «манекенных» созданиях ни на секунду не забываешь, что перед тобой в роли Весьма Важной Персоны — весьма важная персона, суперзвезда Голливуда. В каком-то смысле можно сказать, что Элизабет Тейлор играет здесь «самое себя». Но, пребывая на экране «самой собой», она не воспринимается как индивидуальность, как личность. В фильме «Кто боится Вирджинии Вульф?» исполнительница словно бы исчезла, растворилась в образе. Перевоплощение? Пожалуй.

Но именно здесь стала ощутимой и творческая и человеческая индивидуальность актрисы Элизабет Тейлор.

И подумалось: а может быть, здесь-то и предстает она самою собой?..

Жизнь Элизабет Тейлор — вернее, внешние обстоятельства ее жизни — готовый материал для голливудского биографического фильма. Попробуем набросать нечто вроде схемы сценария этого киноевения.

Восьмилетней девочкой родители привозят ее в 1940 году из Англии в Штаты... Ослепительная красота крошки Лиз обращает на себя внимание голливудских продюсеров... В десятилетнем возрасте чудо-ребенок впервые появляется на экране... Фильмы, фильмы, фильмы — в каждом из них юная принцесса Голливуда предстает как чистая, невинная отроковица... Восемнадцатилетие... замужество... развод... второе замужество... дети... снова развод... третье замужество...

И все это время фильмы, фильмы, фильмы — в каждом из них она предстает как чистая, невинная девушка... Трагическая гибель в авиакатастрофе третьего мужа Лиз... горе молодой вдовы... снова замужество... снова развод... снова замужество... толки о разводе... опровержение толков... снова толки... Миллионные контракты... земельные угодья... брильянты... яхты... особняки... болезни... выздоровления... снова болезни... И все это время — фильмы... фильмы... фильмы...

Нетрудно заметить, что при всей достоверности приведенной схемы это не жизнеописание, а миф. Попробуем не то чтобы разоблачить его, но, так сказать, соотнести с реальностью.

С того дня, когда я пришла в кино, вокруг меня стала опускаться непроницаемая завеса. Я уже не могла совершить ни одного свободного по-

пресс-клуб

EUROPEO

Микеланджело Антониони: ШАГ В НЕИЗВЕДАННОЕ

ИМЯ МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ НЕ НУЖДАЕТСЯ В РЕКОМЕНДАЦИИ. КАЖДЫЙ НОВЫЙ ФИЛЬМ ЭТОГО ВЫДАЮЩЕГОСЯ РЕЖИССЕРА СТАНОВИТСЯ СОБЫТИЕМ, ВЫЗЫВАЕТ ПРИСТАЛЬНЫЙ ИНТЕРЕС, ОЖИВЛЕННУЮ ПОЛЕМИКУ. АНТОНИОНИ НЕИЗМЕННО ВЕРЕН СВОЕЙ ГЛАВНОЙ ТЕМЕ — ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА С ОБЩЕСТВОМ В СОВРЕМЕННОМ КАПИТАЛИСТИЧЕСКОМ МИРЕ. ОСТРЫЙ ИНТЕРЕС МАСТЕРА К СОЦИАЛЬНЫМ ПРОБЛЕМАМ ПРИДАЕТ ЕГО ТВОРЧЕСТВУ ОСОБУЮ ЗНАЧИТЕЛЬНОСТЬ, АКТУАЛЬНОСТЬ.

НА МЕЖДУНАРОДНЫХ КИНОФЕСТИВАЛЯХ В МОСКВЕ ДЕМОНСТРИРОВАЛИСЬ ЕГО ФИЛЬМЫ «ЗАТМЕНИЕ», «КРАСНАЯ ПУСТЫНЯ», «ЗАБРИСКИ ПОЙНТ» И, НАКОНЕЦ, В НАШЕШЕМ ГОДУ — «ПРОФЕССИЯ: РЕПОРТЕР». МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ БЫЛ ГОСТЕМ IX МОСКОВСКОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ.

АНТОНИОНИ НЕ ЧАСТО ВСТРЕЧАЕТСЯ С ПРЕДСТАВИТЕЛЯМИ ПРЕССЫ, НЕ ЛЮБИТ ДАВАТЬ ИНТЕРВЬЮ. ТЕМ БОЛЬШЕЙ ИНТЕРЕС ПРЕДСТАВЛЯЕТ ЕГО БЕСЕДА С КОРРЕСПОНДЕНТОМ ИТАЛЬЯНСКОГО ЖУРНАЛА «ЭУРОПЕО». В НЕЙ АНТОНИОНИ ЗАТРАГИВАЕТ НЕ ТОЛЬКО ВОПРОСЫ УЗКО КИНОМАТОГРАФИЧЕСКИЕ. НЕ СО ВСЕМИ ВЫСКАЗАННЫМИ ИМ МЫСЛЯМИ МОЖНО СОГЛАСИТЬСЯ, НО ИЗ ТОГО, О ЧЕМ ГОВОРИТ АНТОНИОНИ И КАК ОН ПРЕДСТАВЛЯЕТ СЕБЕ РОЛЬ ХУДОЖНИКА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ, ВИДНО, НАСКОЛЬКО ШИРОК КРУГ ПРОБЛЕМ, К КОТОРЫМ ПРИКОВАНО ЕГО ВНИМАНИЕ.

МЫ ПУБЛИКУЕМ ЭТУ БЕСЕДУ С НЕКОТОРЫМИ СОКРАЩЕНИЯМИ.

— В вашем последнем фильме главную свою задачу вы видели, очевидно, в том, чтобы найти новый тип соотношения кинематографической реальности с реальностью жизни. Что же лежит в основе этого поиска?

— Мне с трудом дается критический разбор моего творчества. Это не мое дело. Я ставлю фильмы, их содержание известно каждому, кто

хочет их посмотреть. Все же попробую ответить на ваш вопрос. Общество меняется. Наряду с социальными изменениями происходят и изменения антропологические. Признаки этого налицо. Одни банальны, другие тревожны. Мы реагируем сегодня не так, как реагировали бы в прошлом, скажем, на колокольный звон, на револьверный выстрел и даже на убийство.

Взаимоотношения людей, условия их жизни, когда-то воспринимавшиеся нами как обыденные, теперь оставляют ощущение трагедий.

Мы значительно больше знаем теперь, например, о Солнце, о том, что на нем происходит. Знания, накопленные учеными, а через них и нами, привели к тому, что взаимоотношения с Солнцем стави иными... То, что прежде считалось неизменным, ныне кажется иным. Для меня это означает невозможность считаться с прежними представлениями. Я говорю о Солнце, а мог бы говорить о Луне, или о звездах, или обо всей Вселенной. Некоторое время назад в Нью-Йорке я купил небольшой телескоп. Он значительно приближает к нам звезды. Изображение увеличивается настолько, что я могу спокойно рассматривать кратеры на лунной поверхности, вижу кольцо, опоясывающее Сатурн. Это изменило мои представления о Вселенной. Ведь человека, его психологию изменяют не только экономические и политические факторы. Конечно, я могу ошибаться, высказывая суждения о глобальных проблемах; но, думаю, не ошибаюсь в том, что касается моего собственного жизненного опыта.

Вернемся, однако, к моей профессии, к моим личным интересам. Если высказанные мысли справедливы, я должен видеть мир с иных позиций, пытаться искать новое, неизведанное,



ПОД СОЛНЦЕМ

ступка... Я стала вещью... товаром, который приносит деньги»*

Она была не только вещью, но и пленницей собственного мифа. Ее киноподрастки, потом кинодевушки — всегда из высшего общества, всегда кукольно красивые, но всегда же и кукольно безликие — потому и были до поры до времени привлекательны, что играла она в них самое себя. Себя — породившую миф. И себя — порожденную мифом.

«Я возненавидела свои лохотенные, роскошные фильмы... Но возможности выбора у меня не было».

Из двух десятков картин ее («голубого периода» (1942—1957) только две не назовешь «лохотенными».

В фильме «Место под солнцем» (по «Американской трагедии» Драйзера) девятнадцатилетняя Лиз впервые сыграла натуру деятельную, агрессивную, откровенно свою «место под солнцем». В «Гиганте» (по одноименному роману Эдны Фербер) она впервые сыграла роль «возрастную» и впервые же воплотила чувство одиночества, отъединенности от окружающих. Обе роли были сыграны не бог весть как, но именно агрессивность и отчужденность станут впоследствии доминантой актерской темы Элизабет Тейлор. Даже в «Укрощении строптивой» (перенесемся на пятнадцать лет вперед) более всего удастся ей яростная строптивость не укрощенной еще Катарини — «дикой кошки». В финальных же эпизодах укрощенная героиня тридцатипятилетней Тейлор покажется карикатурно похожей на умирительно-кротких ангелиц из работ того периода, когда и самую юную Лиз считали двойником ее эк-

* Здесь и далее цитируются высказывания Элизабет Тейлор, опубликованные в зарубежной печати.

менять для себя все: повествовательный материал, сюжеты, развязки сюжетов. Иначе и быть не может, если я хочу заглянуть вперед, попытаться выразить то, что, как мне кажется, ожидает нас в будущем. Я действительно прилагаю немалые усилия, чтобы отыскать новые основы повествовательного стиля.

— В фильме «Профессия: репортер» вам это удалось. Даже в тех эпизодах, где схема может показаться знакомой, характер воздействия иной...

— Не знаю, согласны ли с этим зрители, но в фильме я инстинктивно искал необычные для меня повествовательные решения. Действительно, основная схема может показаться знакомой. Но каждый раз, когда во время съемки я замечал, что иду по проторенному пути, я стремился уйти с него, найти иное решение киноповествования. Утрата интереса и снимаемому эпизоду становилась для меня сигналом к движению в иную направленность. У меня была потребность сократить до минимума напряженность в развитии сюжета, и это, думаю, получилось. Легко сделать фильм, требующий неотступного внимания зрителей. В моем распоряжении были преследователи и преследуемые. Все элементы такого построения налицо. Но тогда я бы сделал банальную картину. Меня же интересовало совсем другое. Не знаю, удалось ли мне создать киноповествование, вызывающее те чувства, которые ощущал я. Когда вы завершаете фильм, то меньше всего испытываете уверенность в том, что он удался.

— Вы очень скупо пользовались в этом фильме музыкой. Зритель чувствует это сразу. И, естественно, возникает вопрос о том, какое место вы отводите музыке.

— Отсутствие музыки создает своеобразную «зону пустоты» в сознании

ранних куколок — счастливицей, девушкой, у которой есть все...

«Помню, как однажды я упала на колени перед одним из руководителей фирмы «МГМ» — не хочу называть его по имени. Я была тогда замужем за Майклом Уайлдингом (английский актер, второй муж Элизабет Тейлор.— Я. Б.), и как только забеременела, фирма перестала выплачивать мне жалованье... Я очень нуждалась в деньгах и умоляла дать мне займы... Он вытаскивал бумажник, набитый сто- и тысячедолларовыми банкнотами. Он держал его передо мной, чтоб унизить меня. Он отчитывал меня на все корки, давая понять, что я для него ничто — скотина из принадлежащего ему стада...»

Тринадцать месяцев своего третьего замужества Элизабет Тейлор называет самыми счастливыми в ее жизни. Третьим мужем актрисы был Майк Тодд, один из крупнейших магнатов Голливуда.

Режиссер Джозеф Манкевич, назвавший как-то юную Лиз «спящей красавицей» и снова встретившийся с ней на съемочной площадке вскоре после гибели Тодда, с удивлением отметил: «Майк ее эмоционально и духовно пробудил».

«Пробуждение» это не в последнюю, видимо, очередь было обусловлено тем, что, став женой Тодда, она обрела возможность разговаривать с теми, для кого была лишь «товаром, который приносит деньги», не на колених, а как равная с равными. Миллионы Тодда дали ей ощущение финансовой независимости. Независимость же означала ту самую «возможность выбора», о которой она раньше только мечтала.

«...Наконец-то я получила возможность доказать, что я не только голливудская кукла, но и настоящая актри-

зителей. Не обязательно использовать музыку для того, чтобы подчеркнуть драматические, смешные или лирические эпизоды. Изображение не нуждается в музыкальном подкреплении. Оно само по себе может создать настроение, передать ощущение таинственности, пустоты или страха без какого-либо подкрепления другими элементами. Ваш слух, привыкший к присутствию музыки в других фильмах, оказался захваченным врасплох, и это в какой-то мере помогло ощутить пустоту, порождаемую изображением».

У меня тогда не было заранее осознанного замысла добиться подобного результата. Я вообще редко использую музыку, люблю, чтобы она органически вплеталась в фильм, чтобы мы ее слышали тогда, когда в кадре или за кадром работает радиоприемник, кто-то играет на музыкальных инструментах или поет. Это есть в моем фильме... Не следует забывать, что героем фильма является репортер, человек, которого трудно чем-нибудь удивить.

— В каком-то смысле ваш последний фильм приключенческий. Это для вас достаточно новый и неожиданный жанр. Каковы причины такого выбора?

— Элементы приключенческого жанра присутствовали уже в фильме «Забриски Поинт» и особенно в сценарии, по которому мне так и не удалось снять фильм. Сценарий к этому неснятому фильму я написал сам. В фильме «Профессия: репортер» у меня возникло стремление вырваться из среды городской в иную среду, какой является пустыня или джунгли. Приключенческий характер сюжета, профессия основного его персонажа, эпизод, в котором он завладевает чужими документами, удостоверяющими личность, в стремлении освободиться

от себя самого, возникают из этой потребности... Разберемся в главном персонаже. Это репортер, человек, живущий в мире слов, вынужденный своей профессией быть всегда и прежде всего свидетелем происходящих событий, а не их участником. События происходят независимо от него, и его задача отправиться туда, где происходят события, рассказать о них, сделать их достойным читателей или зрителей.

Мы знаем, что к профессии репортера существует определенное общественное недоверие. А если он, подобно моему герою, лишен еще и счастья в личной жизни, можно понять его желание выдать себя за другого человека и тем самым освободиться от сложного прошлого. Завладев чужими документами, удостоверяющими личность, наш герой обнаруживает, что он вынужден принять на себя бремя прошлой жизни этого другого человека. И когда он узнает, что человек, чьи документы он воспользовался, является человеком действия, участником событий, а не просто их свидетелем, он пытается взять на себя не только его имя, но и его политическую жизнь. А это оказывается ему не по силам.

— Обычно в ваших фильмах политический акцент лишь подразумевается. В фильме «Профессия: репортер» он присутствует совершенно отчетливо...

— Мне кажется, что и в фильме «Профессия: репортер» этот акцент также скорее скрытый, нежели явный. Я много занимаюсь политической. Постоянно слежу за ходом событий. Я думаю, что долг каждого из нас узнать, как нами управляют и как следовало бы нами управлять... Мы должны стремиться жить наилучшим образом и возможно более справедливо. Есте-

ственно, я занимаюсь политикой по-своему, не так, как профессиональный политический деятель, а как человек, профессия которого — искусство...

— Делаю картину, стремлюсь правильно поставить проблемы, выявить противоречия. Иногда случается, что фильмы понимаются зрителями не так, как они были мною задуманы. Но это, возможно, и не столь существенно. Важно, чтобы они задевали и не оставляли зрителя равнодушным.

— Средства, которыми располагает режиссер-постановщик, все более совершенствуются. Полностью ли вы удовлетворены ими?

— Нет. Мне тесно в условиях современной кинотехники. Мне нужны более гибкие и более совершенные средства, позволяющие, например, полнее использовать цвет, добиваться его большей выразительности... В этом смысле возможности телевидения по сравнению с кино значительно шире. Здесь видишь, что получается в процессе самой съемки. В фильме «Красная пустыня» я провел ряд экспериментов, раскрашивая улицы, деревья, воду.

— Считаете ли вы, что новая техника оказывает влияние на тематику, на содержание?

— Возможно. Многие темы остаются для нас труднодоступными. Непросто отобразить в кино некоторые отвлеченные понятия, ощущения. Но дело, конечно, не только в совершенствовании аппаратуры, способной дать более впечатляющее изображение, а в углублении содержания фильмов, способности лучше передать контрасты, противоречия, атмосферу. Техника кино, использующая магнитную ленту, достаточно совершенна. Она может дать поразительные результаты, если ее применять тонко, с поэтической перспективой.

— Возмущает ли вас, что новая техника оказывает влияние на тематику, на содержание?

— Возможно. Многие темы остаются для нас труднодоступными. Непросто отобразить в кино некоторые отвлеченные понятия, ощущения. Но дело, конечно, не только в совершенствовании аппаратуры, способной дать более впечатляющее изображение, а в углублении содержания фильмов, способности лучше передать контрасты, противоречия, атмосферу. Техника кино, использующая магнитную ленту, достаточно совершенна. Она может дать поразительные результаты, если ее применять тонко, с поэтической перспективой.

ЧЕЛОВЕК

Александр СТОЛПЕР



Александр Столпер (слева) и Константин Симонов на съемках.

ВЫДЕТЬ

Разговором с народным артистом РСФСР режиссером Александром Столпером мы открываем новую рубрику журнала. Под этой рубрикой ведущие кинематографисты поделятся с читателями своими творческими замыслами, введут их в круг своих тревог и устремлений, познакомят с актуальными проблемами современного кино. Беседу в мастерской Александра СТОЛПЕРА ведет корреспондент Алла ГЕРБЕР.

Мы хорошо помним, его картины [картин у режиссера может быть много, но не так уж часто их запоминают]. Эти — «Путевка в жизнь» (где он был автором сценария), «Парень из нашего города», «Жди меня», «Далеко от Москвы», «Повесть о настоящем человеке», «Живые и мертвые» — действительно помнят. Каждую из них породило определенное время, каждая стала его художественным подтверждением и обобщением.

О принципах, раздумьях и философских позициях режиссера мы, естественно, судим по его работам. Его мысли фиксирует изображение — мы их смотрим. Но может ли вообще экран мыслить с точностью и поэтичностью слова? В состоянии ли монтажные стыки передать нам душевный строй (или расстрой) художника? Да и вправе ли мы отождествлять кинопроизведение с личностью режиссера, где он, как правило, голос, интерпретатор, исполнитель автора-писателя. Впрочем, есть еще авторский кинематограф — предмет бурных нападков и не менее бурных восторгов. Он что, случайность в кино, падчерица, которую на время приютили! Вправе ли оно, наше дорогое кино, такое массовое из всех массовых искусств, нести зрителю чье-то одиночное «я», чей-то случайный опыт, чью-то индивидуальную мудрость. Зритель приходит в кино... Вот именно, Александр Борисович, для чего зритель [он ведь и наш судья] приходит в кино! Может, с этого набившего оскомину, но часто безответного вопроса мы и начнем!

— Разный зритель в разном состоянии для разного и по-разному приходит в кино. Но для меня (лично, подчеркиваю, для меня) безусловно одно — вот уже почти три четверти века он идет в «кинематограф», то есть смотреть зрелище и соучаствовать в зрелище, независимо от того, какую часть экрана оно захватывает, как панорамирует изображение и стереофонизирует звук. Ему должно быть интересно. Кино и скука — антиподы, в сочетании — «убийцы», ибо убивают зрительский интерес, а значит, и саму картину. Картина, которая не имеет успеха, обречена на быструю смерть.

— Все так... Но ведь успех не единственный критерий. Как и каждое искусство, кино обязано искать, экспериментировать, пробовать...

— Усложняется язык, согласен. Кино стало больше в себя вмещать, оно стало объемней, подвижней, выразительней. Оно выросло вместе с наукой и техникой своего века. Усложнилось, но и упростилось — открыло скрытые ранее возможности. Перешло на сверхскорости, но научилось останавливаться, задерживаться в своем беге, чтобы взгляды, изучать, познавать... Уже нельзя снимать по-старому, но смысл, суть остались прежние, чисто проповеднические, если хотите. И тут массовость обязывает. Сила воздействия экрана, прямая, незамедлительная, гипнотизирующая эмоция, так велика, что грех ею не пользоваться. Кино — искусство при этом одноли-

нейное и разовое. Зритель редко «перечитывает» картину. Но зато воздействие на него эмоций и мыслей в хорошей картине порой более сильное, чем даже воздействие хорошей прозы... Да, да, ненадолго. Тем более мне жаль этих недолговечных состояний, если их путать, туманить, приводить в оцепенение нервную систему. Мне отпущено немного, и я должен успеть за короткий срок картины сказать то, что мне важно, приобщить и успеть хоть что-то в человеке изменить к лучшему...

— Значит, вы считаете, что задачи экрана примерно те же, что у публицистики, — показать, убедить и призвать? Быть может, это хорошо, но не обедняем ли мы таким образом возможности этого великого уже давно не негомо, а вполне говорящего детища XX века!

— Нет, мы обедняем его псевдосложностью. Мы его дурачим дедраматизацией. Кино — не великий путаник, а мудрый простак. Его мельчат случайные воспоминания и индивидуальные вскрытия памяти. Вообще ассоциации. Вообще видения. Оно видит конкретно и четко, так же, как и смотрит на него зритель. Изображение — не строчки. В них нельзя долго вчитываться. Оно должно «разить», как пуля — с прямым попаданием (а не вокруг да около) в душу и сердце. И тогда...

— И тогда мы отнимем у него право на психологический анализ, на изучение природы человека. Мы отнимем у него людей сложных, неоднозначных, оставив лишь типы, знаки, спрессованные в образы конкретные, по пунктам собранные...

— Я так и знал, что вы меня будете пугать «сложными» людьми. Да, сложными. Но не путанными, которые своей якобы сложностью уведут нас от чистоты образа, от чистоты страстей и идей. Что, разве у Шекспира такие простенькие Гамлет, леди Макбет, Отелло, Яго? От их сложности до сих пор сотрясаются залы, и каждое новое поколение плачет над повестью, которой, как известно, нет печальнее на свете... Но Шекспир ясен, как день — кого он любит и за что, а кого ненавидит, — и опять же каждому понятно, за что.

Я не люблю фильмы, где рассказывают о чем-то, а я должен догадываться о чем. Где автор ничего мне не рекомендует, кроме свободы выбора: хочешь, так меня понимай, а хочешь — никак не понимай.

— Не кажется ли вам, что такой автор, быть может, боится быть навязчивым, а priori во всем правым? Не кажется ли вам, что блуждание героев в лабиринте несюжетных фильмов очень точно отражает если не биографии людей XX века, то, во всяком случае, их внутреннее, несколько видоизмененное техникой и темпами времени состояние! Не кажется ли вам, что и герой, положительный герой, сейчас уже неоднозначен! Чешков, ставший в некотором смысле знаком последних лет, у одних вызывает поклонение, а другие его не приняли за максимализм, черст-

вость, жесткость, за эту самую верность цели, при которой... Так ли уж все средства хороши! — Чешков в пьесе и в кино — разные герои. Чешков по пьесе — страдалец, большой правдой. Он не может по-другому, так же, как не мог не идти в атаку солдат, понимая, что его могут убить. Болеющий за высокое, моральное, истинно человеческое — такой герой мне дорог, он мой. Чешков в кино аморален, хотя и ратует за мораль. Он не страдает, он ненавидит. А это разные вещи. Я за героя откровенно и активно положительного. За такого, которому хочется подражать, за настоящих мужчин, которые нравятся не только женщинам, но и мужчинам.

— Это позиция, и она не может не нравиться, особенно женщине. Экрану действительно не хватает тех самых «королей», которые точно отражают тип своего времени и одновременно формируют его. Я тоже за героев, которые будут диктовать стиль не только внешний — походка, улыбка, рубашка, но и внутренний. Будут подсказывать [все-таки, пожалуй, не надо диктовать] образ нравственного поведения, чести и доблести, без которых нет ни настоящих мужчин, ни человека вообще. Такой герой — мечта зрителя. А мы никак не найдем своего Бельмондо или Грегори Пека [впрочем, Тихонов в «Семнадцати мгновениях...», пожалуй, стал для зрителя, особенно юного, таким типом]. Итак, вы правы, нужен герой сильный, красивый, честный, достойный... Но ведь и герои меняются...

— Только внешне. Сейчас бы «Парень из нашего города» был не Крючков, а какой-нибудь другой, может быть, Тараторкин. Ведь поколение возмужало, поумнело. У него другие глаза, другие повадки, другая информация. Но суть-то та же, если говорить о героях, — он наш, свой, советский.

— Он свой. Но он — и вы это не отрицаете — очень усложнился. Быть просто храбрым мало, зрителю сегодня интересно знать пружины храбрости. Рассказать о верности в любви — это еще ничего не сказать, любовь усложнилась вместе с человеком. И иногда — вот ведь в чем парадокс — его неверность становится верностью, обманом для одного и одновременно преданностью другому. Да и сильный может быть слабым. Но от этого не теряет привлекательности и доверия...

— Не согласен. Да, человек слаб. Но герой — никогда. Мне не интересны его слабость, его неуверенность, срывы, его поражения. Он должен всегда побеждать и всегда выигрывать. Зритель и сам про себя думает, что он слаб. Но он поверит в себя, если мы покажем ему такого же, как он, похожего на него, но не цепляющегося за свои неудачи, не оправдывающего собственное бессилие тем, что обстоятельства все равно сильнее. Если после сеанса хоть десять человек из зрительного зала почувствуют себя сильнее, способными на поступки, которые пугали их раньше, способными на жалость, которая представлялась им слабостью, на чуткость, которая казалась немужественной, я буду считать, что мой сильный герой дал людям заряд на человечность, на веру в свои человеческие возможности.

— Кто же, по-вашему, сегодня этот герой? Кто бы из героев последних картин вы могли бы назвать типом, отразившим время и одновременно формирующим умозрение и нравственный климат?

— Шукшин в «Калине красной». И он же в другом фильме, на мой взгляд, замечательном, — «Они сражались за Родину» Сергея Бондарчука. Это подлинно народный характер.

— Но ведь и характер героя Шукшина в «Калине красной» — путанный, сомневающийся, собранный из таких противоречий, что и сам в себе теряется...

— Нет. Он само мужество и сила духа. Смерть — это случай. Он бы победил себя: всенародное признание зрителей — первое тому доказательство. Наш народ ему поверил — не уголовнику, не бывшему вору, а здоровому и сильному человеку.

— Ну, а такой герой, как Гня из фильма Отара Иоселиани «Жил певчий дрозд», чья путаность, помноженная на постоянное желание все успеть и для всех успеть, приводит в конце концов к гибели. Его слабости вы принимаете?

— Его, но не сценария. Этому бы сценарию да четкую драматургию — цены бы ему не было. Посмотрите, какие картины сейчас пользуются мировым признанием. Самые традиционные, следовательно сюжетные, с драматургией романов, где все линии распределены, как на шахматной доске. Зритель хочет погружаться в свою жизнь, но только без ее аморфности, растянутости событий и размытости страстей. Он хочет, чтобы фильм показал ему, как он, оказывается, любить умеет, драться, защищаться, добиваться справедливости, дружить, ревновать, отстаивать свое... Вот я, оказывается, какой гигант-человек.

Вот я, оказывается, что могу и как могу. Сейчас я буду снимать картину как раз о таком человеке, который может все, — о летчике-испытателе, чья профессия уже запрещает ему говорить неправду, ибо от этого зависит жизнь людей. У летчиков есть такое понятие — отклонение «нуль». Это значит, что, если по компасу нулевое отклонение, значит, все в порядке, значит, можно лететь. Вот по этому принципу нулевого отклонения и живет мой будущий герой. Такой человек должен вызывать у зрителя чувство гордости за самих себя, за тот народ, к которому они принадлежат, за тот общественный строй, который сделал их такими. Картина будет называться «О верности и любви». Но не о верности и любви к женщине, а прежде всего делу, долгу, товарищам. Там есть даже такая фраза: «Жены приходят и уходят, а друзья остаются...»

— Бедные жены...

— Да, если они не на уровне значимости таких вот мужей. И бедные мы, художники, если не видим вот таких героев, если мучаемся — о чем снимать, про кого снимать. Про значительное и масштабное.

— Это справедливо, но в подлинном искусстве все становится значительным и масштабным. Даже маленький человек, даже шинель этого человека, даже голубь, слетевший к этому человеку и ставший под кистью художника голубем Мира. Все значительно — и смех, если он сквозь слезы, и письмо любимому, если его пишет Онегину Татьяна, и платок, если его теряет Дездемона, и тоска, если о ней музыка Шопена, и никому доселе не ведомая лестница, если ее снимает Эйзенштейн.

— Все значительно, но не надо ложной многозначности. И когда герой дипломного фильма одного из моих учеников, покрутившись в «иных мирах», в иных планетах, все-таки возвращается на землю к своей невыкуренной трубке, к своему пустому выходному дню, многолетнему «порядку» своего беспорядка — на самом деле он возвращается не к своей трубке, а на свою землю, на свою Родину, без которой ему тошно и душно на других планетах.

— Вы давно учите и у вас много учеников, какие из них вам особенно дороги!

— Талантливые.

— Ну тогда они обязательно должны утверждать свое видение, свои принципы, свое кредо в искусстве, иногда, не исключено, вопреки вашему.

— Видение многообразно и объемно. Что-то мои ученики наверняка знают больше меня. Они учат меня, так сказать, приближают к широте охвата своего молодого зрения. Что касается принципов, то в ремесле они азбучно просты. Но вот приобщить их к своему мировоззрению, своему пониманию главного в искусстве я считаю необходимым.

— Вы бы могли сформулировать для них, что же в искусстве хорошо, а что плохо!

— Вряд ли. Этого в конце концов никто не знает. Но в нашем ремесле я, пожалуй, знаю, что плохо, а что хорошо. Хорошо — знать, для чего берешься снимать. Плохо, когда стараешься своим «я» зачеркнуть единое «мы». Когда противопоставляешь себя обществу в надежде, что общество при этом от тебя не откажется — я его не понимаю, но оно-то меня поймет.

— Ну, а вдохновение!

— Вдохновение — это мастерство, знание материала, свободная в нем ориентация.

— Как же быть вашим ученикам, дебютантам, отлично усвоившим эти вполне достойные истины! С чего начинать им путь в большой кинематограф!

— С поисков своего сценария.

— А если он, этот свой сценарий, не дается в руки! Или он есть, но ставить его почему-то невозможно. Или, наоборот, он вообще еще не написан, не появился на свет! А годы идут...

— Все равно отказываться и ждать.

— Чего!

— Настоящего дебюта. А еще лучше — держаться за большую литературу, она не подведет.

— Но сколько подводили ее...

— Да, в том случае, когда они пытались переписать за автора, изменить автора, «улучшить» автора... А между тем надо идти за ним, наступая на пятки, верить ему и не изменять, а углублять, раскрывая с помощью кино им написанное.

— Вот мы и вернулись к началу нашего разговора. Значит, кино — интерпретатор литературы!

— Нет, ее художественный переводчик, способный дать ей вторую, образную жизнь. И только тогда это новое детище приобретет право на самостоятельность.

— Последний, традиционный вопрос: о чем вы мечтаете!

— Поменьше разговаривать, побольше снимать.

две страницы после сеанса



ДОРОГА ДЛИНОЙ В 1801,8 МЕТРА

Длина фильма «Белая дорога», сделанного на «Таджикфильме» режиссером Г. Аразяном по сценарию Э. Карпухина, — 1 801,8 метра. Для людей, знакомых с кухней кинопроизводства, эта цифра красноречива и драматична. Обычно длина полнометражного фильма 2 000 — 2 500 метров. 1 800 — это минимум, это всего один час экранного времени, это граница, за которой фильм уже не может считаться полнометражным. А значит, студия не выполняет план, группа не получает денег... Можно только догадываться, какими усилиями на «Таджикфильме» «натягивали» эту тысячу восьмьюсот метров плюс еще 1,8, как отбрасывали и операторский и режиссерский брак и снова возвращались к забракованному дублям в надежде найти еще какие-нибудь приличные кадры, как доснимали проезды и пейзажи взамен отброшенных сцен, чтобы наскести эти спасительные метры. И задача в самом деле была не из легких. Когда смотришь картину, все время хочется там вырезать, здесь поджать, сократить длинные, бессодержательные разговоры, мнимопсихологические сцены и оставить этап метров двести честных документальных съемок Памира.

А ведь внешне, если судить по сюжету, все выглядело так соблазнительно! Белая снежная дорога через памирские перевалы. Горные асы, везущие по сложнейшей трассе грузы для горных кишлаков. Маленькая метеостанция, где живут двое — он и она, потом появляется третий — водитель «ЗИЛа-130», вспыхнувшая любовь, соревнование мужских самолюбий, благородство, побеждающее ревность...

Сценарий Э. Карпухина, несомненно, грешил красотой, в ряде эпизодов было очевидно неумение строить драматургию сцены, раскрывать в действии характеры героев. Но была в этой работе несомненная влюбленность автора в свой материал, живые штрихи сурового быта памирских водителей и та контурность характеров, которая, будучи сценарным недостатком, в то же время давала возможность режиссеру самостоятельно искать пути их конкретизации.

И вот фильм, в котором молодой художник (есть в картине и такой персонаж) объясняет: мы не знаем, как работать, себя не знаем, жизни не знаем и поэтому едем на Памир. Героиня Таня задумчиво восклицает: «Я какая-то не такая», — и исправно это демонстрирует, шофер Далер рассыпает у ее ног по всей дороге охапки цветов (значит, любит), другой герой, Гена, мучается и страдает, а водители суровой трассы, как им и положено, рассуждают о романтике. Все заканчивается стихийным бедствием и счастливым избавлением.

Кинодебютанты проявили незаурядную эрудицию по части расхожих клише и стереотипов современного экрана. Единственное, что в фильме оригинально и неповторимо, — это пейзажи Памира, грозные и живописные дороги, по которым едут водители.

В сценарии был хороший эпизод, в котором возникали надписи на памирской дороге и среди них: «Сергей Луков. Поехал прямо. 14 октября 1959 года». За скалой отвесно пропасть. Авторы тоже поехали прямо, по накатанной дороге привычных решений, не заметив предупредительной надписи: «Осторожно, вторично!» Скорбным памятником их пути осталась «Белая дорога» длиной в 1 801,8 метра.

Юрий Ханютин

КИНО - 80 ЛЕТ

АКВАРИУМЪ

4-го Мая 1896 года

Внимание! Открытие лѣтняго сезона 1896 года

Французская опера, оперетки подъ дирекціей Пауля Гюсбурга
Въ первый
Живая фотографія Синемотографъ-Лю- **Мили Мейеръ** «Альфредъ» на
Міръ послѣднихъ чудеса науки. первый дебютъ **Г-жи Тери** соч. Рожа,
Завтра, въ Воскресенье, 5 Мая, выходи г-жи Тери и тенора г-на Кейль „Синимъ Воротомъ“ оп. въ 3-хъ
ВАЯ ФОТОГРАФІЯ посвящая чудеса науки. Билеты можно получать въ магазинѣ Эйсеръ, Невскій пр
Лица, взявши билеты въ театрѣ, за входъ въ садъ не платятъ

28 ДЕКАБРЯ 1895 ГОДА В ПАРИЖЕ, В МАЛЕНЬКОМ ПОДВАЛЧИКЕ «ГРАН-КАФЕ» НА БУЛЬВАРЕ КАПУЦИНОВ, 14, В ДВУХ ШАГАХ ОТ ОПЕРЫ, В ЦЕНТРЕ САМОГО ЭЛЕГАНТНОГО И МОДНОГО В ТО ВРЕМЯ КВАРТАЛА ПАРИЖА, СОСТОЯЛСЯ ПЕРВЫЙ ОБЩЕДОСТУПНЫЙ ПЛАТНЫЙ КИНОСЕАНС. БРАТЯ ЛУИ И ОГУСТ ЛЮМЬЕРЫ ДЕМОНСТРИРОВАЛИ СВОИ ПЕРВЫЕ ФИЛЬМЫ — «ЖИВЫЕ ФОТОГРАФИИ».

35 ЧЕЛОВЕК, РИСКНУВШИХ ОДНИМ ФРАНКОМ, УВИДЕЛИ НЕ ПРОСТО ПЕРВЫЕ В МИРЕ ФИЛЬМЫ — ОНИ ПРИСУТСТВОВАЛИ ПРИ РОЖДЕНИИ ДЕСЯТОЙ МУЗЫ.

КАК ВСЕ НЕОБЫЧНОЕ, ИЗОБРЕТЕНИЕ ЛЮМЬЕРОВ ОКРУЖЕНО ЛЕГЕНДАМИ.

ОДНА ИЗ НИХ СВЯЗАНА С ИМЕНЕМ ОГУСТА — ОН БУДО ТО БЫ СЧИТАЛ, ЧТО ИХ ИГРУШКА БУДЕТ МОДНОЙ ПОЛГОДА, НУ, МОЖЕТ БЫТЬ, ГОД,

А ЗАТЕМ УЙДЕТ В ЗАБВЕНИЕ.

ВТОРАЯ ОТНОСИТСЯ К ЛУИ, ОН БУДО ТО БЫ СКАЗАЛ: «Я ИЗОБРЕЛ КИНО ПОТОМУ, ЧТО ЗАБОЛЕА ГРИППОМ И ДОЛЖЕН БЫЛ В ТЕЧЕНИЕ ТРЕХ ДНЕЙ ЛЕЖАТЬ В ПОСТЕЛИ.

ОТ НЕЧЕГО ДЕЛАТЬ Я И РАЗРАБОТАЛ ПРОЕКТ КИНЕМАТОГРАФА.

ВО ВРЕМЯ БОЛЕЗНИ КО МНЕ ЗАШЕЛ ОГУСТ.

Я СКАЗАЛ БРАТУ ВАЖНУЮ ФРАЗУ:

«ПЛЕНКА ДОЛЖНА ДВИГАТЬСЯ ПРЕРЫВИСТО».

ЧИТАЯ ЭТО, МОЖНО ПОДУМАТЬ:

КИНО — ИЗОБРЕТЕНИЕ СЛУЧАЙНОЕ.

НА САМОМ ДЕЛЕ СЛУЧАЙНО ЛИШЬ ТО, ЧТО ЕГО АВТОРАМИ

СТАЛИ ИМЕННО БРАТЯ ЛЮМЬЕРЫ.

ЭТО МОЖНО СКАЗАТЬ, НЕ УМАЛЯЯ ЗАСЛУГ ЛЮМЬЕРОВ — ИХ ИМЕНА БЕССМЕРТНЫ, КАК БЕССМЕРТНО НЫНЕ ИСКУССТВО ДВИЖУЩЕГОСЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ, ДАЖЕ ЕСЛИ ПЛЕНКУ СМЕНИТ ГОЛОГРАФИЯ, ЛАЗЕР И ДРУГИЕ НОВИНКИ ТЕХНОЛОГИИ.

ОЗАРЕНИЕ ЛУИ БЫЛО ПОДГОТОВЛЕНО ТРУДАМИ

ПО МЕНЬШЕЙ МЕРЕ 20 ИЗОБРЕГАТЕЛЕЙ,

БИВШИХСЯ НАД ТЕМ,

ЧТОБЫ ЗАСТАВИТЬ ФОТОГРАФИЮ ДВИГАТЬСЯ.

ФАКТ «МАССОВОГО ПОХОДА» ИНЖЕНЕРОВ И ТЕХНИКОВ

ЗА КИНЕМАТОГРАФОМ ПОЗВОЛЯЕТ ОТБРОСИТЬ ЛЕГЕНДЫ

И ПРИЗНАТЬ ЕЩЕ ОДИН ФАКТ, А ИМЕННО ФАКТ

СОЦИАЛЬНОЙ НЕОБХОДИМОСТИ КИНЕМАТОГРАФА.

ДА, МИР ТРЕПЕТНО И ДАВНО УЖЕ ОЖИДАЛ Появления

НОВОГО ИСКУССТВА. НЕ ПОТОМУ, ЧТО ТЕАТР, МУЗЫКА, ЖИВОПИСЬ

И Т. Д. ПЕРЕСТАЛИ КОГО-ЛИБО УДОВЛЕТВОРЯТЬ.

НЕТ, ПРОСТО ИХ СТАЛО УЖЕ НЕДОСТАТОЧНО

В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ. XIX ВЕК ОПУСТОШИЛ ДЕРЕВНИ,

СОБРАЛ В ГОРОДАХ НИКОГДА ПРЕЖДЕ НЕ ВИДАННЫЕ

МАССЫ НАСЕЛЕНИЯ, ПРОБУДИЛ В ЭТИХ МАССАХ

ПОТРЕБНОСТЬ В ЗНАНИЯХ, ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЯХ,

НАКОНЕЦ, В ЗРЕЛИЩЕ, — ПОТРЕБНОСТЬ,

КОТОРУЮ ТРАДИЦИОННЫЕ ВИДЫ ИСКУССТВА

НЕ МОГЛИ УЖЕ УДОВЛЕТВОРИТЬ.

ДРУГОЕ ДЕЛО, ЧТО РАЗВИВАТЬСЯ КИНО МОГЛО ПО-РАЗНОМУ.

ЭТО ЗАМЕТИЛ УЖЕ М. ГОРЬКИЙ,

ПИСАВШИЙ В 1896 ГОДУ, ЧТО В ТОРГАШЕСКОМ

ОБЩЕСТВЕ ЭТО «ОРИГИНАЛЬНОЕ ИЗОБРЕТЕНИЕ» ПРЕЖДЕ ВСЕГО

«ПОСЛУЖИТ ВКУСАМ ЯРМАРКИ И РАЗВРАТУ ЯРМАРОЧНОГО ЛЮДА».

МИР, ОДНАКО, ИЗМЕНЯЛСЯ С НЕВИДАННОЙ БЫСТРОТОЙ.

КИНО БЫЛО, ОБРАЗНО ГОВОРЯ, МЛАДЕНЦЕМ,

КОГДА СОВЕРШИЛАСЬ ВЕЛИКАЯ ОКТЯБРЬСКАЯ

СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ.

И В НОВОМ ОБЩЕСТВЕ КИНО БЫЛО СО ВСЕЙ КАТЕГОРИЧНОСТЬЮ

НАЗВАНО САМЫМ ВАЖНЫМ ИЗ ВСЕХ ИСКУССТВ.

НАЗВАНО ЛЕНИНЫМ...

ПРОШЛО ВОСЕМЬДЕСЯТ ЛЕТ, И СЕГОДНЯ КИНО

МОЖЕТ БУКВАЛЬНО ВСЕ — ПУТЕШЕСТВОВАТЬ В ПРОШЛОЕ

И В БУДУЩЕЕ, ОБОЗРЕВАТЬ КОСМОС И АНАЛИЗИРОВАТЬ

ТОНЧАЙШИЕ ДУШЕВНЫЕ ДВИЖЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА.

МОЖЕТ БЫТЬ ШУТОМ И ФИЛОСОФОМ,

СОЦИОЛОГОМ И ПСИХОАНАЛИТИКОМ, УЧИТЕЛЕМ И АГИТАТОРОМ.

И ТО, ЧТО МОЖЕТ КИНО, ПОДЧАС НЕ ПО СИЛАМ

БОЛЬШЕ НИКОМУ И НИЧЕМУ.

...Мы находились перед маленьким экраном, похожим на те, которые мы употребляем для проекций Мольтени, и спустя несколько мгновений на нем появилась неподвижная фотография, изображающая площадь Белькур в Лионе. Немного удивленный, я только успел сказать соседу:

— Так это из-за проекций нас потревожили. Я этим занимаюсь десять лет.

Не успев я закончить эту фразу, как лошадь, везшая телегу, пошла на нас, а вслед за ней другие экипажи, потом прохождение — словом, вся уличная толпа. При виде этого зрелища мы сидели с открытыми ртами и остолбенелые от удивления, пораженные донельзя.

Потом нам показали «Стену» с облаком пыли, «Прибытие поезда», «Завтрак ребенка» на фоне деревьев, раскачиваемых ветром, потом «Выход с фабрики Люмьера», наконец, знаменитого «Политого поливальщика». В конце представления все были в упоении и каждый спрашивал себя, каким образом могли достигнуть таких результатов?

По окончании сеанса я стал просить господина Люмьера, чтобы он согласился продать свой аппарат для моего театра. Он отказал. Тогда я предложил ему 10 тысяч франков, несмотря на то, что сумма эта представлялась мне сверхмерной. Господин Томас, директор музея Гравен, преследуя ту же цель, предлагал 20 тысяч франков и тоже не получил согласия. Тогда господин Лаллеман, директор Фоли Бержер, который тоже присутствовал на сеансе, поднял цену до 50 тысяч франков. Напрасный труд. Господин Люмьер оставался недосягаемым и добродушно ответил нам: «В этом аппарате таится большой секрет, я не хочу продавать его. Я хочу сам его эксплуатировать».

Мы разъехались восхищенные, но и разочарованные, потому что мы незамедлительно поняли, какие возможности обогащения заключаются в этом новом открытии.

Из воспоминаний Жоржа Мельеса о сеансе «синемотографа Люмьера» 28 декабря 1895 г.

...Громадный успех имела у публики живая фотография. Показано было десять живых фотографий, причем все одинаково занимательно и любопытно. Прибытие поезда на вокзал, марширующий полк, комическая борьба клоунов, игра в карты, рабочие, расходящиеся по домам после работы, купание на берегу моря — все это представлено фотографией на большом экране так живо, как будто на сцене суетятся, спешат, катаются на велосипеде, купаются действительно живые люди.

«Петербургская газета», 17 мая 1896 г.

...Этому изобретению, ввиду его поражающей оригинальности, можно безошибочно предсказать широкое распространение.

Из корреспонденции А. М. Горького «С Всероссийской ярмарки. Синемотограф Люмьера». — «Одесские новости», 6 июля 1896 г.

Лев Николаевич заявил, между прочим, что он твердо решил написать для синемотографа. Вопрос этот настолько его интересует, что он даже ночью просыпается и обдумывает его...

Чуткий ум величайшего русского мыслителя оценил будущее колоссальное влияние синемотографа на умственное развитие широких масс и понял, что могучая сила этого величайшего изобретения нашего времени до сих пор еще не направлена по должному пути.

Леонид Андреев, в свою очередь, высказал мысль об устройстве конкурса для писателей в целях создания для синемотографа лучшего репертуара.

Если Толстой осуществит свое намерение, то тогда несомненно наступит начало новой истории синемотографа. Ведь если Толстой и Андреев находят возможным писать для синемотографа, значит, они считают за ним широкое будущее не только как за пособием для изучения специальных вопросов, смотря на синемотограф не только как на школьное педагогическое средство.

«Артист и сцена»
Петербург, 1910 г.

Только художник вызывает из реальной жизни образы искусства, кинематограф же может выпустить удачным или неудачным множителем его образов. Вот почему я не выступаю да и не могу выступить против его появления... Может ли кинематограф доставлять эстетическое наслаждение? Да.

В. В. Маяковский, 1913 г.

Одна из артисток не без юмора рассказывает:

— Утром звонок телефонный.
— Алло!
— Антонина Ивановна! Пожалуйста, захватите с собою папот и пальто: будут две сцены, одна в павильоне, другая на свежем воздухе, — и приезжайте в Петровский парк на круг.

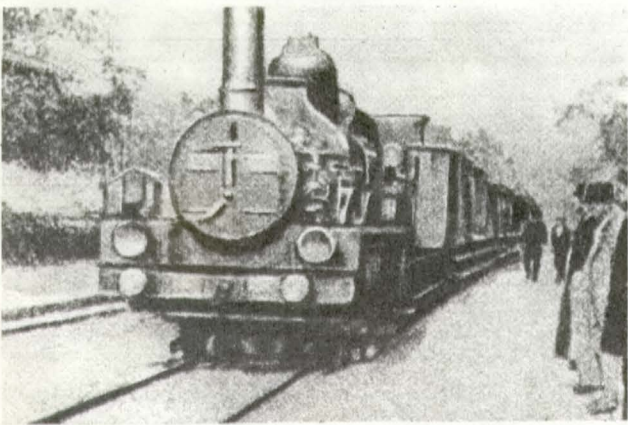
И больше ни слова. Какая пьеса, какая роль — ничего не знаю. Приезжаю в Петровский парк на круг, там уже все в сборе, аппарат наготове. Режиссер нас всех здоровается и нас, большие жестики, чем словами, объясняет содержание роли в неведомой мне сцене неведомой пьесы.

— Понимаете, вы идете... а потом падаете... Потому что дни ваши сочтены... А его сначала вы не узнаете, а потом узнаете... Ну, сами понимаете. Потом умираете. Начинайте, пожалуйста, ради бога не задерживайте!

Я становлюсь перед аппаратом, иду, потом падаю, потом не узнаю его, потом узнаю, потом умираю и все время думаю: кого же это я изображаю?

Что произошло со мною перед моей смертью, и кто он, которого я сначала не узнаю, потом узнаю, муж, отец, брат, любовник?

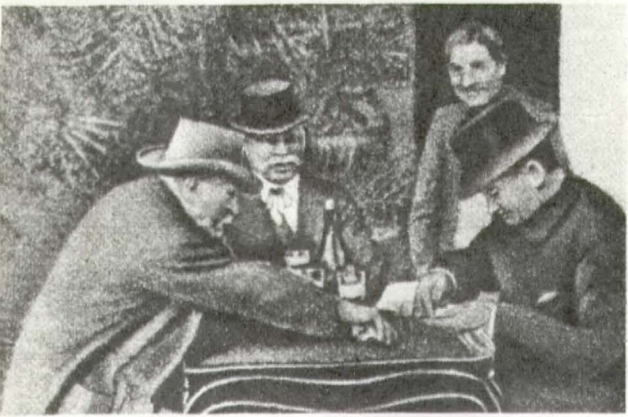
В следующей сцене, которую разыгрываю в павильоне, я читаю письмо — белую бумажку, на которой ничего не написано, плачу и соглашаюсь на брак с нелюбимым. Догодываюсь: она, очевидно, любит того, которого сперва не узнала, а потом узнала.



**Газетное
объявление
о первом
сеансе
«Синематографа
Люмьер»
в Петербурге**

**Братья Огюст
и Луи Люмьеры
Кадры
из фильмов
Луи Люьера.**

**«Прибытие
поезда»
(1895)**



**«Игра в экарте»
(1895)**



**«Поливный
поливальщик»
(1895)**

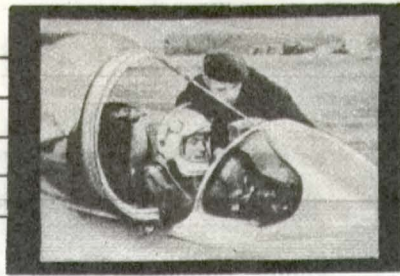
И т. д.
А затем, дня через три, не более,
прихожу на просмотр картины и узнаю,
что картина изображает жестокую драму
под названием «Разорванные струны,
или умолини, не бойся, сердце», и что я
играла роль главной героини, страдания
которой и вызвали столь трогательное
название.

Обратилась как-то к режиссеру:
— Вы хоть бы дали сценарий или
роль почитать?
Так он даже обиделся:

— Вы бы, может быть, еще и репетиции захотели? А фабрика сидела бы сложа руки и ждала, когда вы со-
благоволите прорепетировать. Извините-с,
сударыня! Мы не можем плестись на пере-
кладных, когда к нашим услугам экспресс!

«Артистический мир»
Москва, 1915 г.

Публикацию подготовили
Евгений Соболев и
Владимир Сурмило.



Стихи
Михаила Танича
Музыка
Яна Френкеля

Из кинофильма «Потому что люблю»

ТЫ ВСТРЕЧАЙ МЕНЯ

Ну, вот и пора!
Садись — посидим
Чуть-чуть на дорогу!
Вот так и живем,
До самых седин,
Не скучно, ей-богу!

Костер на ветру
Зажгли мы с тобой,
И пусть над землею
Тот ветер гудит,
Чтоб наша любовь
Не стала золою!

В прощанье всегда
Ненужная грусть,
И я не прощаюсь,
А лишь говорю:
Я скоро вернусь!
И я возвращаюсь.

Ну вот и пора!
По лесенкам с крыш
Спускается вечер,
И я остаюсь,
А ты говоришь:
До встречи, до встречи!

Припев:

Ты встречай
И провожай
Меня почаще!
Я приеду
И опять скажу:
Пора!
Расставанье
Для любви
Для настоящей
То же самое,
Что ветер
Для костра!

Припев:

Ты встречай
И провожай
Меня почаще!
Я приеду
И опять скажу:
Пора!
Расставанье
Для любви
Для настоящей
То же самое,
Что ветер
Для костра!

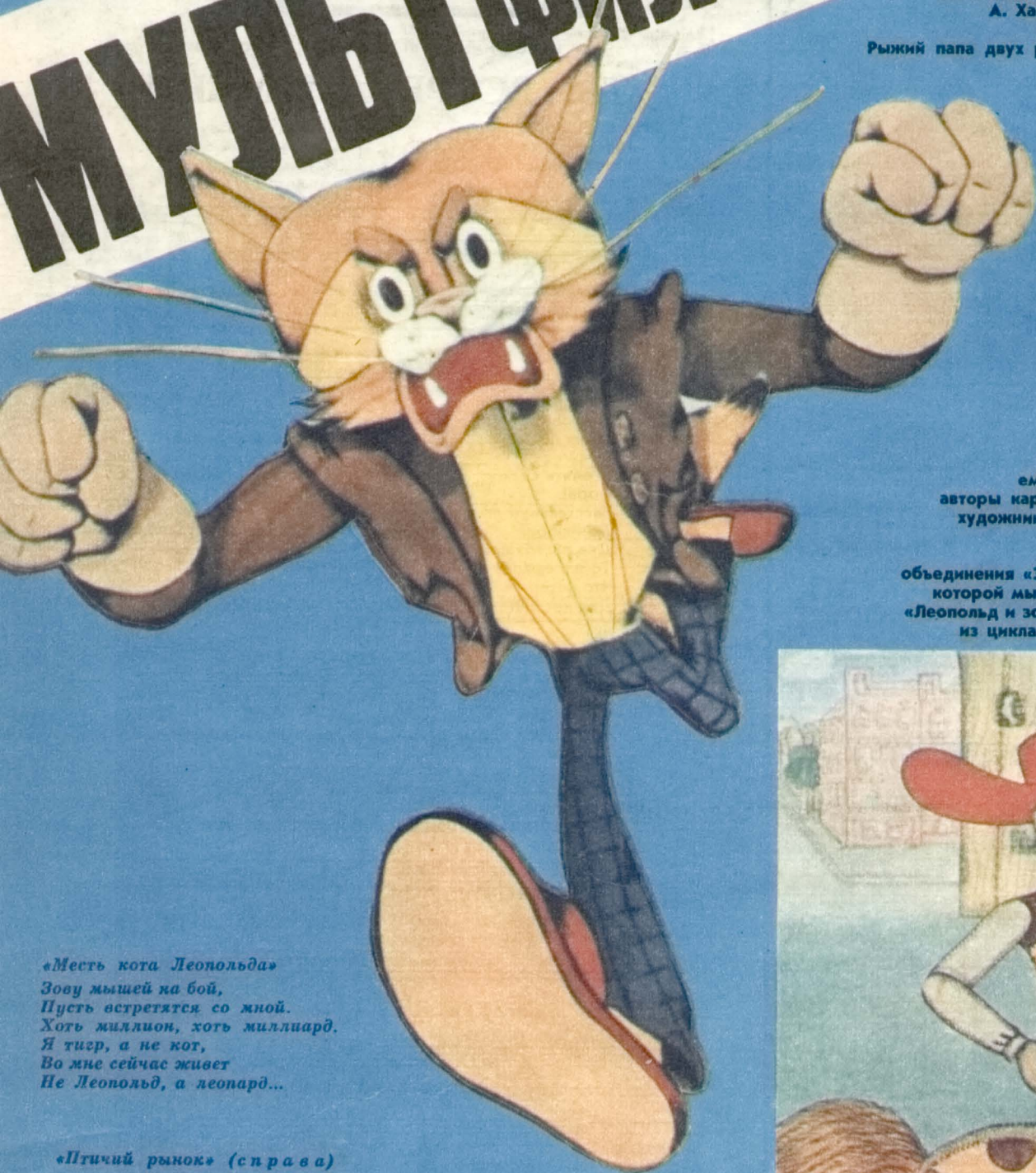
СПОКОЙНО

Музыкальная партитура с нотами и текстом песни. Включает различные музыкальные символы, такие как ноты, паузы, аккорды (Hm, F#, Em6, D, D7, G, Em, F7, A7, H7, E7, G7, Hm, C7b9, D#m, D7, G, H7, E7, G7, Hm, F#) и текст песни.

Ну, вот и по-ра! Са-дись, по-си-дим чуть-чуть на до-ро-гу. Вот так и жи-вем до са-мых се-дин, не скуч-но, ей-бо-гу! В про-ща-ни-и-всегда не-нуж-на-я грусть, и я не про-ща-юсь, а лишь го-во-рю: „Я ско-ро вер-нусь!“ И я воз-вра-ща-юсь. Ты встре-чай и про-во-жай меня по-ча-ще! Я при-е-ду и о-пять ска-жу: „По-ра!“ Рас-ста-ва-нья для люб-ви для на-сто-я-щей то же са-мо-е, что ве-тер для ко-стра. Рас-ста-ва-нья для люб-ви для на-сто-я-щей то же са-мо-е, что ве-тер для ко-стра.

МУЛЬТФИЛЬМЫ

НА ТЕЛЕВИДЕНИИ



*«Месть кота Леопольда»
Зову мышей на бой,
Пусть встретятся со мной.
Хоть миллион, хоть миллиард.
Я тигр, а не кот,
Во мне сейчас живет
Не Леопольд, а леопард...*

*«Птичий рынок» (справа)
...Эта лошадь для меня*

Только не подумай, пожалуйста, что герой фильма «МЕСТЬ КОТА ЛЕОПОЛЬДА» — гроза мышей. Напротив, он очень долюбил музыку и все время просит: «Ребята, давайте жить дружно!». А те загоняют кота в мышеловку, потом завязывают ему у бантиком... Чтобы проучить насмешликов, принимает таблетку под названием «озверина». От этого из этого вышло, с веселым юмором рассказывают сценаристы А. Хайт, режиссер А. Резников, художник Л. Брюн и артист А. Миронов, который озвучивает в фильме все роли. Рыжий папа двух рыжих малышей из шуточного музыкального фильма «ПТИЧИЙ РЫНОК» (сценарий Э. Успенского, режиссер М. Новогрудская, художник Р. Зельман) возвращается с Птичьего рынка домой на купленной там... лошади. Смешно и совсем не смешно было маме, встретившись у порога папу на лошади, малышкам с ними еще и обезьянку, крокодильчика, удача рыбку и щегла. Лента «ЧЕЛОВЕК И ЕГО ПТИЦА» (сценарий Р. Хуснутдиновой, режиссер А. Солдатов, художник И. Пшеничный) повествует об одиночестве человека в современном капиталистическом обществе. Герой фильма — служащий офиса, задавленный огромным супергородом с его бездуховностью и безразличием к людям, приносит домой птичку, которая становится его единственным другом. «ОДУВАНЧИК» — философская притча о смысле жизни. Гномы вручили мальчику три ключа: напевая: «...двери сам найди!». И мальчик пошел по дороге жизни отыскивать заветные двери, но не сумел правильно воспользоваться подаренными ему богатством. Бойтесь прожить жизнь, как бы гонимые авторы картины (сценарист А. Шаров, режиссер Ю. Клепацкий, художник Б. Монсеев), в погоне за фальшивым блеском того, что лежит на поверхности.

Сейчас студия «Мультелефильм» объединения «Экран» Центрального телевидения, последние работы которой мы здесь представляем, готовит к выпуску новые ленты: «Леопольд и золотая рыбка», «Дядя Федор, пес и кот» и два фильма из цикла «Тринадцать стульев» — «Отверженный» и «Амеб».



*«Человек и его птица»
...Только в снах и мечтах человек может вырваться из
каменных джунглей современного западного города*



*«Одуванчик»
Ах, кабы знать все наперед,
Жилось бы славно людям!*