

Советский
Экран¹



С Новым
годом,
дорогие
товарищи
читатели!

Вступая в 1972 год, страна готовится к славному юбилею: в декабре мы отметим 50-летие образования Союза Советских Социалистических Республик. Как большой всенародный праздник будут встречать эту дату все народы нашей Родины. Одним из славных итогов пройденного за это пятидесятилетие пути, одним из замечательных завоеваний ленинской национальной политики в области культуры стало создание многонациональной советской кинематографии. Ныне художественные и документальные фильмы создаются в каждой из пятнадцати союзных республик. В каждой из них созданы свои киностудии. Выращенные за годы Советской власти национальные кадры

НАЧАЛО БОЛ



«Адам хочет быть человеком»
(сценаристы В. Сириос
Гира и В. Жалакявичус,
режиссер В. Жалакявичус)



«Лестница в небо»
(сценарий М. Слуцкиса
и Р. Вабалас,
режиссер Р. Вабалас)

СОВЕТСКИЙ Экран

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ
МИНИСТРОВ СССР И СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

ОСНОВАН В 1925 ГОДУ

ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

№ 1 январь 1972

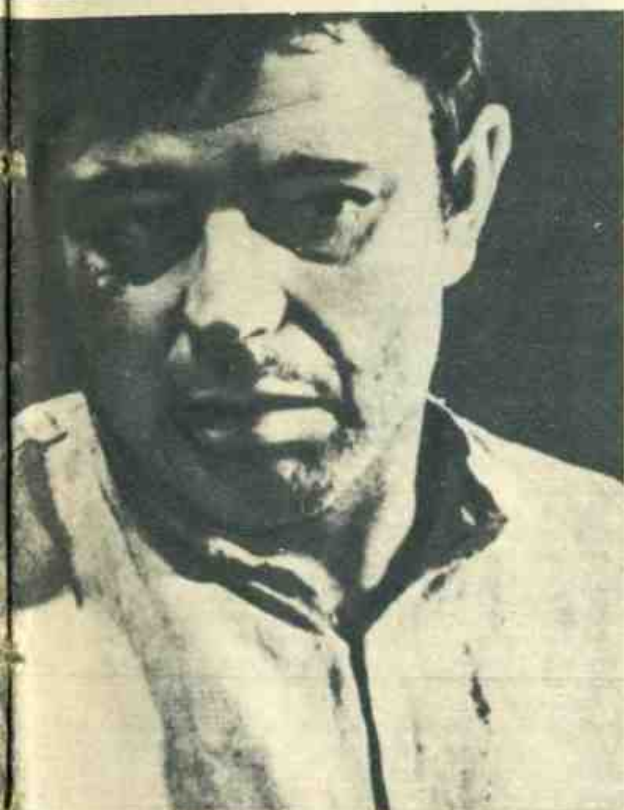
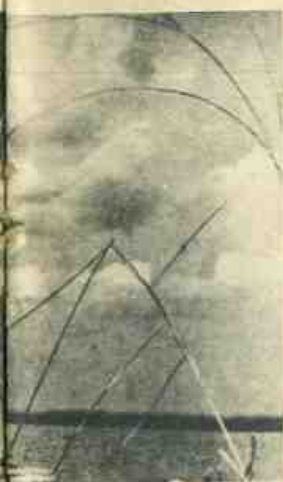


кинematографистов на своем родном языке, на материале жизни своих народов раскрывают величие дел и подвиги советских людей, дружной семьей строящих коммунистическое общество. Каждый из национальных отрядов киноискусства вносит свой вклад в развитие единой по целям, направленности и творческому методу советской кинематографии, обогащает ее общую художественную сокровищницу своеобразием национальных форм, красок, культурных традиций. В дружной совместной работе формируется подлинно интернациональная культура нашего общества. И в этом залог творческого взлета и художественного многообразия советского киноискусства, достижения которого и на просторах всесоюзного экрана и за рубежами нашей Родины ныне представляют фильмы

всех национальных студий. В связи с празднованием 50-летия образования СССР в кинесети страны на протяжении года будет проводиться показ достижений киноискусства всех братских республик. В канун празднования 50-летия образования СССР — в декабре 1972 года будет проведен народный кинофестиваль под девизом «Союз равноправных». Показ достижений киноискусства союзных республик начинается в январе фильмами Литвы. Наш журнал будет освещать ход этих смотров. Сегодня мы начинаем свои публикации словом о кинематографии Литовской ССР.

Большого пути

«Живые герои»
(новелла
«Последний выстрел» —
сценарист Г. Щаблявичус,
режиссер А. Жебрюнас)



«Никто не хотел умирать»
(сценарий и постановка
В. Жалакявичуса)

Я перелистываю старые литовские периодические издания буржуазного времени. Перед глазами возникают безотрадные порывы отдельных энтузиастов создать свою национальную кинематографию... Громкие слова, пышные объявления, манифесты и еще более громкие скандалы, связанные с длинной цепью банкротств. Крушение самых светлых надежд и устремлений.

Нынешнее литовское кино мы с гордостью называем детищем Советской власти, ибо только она дала паруса тому кораблю мечты, который, казалось, был обречен никогда не выйти в настоящее плавание.

Это относится, разумеется, и ко всему литовскому искусству — к музыке, театру, живописи, литературе, достигшим расцвета в братской семье советских народов.

Еще в незабываемом, принесшем освобождение литовскому народу 1940 году в Каунасе была создана студия хроникальных фильмов. Мы никогда не забудем, что именно деятели всемирно известного советского, русского кинематографа стали нашими первыми наставниками в освоении кинематографического континента.

Прерванное войной плодотворное начало кинотворчества с новой силой возобновилось в первые же месяцы после изгнания фашистских оккупантов, когда начали выходить литовские выпуски кинопериодики, документальные ленты. С 1949 года, когда литовская киностудия начала свою деятельность в столице республики Вильнюсе, русские друзья опять нам протянули руку помощи. В Москве и Ленинграде обучались будущие мастера литовского экрана, а первые наши киноактеры, режиссеры и сценаристы уже набирались опыта, участвуя в постановке картин, осуществляемых центральными студиями, и в том числе картин, снимавшихся у нас в республике. Так родились фильмы «Марите», «Над Неманом рассвет».

Прошли годы. И сейчас к показу достижений киноискусства братских национальных республик советская литовская кинематография приходит с самобытными художниками, известными далеко за пределами нашей Родины.

Невелика по объему продукция Вильнюсской киностудии (2—3 художественных и около 15 документальных фильмов в год, не считая периодики). Но студия у реки Нерис своим творчеством ощутимо вливается в общий могучий поток всей советской кинематографии. Лучшее тому доказательство — признание кинозрителей, охотно посещающих киносеансы литовских фильмов, почетные призы всесоюзных кинофестивалей, награды, завоеванные нашим киноискусством на международных киносмотре в Канне, Карловых Варах, Локарно.

Естественно, что наиболее яркие достижения литовского кино завоеваны в картинах, глубоко и вдохновенно осмысливающих путь нашего народа, раскрывающих острую классовую борьбу послевоенного периода и показывающих становление нового человека. Таким радостным достижением для нас стала новелла режиссера А. Жебрюнаса «Последний выстрел» в фильме «Живые герои». Эта тема нашла прекрасное развитие в фильмах «Никто не хотел умирать» В. Жалакявичуса и «Лестница в небо» Р. Вабаласа.

Мы, радуясь этим прекрасным достижениям, тем не менее не можем забывать и о других произведениях, формировавших лицо нашего кинематографа.

Чертами гражданской активности, публицистичности был отмечен фильм В. Жалакявичуса «Хроника одного дня». Р. Вабалас интересно раскрыл тему борьбы с фашизмом в фильме «Шаги в ночи». Настоящими поэтическими открытиями стали фильмы режиссера А. Жебрюнаса «Девочка и эхо» и «Красавица». Да и более младшее поколение наших мастеров стало все чаще задумываться над сложными проблемами нашего времени. Так родились фильмы «Чувства» (режиссеры А. Дауса и А. Грикявичус), «Здравствуй, жизнь!» (режиссер А. Грикявичус), где проблемы сегодняшнего дня осмысливаются в ретроспективе сложного, а подчас и трагического прошлого. Интересно ставит проблемы современной молодежи в своем фильме «Когда я был маленьким» режиссер А. Араминас. М. Гедрис, постановщик фильма «Мужское лето», сейчас в новой работе «Ранняя зима» разрабатывает тему борьбы за Советскую власть в Литве в годы Октября. Р. Вабалас только что закончил интересную и весьма удачную, на мой взгляд, картину «Камень на камень», рассказывающую о более далеком прошлом нашего народа — о первых искрах освободительной борьбы литовского крепостного крестьянства.

Наконец, справедливым успехом и признанием у зрителей пользуется литовское документальное кино, создавшее интересные проблемные картины о наших днях (работы В. Старошиса, Р. Вербы, Р. Шилиниса и других).

Сказанное, конечно, не означает, что все у нас благополучно, что не было и нет никаких трудностей. Это отнюдь не так. Развитие литовского кино шло совсем не гладко. Знали мы и неудачи и срывы. И до сих пор остается для нас трудной сценарная проблема, и сейчас еще мы не можем похвастать таким глубоким и разносторонним отражением образа современника на экране, к какому мы стремимся. Здесь еще предстоит нам работать и работать.

И литовские кинематографисты это отлично понимают. Наша критика и более широкая зрительская аудитория ведут обсуждение вопросов дальнейшего развития нашего кино. И отсюда, что эти дискуссии находят свое отражение в творческих поисках кинематографистов. Это радует и позволяет с оптимизмом смотреть в будущее нашего кино. А сегодня перед широкой и ответственной встречей со зрителями накануне 50-летия СССР мы все же надеемся, что она принесет радость общения с нашими прекрасными актерами Д. Баннионисом, Б. Бабкаускасом, В. Бледисом, А. Масюлисом, Р. Адомайтисом, В. Томкусом, И. Будрайтисом, Л. Норейкой, Э. Плешките, Э. Шульгайте и другими. Мы надеемся также, что зрители оценят мастерство наших талантливых операторов, среди которых прославленный Ионас Грицюс, запомнят имена режиссеров, о которых говорилось выше. Мы надеемся, наконец, что зрители, посмотрев литовские фильмы прошлых лет и последние работы наших художников экрана, еще более полюбят наше кино и узнают наш народ, о котором оно рассказывает. Так пусть же будет эта встреча и для зрителей и для создателей фильмов большим и ярким событием. Пусть паруса нашего кино еще больше наполнятся ветром дружбы, веянием нашей прекрасной эпохи.

Т. ХЛОПЛЯНИНА

Как бы ни было естественно начать разговор о фильме режиссера А. Войтецкого «Тронка» с необходимой вещи — со сравнения экранизации с литературным первоисточником, — начнем с другого. Поговорим сперва только о фильме. Только о том, что мы видим на экране.

Герои фильма «Тронка» — летчики и чабаны, представители одной из самых древних профессий и одной из самых современных. Соседство военного полигона со степными кошарами — отнюдь не просто бытовая подробность фильма. Оно символично, принципиально: степь, над которой, бывало, летали лишь орлы да грохотала гроза, с изумлением прислушивается к гулу сверхзвуковых самолетов, чабаны спорят о ракетах; руки летчика, привыкшие к штурвалу самолета, удивленно и бережно ощупывают тронку, древний, простой пастушеский колокольчик. Герои свободно рассуждают о шатрах древних скифов и сложнейшей современной технике. Взгляд авторов не блуждает по земле, он устремляется ввысь, вдале, в будущее или в глубь веков.

Тем не менее то, что происходит на земле, — тоже достаточно важно. Встречаются друг с другом два уже не очень молодых и одиноких человека — Галя и майор Уралов. У них рождается дочь Аленка. По вечерам Ураловы гуляют с дочкой по степи и, посадив ее на крыло искалеченно-

го самолета, мечтают о том времени, когда Аленка вырастет. Но девочка заболела и умирает.

Параллельно развивается другая сюжетная линия — история любви дочери чабана Тони Горпищенко и Виталия. История эта не завершена: юные герои находятся лишь в самом начале своего жизненного пути.

Внешне фильм построен, если можно так выразиться, на любовании эстетикой момента, мгновения: то и дело камера в восторге замирает перед фактурностью, живописностью той или иной сцены, эффектностью нечаянного, а чаще — тщательно продуманного символа.

Если уж поют в фильме, то песня кажется бесконечной; если уж показаны стрельбы на полигоне, то показаны они подробно, обстоятельно; если едут машины по степи, камера терпеливо ждет, пока они скроются за дальним степным горизонтом. Если молчат герои, то молчание это почти библейское. Мгновения растянуты до пределов вечности, важные же события в жизни героев свершаются как бы походя, не успев обрести на экране того значения, которое они имели бы в жизни. Оставив двух героев на пороге какого-то важного объяснения, мы в следующем кадре находим их не только уже поженившимися, но ожидающими скорого рождения ребенка. Авторам неважно, что сказали друг другу Уралов и Галя, им гораздо интереснее, как они медленно шли по полигону, как солдаты делали зарядку, как повторял старшина свои однообразные команды — «смирно», «вольно»... Время в этом фильме то стоит на месте, то летит, как сверхзвуковой самолет.

Что ж, быть может, такое построение фильма продиктовано интересом именно к тем мгновениям жизни, на которые порой не умеет обращать внимания сюжетный кинематограф? У прозы, как известно, свои законы, у поэзии — свои. Можем ли мы понять и оценить фильмы С. Параджанова,

Ю. Ильенко, Л. Осыки и других украинских мастеров, развивающих в своем творчестве традиции А. П. Довженко, если будем искать в них только бытовое правдоподобие, только тщательное воспроизведение временной последовательности событий? К этому, так радующему нас направлению в современной украинской кинематографии, кажется, примыкает и «Тронка». И потому особенно важно разоблачить, что же в таком случае нам мешает настроиться на волну поэтических авторских наблюдений.

...Заболела Аленка, дочь Ураловых. Мечется в коляске крохотное, беспомощное существо, кричит, корчится от боли. Как бы точно ни знали мы, что перед нами всего лишь фильм, как бы трезво ни оценивали за минуту до этого его достоинства и недостатки, подобную сцену нельзя, наверное, воспринимать только как эпизод из не слишком нравящегося тебе фильма. Уходит из жизни маленький человек — что может быть ужаснее? Имеет ли право экран показывать это? Наверное, имеет. Но при одном условии: здесь, как нигде, необходим особый такт, особая бережность, уважение к чужому горю. В чем оно должно выражаться? Не знаю. Может быть, просто в молчании. Но посмотрите, как смонтирован фильм! Еще звучит в ушах плач больного ребенка, еще пытаешься осмыслить слова старой чабанки Горпищенко: «Нет у меня таких лекарств. И трав таких нет...» — стало быть, ни врачи, ни народная медицина не в состоянии вылечить девочку, — а с экрана уже слышен звонкий, молодой, беззаботный смех. Резвятся на морском берегу Виталик и Тоня. Тоня раздевается и распускает волосы, юноша ею любит, камера тоже любит Тоню, морем, солнечными бликами на воде, коровой, жующей траву, всем, что попало в кадр. И вдруг к молодым, здоровым, ни в чем не виноватым героям начинаешь испытывать неприязнь, словно бы они

совершили какую-то бестактность. На самом деле бестактность совершили не они, а авторы фильма.

Конечно, в жизни радость и боль часто оказываются рядом. Но в данном случае переключиться с тяжелой, мучительной сцены болезни ребенка на беззаботное смакование красот морского пейзажа так же трудно, так же невозможно, как невозможно хохотать во все горло, если рядом беда.

Это не просто монтажный просчет. В той готовности, с какой экран отдается любому впечатлению, в ледянокровности мгновенных монтажных переходов — принцип фильма. И ты вдруг понимаешь: камера равнодушна! Ей все равно, что созерцать — горе или радость. Смерть, болезнь, беда для нее такой же элемент изобразительного ряда, как фигура девушки на фоне мерцающих волн. Тому и другому отдается равное внимание, то и другое подробно рассматривается, оценивается лишь с одной точки зрения — насколько это эффективно.

Смотрим фильм дальше. Вдоволь набегавшись, Тоня и Виталик берут лодку и плывут к кораблю, который маячит на горизонте. Плывут долго. Вот и корабль. Он заброшен. Ребята включают транзистор, начинают танцевать. Танцуют тоже очень долго. Авторы выжимают из этих танцев на палубе все что можно. А потом выясняется: ребята... обречены на гибель. Лодку, на которой они приплыли, отнесло волнами. Корабль же не просто корабль, а мишень, которую летчики должны разбомбить. Откуда им знать, что на корабле люди?

Но и в этой новой драматической ситуации авторы по-прежнему верны себе. Перед нами — очередное эффектное зрелище. Рвут самолеты, рвутся бомбы. Камера любит этим светолеставлением, камера в трансе — еще огня! Еще взрывов! Да громче, да поярче! Утрачено элементарное чувство меры — если бы дей-

умейте слушать экран

Б. РУНИН

РАЗГОВОРЫ «НА ПУБЛИКУ»

— А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарко — страшное дело!..
Реплика доктора Астрова давно уже стала знаменитой. Казалось бы, ничего не значащие слова. Но, впервые прозвучав со сцены почти три четверти века назад, они и сейчас воспринимаются как художественное открытие.

О том, что слово в искусстве отнюдь не равнозначно своему прямому смыслу, было известно и до Чехова. Но, наверно, никому до него не удавалось столь лаконично и с такой полнотой выразить напряжение разноречивых чувств героя, словно бы не акцентируя на них внимания, даже не называя их «по имени», а намеренно пряча их в потоке повседневной словесной суеи. Переживания, страсти, волнения внезапно обрели у Чехова скромное и тихое житейское выражение. За «случайными», «проходными» репликами его персонажей угадывалась интенсивная внутренняя жизнь, тем более впечатляющая, что она вовсе не стремилась заявить о себе громко, во всеулышание.

Лет тридцать спустя эта скрытая содержательность разговоров «не на тему» вновь подтвердила свои возможности в хемингуэевском диалоге. И снова оказалось, что обиходные, внешне безразличные, вроде бы пустяковые высказывания подчас могут поведать о нравственной жизни людей куда больше, чем прямые, точно сформулированные объяснения.

Секрет эмоционального воздействия такого диалога заключается, наверно, в том, что он настоятельно требует духовной активности от нас самих. На первый взгляд разрыв между значительностью психологической ситуации и незначительностью ее словесного обозначения должен быть пагубен для искусства. Но, оказывается, бывает и так, что мы со всей готовностью стремим-

И ЦЕНА СЛОВА

(Беседа первая)

ся заполнить этот разрыв всем достоянием нашего собственного опыта. Мы невольно вовлекаемся в эту ситуацию «умолчания о главном» и становимся ее деятельными участниками. Мы вкладываем в нее смысл, вернее, мы сами в меру нашей отзывчивости творим этот смысл по ходу дела. И ах, как сказочно возрастает в такой момент ценность каждого наводящего слова!

Недавно «знаменитая» реплика доктора Астрова прозвучала с экрана в исполнении С. Бондарчука. Как и прежде на сцене, она и сейчас возникла «вдруг», вне прямой связи с судьбой самого доктора, с судьбами Сони и дяди Вани, по прихоти случая. Но в кинематографе стало еще очевиднее, что в этой реплике чудесным образом воплотилась вся безысходность драмы, разыгравшейся в усадьбе профессора Серебрякова. И, боже мой, какой щемящей тоской, каким невыразимым одиночеством наполнилось это внешне, не имеющее отношения к делу напоминание об африканской жаре.

А что вообще имеет в искусстве «отношение к делу»? Не так давно все мы имели возможность посмотреть фильм «Внимание, цунами!», где текст, по-видимому, продиктован как раз и прежде всего «деловыми» соображениями, то есть жестко обусловлен авторскими намерениями, темой, сюжетом, наконец, флотским уставом, поскольку действующие лица здесь — военные моряки. Но почему же произносимые ими слова не только не становятся связующим звеном между экраном и зрительным залом, но, напротив, чем дальше, тем больше превращаются в сред-

ство их взаимного отчуждения? Ведь реплики и монологи здесь все время информируют о чем-то конкретном, в диалогах наличествует четкая целевая установка, и дикторская речь тоже выполняет совершенно определенную задачу.

Очевидно, все дело в редкостном обилии текста, так и не ставшего драматургией. Судите сами. В команде капитан-лейтенанта Алексеева шесть человек, и все они, так или иначе, успевают сообщить нам свои сокровенные думы, то, из-за чего люди, как говорится, ночей не спят. Возьмем, к примеру, главстаршину Бугрова. Человека гложет одна неотступная мысль. Из головы не идет, не дает уснуть, в чем он и признается, вздыхая, лейтенанту Суглинину. Далее следует такой диалог:

Суглинин. ...Что ж вас так взволновало?

Бугров (сплевывает). Энтропия.

Он вовсе не хватает своей эрудицией перед лейтенантом. Если Бугров и хочет «произвести впечатление», то вовсе не на собеседника, а на нас, зрителей. Вернее, этого добиваются авторы фильма: вот, мол, какие сложные у нашего героя духовные запросы. Подумать только, мучается энтропией, не может душевно с ней примириться. Ведь «...это значит», говорит Бугров, — что абсолютно все стремится к наименьшей затрате энергии, к равновесию какому-то... Это как если бы в электричестве вдруг исчезла разность потенциалов. Ну, стало бы, оба плюса или оба минуса. Полная энтропия, покой и смерть».

Да, это вам не «африканская жара», тут дело идет о науке. Но, хотя Бугрова и мучает фе-



«Дядя Ваня»

«Внимание, цунами!»

«У озера»

ствительно на старый корабль обрушилось столько бомб, он, по идее, давно разлетелся бы вдребезги. Но о какой логике, о каком чувстве меры может идти речь, когда камера явно стремится растянуть зрелище! И в зрители она пытается пробудить не сочувствие к героям (они в результате останутся целы и невредимы), а восхищение тем, как умело все это снято.

Профессионализм, мастерство режиссуры, операторов среднего кинематографического звена за последние годы действительно сильно выросли. Но какой порой это самодовольный, ограниченный профессионализм! Кинематограф занят бесконечными упражнениями, он «отрабатывает» приемы, отыгрывает движения, паузы, световые эффекты, так же не вкладывая в это души, чувств, мыслей, как старательный ученик не вкладывает своей души в разучивание музыкальных пассажей. Возможно, потом его мастерство будет озарено

истинным вдохновением, а пока — упражнением, одним упражнением. А может, вдохновение вообще не обязательно? В фильме «Тронка» мысль стоит на месте, зато с неторопливым, монотонным усердием «отыгрывается» каждая подробность, каждая ситуация — не потому, что они полны особого смысла, а потому, что они этого смысла лишены и камере ничего не остается, как заняться собой, поупражняться в мастерстве, в умении красиво снять и танцы на палубе, и море, и степь, и машины в степи...

А теперь обратимся к одноименному роману Олеса Гончара. Его символика, эпический размах, настроение, кажется, близки авторам фильма. Тем более что Олес Гончар принимал участие в написании сценария. Но в романе это настроение, это ощущение безбрежности южной степи и безбрежности человеческой мысли, которой посилено все — и проникновение в тайны прошлого, и мечты о

будущем, и единоборство с догмами, ограничивающими полет свободного ума, — рождалось из характеров, из столкновений, из реальных жизненных конфликтов. В фильме же это настроение подается не как результат сложной духовной жизни героев, а как нечто существующее вроде бы само по себе. Что из того, что некий молодой человек прокричит с экрана какие-то необязательные фразы о палеолите и шатрах свободных скифов? И в книге и в фильме героя зовут одинаково — Виталик Рясный. Фраза перешла со страниц романа на экран, кажется, не изменившись. Но в книге нам дано было почувствовать своеобразный душевный настрой этого хлопчика «с соломенным чубом», его беспокойное стремление докопаться до всего, что было в этой степи и что будет. В фильме же не то что душевный настрой, но и сам Виталик как личность, как характер отсутствует. Осталась лишь фраза, почти неразличимая сквозь треск и вой мотоцикла, на котором мчится по степи Виталик: фраза-символ, венчающая кадр-символ. Тоня Горпищенко, очаровательная сельская кокетка, озарявшая своим смехом, своими улыбками весь роман, а потом так неузнаваемо изменившаяся, когда лег на ее плечи груз тяжелых чабанских забот, тоже воплощает на экране только одну краску — жизнерадостность юности. Что могла сыграть в этой роли молодая актриса И. Миколычук, если ее героине не дано было меняться, взрослеть, как она меняется и взрослеет в романе? Все подробности ее жизни в фильме опущены. А что осталось? То, как Тоня бежит, стоит, улыбается, как смотрит на фоне мерцающих морских волн. Снова кадры-символы. Чтоб символам жилось на экране вольгот-

нее, авторы очистили пространство экрана от всего того, что, по их мнению, могло бы заземлить образы. От мыслей, противоречий, слов, объяснений, чувств. Прожив с Ураловым (артист А. Джигарханян) почти полкартины, мы только случайно узнали, как его зовут, хотя наблюдали его не только на полигоне, но и в семейной обстановке. Мелочь? Не такая уж и мелочь. Герои пришли на экран безымянными и ушли неузнанными. Камера равнодушна к ним. А разве может истинная поэзия быть бесстрастной? Разве бесстрастны «Тени забытых предков», «Комиссары», «Белая птица...», разве не чувствуем мы, как, взрывая неторопливое течение событий, бьется в этих фильмах живая мысль, как вместе с героями, любя их или ненавидя, пытаются авторы найти ответы на самые насущные, болезненные вопросы своего времени?

Конечно, легко обнаружить связь между «Тронкой» и поисками молодых украинских кинематографистов: фильм сделан под явным обаянием успехов поэтического кинематографа, вдруг обнаружившего, какие богатые возможности в нем таятся. Но, думается, это такая же связь, какая существует между поэзией и хорошими стихотворными упражнениями. Для того, чтоб упражнения стали поэзией, авторам не хватило малости: повернуться лицом к жизни, к своим героям. Каким бы языком ни говорило с нами киноискусство — языком ли прозы или стихотворными рифмами, — оно не имеет права быть равнодушным.

● ТРОНКА

КИНОСТУДИЯ ИМЕНИ А. П. ДОВЖЕНКО

По мотивам романа Олеса Гончара.

Сценарий О. Гончара, А. Войтецкого, Е. Хринюка.
Постановка А. Войтецкого.
Гл. оператор В. Башкатов.
Художник-постановщик М. Юферов.
Композитор А. Билас.



Горпищенко (В. Алексеев)
и Уралов (А. Джигарханян)

номен энтропии, зритель вряд ли ему посочувствует, просто потому, что не сможет уяснить себе из приведенного монолога реальную суть проблемы — хорошо это или плохо. Но уж фальшь-то бугровских мучений он ощутит!

Тут надо добавить, что и лейтенант, в свою очередь, тоже одержим научной проблемой, в чем и признается тому же Бугрову. «Оказывается, — говорит он, — на нашей коже есть точки, обладающие ярко выраженным электрическим потенциалом... А изменение биопотенциала кожи точно связано с поведением солнца... Изучение и сопоставление биопотенциала кожи с поведением животных даст возможность своевременно предупреждать население о стихийных бедствиях... Если можно, — добавляет лейтенант, — я буду изучать регулярно биопотенциал вашей кожи».

Но Бугров почему-то отказывается предоставить биопотенциал своей кожи в распоряжение науки. В результате вся ученая словесность повисает в воздухе.

Справедливость требует отметить, что герои фильма не только старательно демонстрируют перед публикой свою образованность, но и касаются проблем личной жизни. Когда произошла катастрофа (подводное землетрясение и вызванное им цунами уничтожили целый поселок, не говоря уже о постах оповещения, где в основном происходит действие) и тяжело раненый Алексеев с тремя тоже тяжело пострадавшими членами своей команды оказался в утлой надувной шлюпке без весел посреди океана, разговоры у них приняли иной оттенок.

— Ни еды, ни воды, — говорит Иваненко. — Конеч. — И добавляет, что не боится смерти, вот только жалеет, что так и не повидал сына, родившегося на материке без него.

Кажется, что персонажи фильма наконец-то избавились от словесной мишуры и перед лицом гибели заговорили действительно о сокровенном. На какой-то миг возникает ощущение реальности происходящего. Однако не тут-то было! После реплики Иваненко о рождении сына диалог развивается так:

Алексеев. А мы с Иринкой семь лет родить не можем.

Мичман Варрава. У вас все еще впереди. Вот у нас тоже сначала ничего не получа-

лось, а потом как пошли. Каждый год по девочке. Наташенька, Танечка и младшая Машенька. Так что будут...

К сожалению, авторы фильма не чувствуют пародийности этого диалога, который сразу переводит весь эпизод из плана героического в план комический. И так на протяжении всей второй половины картины: очевидная суровость изображения ряда словесно нарисованных бодреньким гаерством ряда словесного.

Каждый художник так или иначе вынужден считаться с правилами и нормами своего искусства. И в то же время подлинное творчество обычно нарушает или даже совсем отрицает эти нормы. Мы не всегда отдаем себе отчет в этой диалектике художественного развития. Да, говорить «на публику» — такая же бестактность для киноперсонажа, как и смотреть в объектив. Ведь кинематограф по самой своей природе тяготеет к иллюзии подлинности запечатленных событий, происходящих якобы независимо от камеры и вообще от чьего-либо умысла. Особенно современный кинематограф, для которого иллюзия «подсмотренной жизни», иллюзия документальности стала едва ли не самой главной стилистической заповедью.

Однако вспомните, как успешно у С. Герасимова героиня нарушает эти элементарные правила «экранного приличия». Вспомните его Лену — Н. Белохвостикову («У озера»), когда она, преодолевая свою застенчивость (кстати, трогательно оттененную понятным в данном случае актерским смущением), вдруг обращается с экрана непосредственно к публике, чтобы поведать ей все самое главное о себе и о своем отце. Казалось бы, чисто театральный монолог, вроде тех, что произносятся у рампы, — ведь в кадре больше никого нет! Но слова при этом найдены такие простые и такие естественные, что вы этой «измены» кинематографу не замечаете. Напротив, вам кажется, что Лена говорит не для записи, а именно для вас и смотрит не в объектив, а вам в глаза. Вам, лично вам! Тут дело не только в акустическом или оптическом эффекте — таков и текст этого задушевного монолога, такова и порожденная им искренняя интонация.

Но в какое трудное положение попадает Н. Белохвостикова, когда автор во имя предвзятой

мысли заставляет ее произносить с экрана едва ли не полный текст торжественных блоковских «Скифов». Возможно, далеко не все со мной согласится, но ведь что тут происходит? Независимо от мастерства актрисы декламация и пафос нужно вторгаются в киноповествование, для которого характерна как раз интонационная простота и умеренность. Прекрасные стихи, будучи вставлены в фильм, звучат здесь, по-моему, излишне многозначительно, превращаются в нескромную, велеречивую цитату.

С другой стороны, именно поиски языковой натуральности порождают иной раз аляпый необязательный диалог, лишь нагоняющий тоску. Персонажи всячески имитируют выхваченную из повседневности речь, все время произносят что-то «житейское», старательно обмениваются будничными репликами. Но так как реплики эти лишены всякого внутреннего действия, фильм как бы проворачивается на холостом ходу, усыпляя зрителя неоправданным многословием. В картине «Парень и девушка» нечто подобное испытывают даже сами герои.

Саби и Р. Тебе не кажется, что люди очень много говорят?

Зульфийа. А разве ты не знаешь, что слова существуют для того, чтобы скрывать мысли?

Саби и Р. Скрывать?

Зульфийа. Ну, конечно, поэтому люди и говорят, говорят без конца...

Тут остается только заметить, что если с этой точки зрения взглянуть на самих Сабара и Зульфийу (да и на их друзей), то станет ясно: им такое «сокрытие мыслей» определенно удалось. Во всяком случае, реального мышления, действительного содержания за их словами почти не ощущаешь.

Очевидно, при всех условиях успех дела решает органичность и содержательность речевого поведения. Да, именно поведения — только так и следует относиться к звучащему с экрана слову. Ведь в кинематографе, как нигде, справедливо старинное изречение: слово есть дело. Слово в кино должно быть приравнено к поступку со всеми вытекающими отсюда нравственными и эстетическими следствиями.

Разговор об этих следствиях мы продолжим в следующий раз.

СЦЕНАРИЙ

В 1972 году киностудии страны выпустят 130 полнометражных художественных фильмов

В каждом номере «Советского экрана» будут печататься репортажи, интервью и другие материалы, вводящие читателей и будущих зрителей в лабораторию кинотворчества.

В этом номере мы рассказываем о пяти картинах, которые увидят зрители в нынешнем году.

С вершины рудника «Медвежий ручей» на горе Рудной Норильск как на ладони: многоэтажные здания, заводские корпуса, шахты, а вокруг, насколько хватает глаз, безлесная енисейская тундра, край вечной мерзлоты и сурового заполярного климата. Только увидев эти могучие отлогие сопки и скромную прелесть тундры, начинаешь понимать, почему она манит человека, хоть раз в ней побывавшего. Здесь, на уступах Рудной, снимался небольшой эпизод фильма

«Градостроители». Его герои — руководитель строительства архитектор Дмитрий Калмыков (А. Солоницын) и его жена Мария (Л. Виролайнен) катаются в воскресный день на лыжах.

Фильм, как видно из названия, посвящен архитекторам.

С. А. Герасимов видит одну из задач кино в том, чтобы оно приняло деловое участие в строительстве нового мира, приблизилось к наиболее актуальным и конкретным проблемам нашего времени. Эта проблема, если взять ее самый общий аспект, заключается в конфликте между искусством и техникой, между технической революцией, усовершенствовавшей строительную технику, давшей панельные сооружения, готовые элементы, типовые проекты, и чисто эстетическими задачами архитектуры. Во всем мире строят до крайности упрощенные, мало чем отличающиеся друг от друга прямоугольные коробки, которые можно различить лишь по номерам. Конечно, нужно строить много и быстро, но как в потоке типового строительства не забыть и об искусстве?

Это задача не только хозяйственная, но и нравственная. В этом смысле «Градостроители» являются как бы логическим продолжением фильма «У озера». Если там предметом разговора стала проблема сохранения человеком природы, ее красоты, то здесь речь идет уже о создании красоты человеком. Там была попытка разобраться в глубинных связях нравственности и природы, здесь — в связях человека и окружающего его городского пейзажа. Новое здание, новый город — своеобразное продолжение естественного мира, окружающего нас. Произведения архитектуры, так же как природа, влияют на людей, в чем-то даже формируя характер и мировоззрение.

Разумеется, сценарий даже двухсерийного фильма не может вместить все размышления автора о современном положении вещей в архитектуре, не может исчерпать тему градостроительства: слишком она обширна. И решать ее в фильме можно было по-разному. Автор сценария и режиссер взял только проблему жилищного строительства на севере, в отдаленных районах. Но его волнуют не столько чисто рациональные рассуждения по поводу судеб современной архитектуры, сколько реальная жизнь людей, делающих сегодня архитектуру. Как и в предыдущих работах С. Герасимова, в центре его нового фильма люди со своими страстями, сложной любовью, которая связывает двух главных героев — Дмитрия Калмыкова и Марию Архипову.

Они знакомятся в Москве, в квартире архитектора Александры Васильевны (Тамара Макарова), где собираются после симпозиума профессор Паладьев (артист Театра имени Ермоловой Ю. Волков), подруга Марии молодой архитектор Таня (Ж. Болотова) и другие его советские и иностранные участники. Отсюда Калмыков, увлеченный идеей создания дома-комплекса для жителей Севера и надеющийся уговорить московских архитекторов ехать с ним работать, увозит с собой Марию, которую по-

любил и которой, не раздумывая, предложил руку. Строительство дома-комплекса и любовь Калмыкова и Марии — главенствующая ветвь, которая сводит, соединяет сюжетные линии сценария-романа.

Проект Калмыкова основан на том, что природа Заполярья усиливает взаимную связь и выручку людей. Он хочет объединить систему жилых и общественных зданий небольшого города в одно здание, в один закрытый от суровой природы город, полностью обеспечивающий быт людей. Впрочем, это уже не только устройство быта, но и иная система бытия. Речь идет о перестройке общественного сознания — развитии чувства общности людей, их терпимости, взаимопонимания, умения вместе трудиться и отдыхать, одинаково понимать общественный долг. Это новое сознание людей противопоставляется идеям их разобщения, некоммуникабельности. Северная природа делает отвлеченную философскую проблему жизненной, актуальной, требующей практических архитектурных решений. Таким образом, как и в фильме «У озера», проблема поставлена не утилитарно, а сделана попытка разобраться в глубинных связях нравственности и архитектуры.

Вокруг этого — соорудить постоянные дома-комплексы, фактически северные города с современным комфортом или временные «пакеты» для рабочих бригад — и строится сюжет. «Пакеты» уже существуют. А дом, аналогичный калмыковскому проекту, на практике еще не осуществлен. Но в фильме он не придуман. Это подлинный проект ленинградского архитектора А. И. Шипкова, много лет работавшего в Норильске. Сделанный по заказу Министерства газовой промышленности, он будет реализован для строительства жилого комплекса «Поляр» на трассе строительства магистрального газопровода в северной части Тюменской области. Этот будущий жилой комплекс и стал прообразом дома для жителей Севера, который строит Калмыков.

Фильм покажет, как складываются отношения людей в связи с этой проблемой, как понимают они эстетические и связанные с ними социальные требования времени. Эти люди — секретарь горкома партии Струмилин (артист Театра имени Моссовета Ю. Кузьменков), председатель исполкома Богачев (артист МХАТа М. Зимин), директор треста Сарычев (артист горьковского ТЮЗа И. Неганов), соратник Калмыкова Стеценко (выпускник ВГИКа Н. Еременко) и его постоянный оппонент, главный архитектор города, службист, свободный от каких бы то ни было архитектурных идей Розанов (артист таллинской драмы Н. Егоров).

Роль Дмитрия Андреевича Калмыкова, в значительной степени воплощающего нравственный идеал автора, писалась специально для Анатолия Солоницына. У Солоницына внешность поэтическая, в ней отсутствует набор тех черт, которые обычно свидетельствуют о мужественности.

Но сквозь изящество его внешности и характера проступает необык-

Архитектор
Дмитрий Калмыков
(А. Солоницын)



И ЖИЗНЬ

ФИЛЬМЫ
1972



новенная сила натуры. Это существо Солоницына, его природа, безграничная увлеченность делом, умение чувствовать глубоко и серьезно, его одержимость в сочетании с детскостью станут в фильме чертами героя. Ведь актер всегда так или иначе играет кусочек самого себя и чем больше он приносит с собой, тем достовернее, искреннее, естественнее выглядит. Образ складывается из авторского замысла и из того, кто этот замысел воплощает. Что касается внешности Солоницына, то Герасимов говорит, что он поразительно похож на его отца и одного из братьев. Когда я спросил Сергея Аполлиналиевича, что было бы, если бы, скажем, по каким-либо причинам Солоницын не смог играть эту роль, он ответил: «Значит, я не стал бы ставить этот фильм. Так же, как не было бы фильма «У озера», если бы Лену Бармину не играла Н. Белохвостикова и директора комбината Черных — В. Шукшин. Других исполнителей тут быть не могло».

В картине «У озера» были показаны не выдуманные кабинетным способом, а увиденные в реальности люди, снятые в привычной для них жизненной среде. С. Герасимов назвал это документацией характера в художественном произведении. В «Градостроителях» консультанты картины архитекторы Лев Соколов и Анатолий Панченко играют архитекторов, ближайших помощников Калмыкова. На вечере у Александры Васильевны Соколов показывает на домашнем экране любительский цветной фильм, на котором сняты Мексика, Сикейрос, стоящий на фоне полифорума, где создана его величественная и выразительная монументальная экспозиция «Марш человечества». А в следующем кадре запечатлен беседующий с художником Соколов, который ездил для этого на съемки в Мексику.

Что касается Марии Сергеевны Архиповой, то ее роль исполняет Любовь Виролайнен (она играла на сцене товстоноговского театра и снималась в нескольких фильмах, из которых последние «Дорога домой» и «Город под липами»), за внешним изящест-

вом, хрупкостью которой угадывается крупный, резко очерченный характер. А это — главное в Марии. Мне кажется, в этом характере есть и проекция образа Лены Барминой — то же стремление к чистоте, к тому, чтобы прожить жизнь осмысленно, целно, глубоко.

Те, кто читал литературный вариант сценария, напечатанный в 8-м и 9-м номерах «Искусство кино» за 1971 год, а потом посмотрит фильм, увидят значительные отличия — его дополнила и подправила сама жизнь. Сергей Аполлиналиевич говорит, что в своей кинематографической практике руководствуется принципом апробирования драматургии на людях, о которых рассказывает. Мне пришлось — и в Москве, и в Байкальске, где снимались эпизоды «У озера», и теперь в Норильске — с интересом наблюдать за тем, как идет художник за живым человеком в глубину жизни, в глубину его переживаний, мыслей, как сверяет он каждый замысел и набросок фильма с мыслями и ощущениями людей, которым он посвящен. «Фильм должен отправиться в жизнь», — утверждает С. Герасимов, и жизнь все время дополняет и корректирует сценарий «Градостроителей». Эта работа над сценарием продолжается до конца съемок.

Вот примеры. Архитектор А. Петрушкова, послужившая прообразом Александры Васильевны, пригласила режиссера посмотреть Дом нового быта в Черемушках, который не успел достроить ее муж, один из крупнейших советских архитекторов, Остерман, и который она теперь достраивает. Его идеи перекликаются с домом-комплексом для северных районов страны. Сцена эта почти стенографически вошла в сценарий. Именно Петрушкова оказалась начинателем этой темы сценария. Поездки по стране родили эпизод, в котором Калмыков показывает городским руководителям «пакет». Норильск появился в фильме по совету Владимира Ивановича Долгих — первого секретаря Красноярского крайкома КПСС, который долгое время был ди-

ректором Норильского горно-металлургического комбината. После разговора с ним в Красноярске съемочная группа изменила маршрут и полетела в Норильск. Город поразил кинематографистов столичным обликом и бытом, широкими проспектами, неоновыми огнями реклам на многоэтажных домах, людьми, живущими на 69-й параллели и почти не ощущающими своей отдаленности от материка... Примеры того, как жизнь обогащала, насыщала сценарий, можно продолжать долго.

...Сергей Герасимов не первый раз снимает фильмы, так сказать, «в гуще

жизни». Из его лент, каждая из которых по-своему вглядывалась в современность, пыталась помочь людям разобраться в том, что происходит, понять время, которому мы служим, и самих себя в нем, «Градостроители» — первая из картин о людях нынешнего десятилетия, их делах, заботах, раздумьях. Для этого режиссер ездит по стране, встречается с людьми, смотрит, анализирует, сопоставляет, вникая в суть вполне будничных явлений, чтобы извлечь из них поэзию.

С. Черток

Директор
комбината
Сарычев
(Н. Незанов,
слева)
и Калмыков

Мария
(Л. Виролайнен)

Фото
И. Гневашева





Елена Соловей
в роли Любы
(«Драма
из старинной
жизни»)



Н. Сайко
в роли
Тинкуцы
(«Десять зим
за одно лето»)



Б. Брондуков
в роли вора
(«Каменный
крест»)



А. Голобородько
в роли
Габриеля
(«Последняя
реликвия»)



Елена Соловей училась во ВГИКе, в актерской мастерской Бориса Андреевича Бабочкина.

Она обратила на себя внимание сразу, как только появилась в институте. Привлекла внешность актрисы, ее похожесть на героинь далекого прошлого, грустных и чуть сентиментальных...

Уже в первых вкиновских работах выявились характерные особенности ее дарования: удивительная пластичность, музыкальность. В этом смысле наиболее показательными мне представляются роли Джульетты (пантомимический этюд) и Нины Заречной, сыгранные ею в учебных спектаклях.

Джульетту Соловей играла с той свободой выражения, какая доступна

Елена
Соловей

“СЭ” ПРЕДСТАВЛЯЕТ:

в пантомиме антеру, знающему о выразительности жеста. В ее Джульетте были и сила чувства и предощущение гибели. Но было и то, что привнесла актриса сама своею пластикой: хрупкость, духовная незащищенность.

...Уже первое появление Нины Заречной — Соловей выдавало в ней натуре тонкую, одаренную и... слабую. Во всем ее облике была едва уловимая тревога и та предопределенность драмы, готовый вот-вот развернуться перед нами, которая заставляет еще внимательнее всматриваться в осторожные движения героини, вслушиваться в интонации ее голоса. Это была одна из многих чеховских героинь, обладающих обостренным чувством нравственной красоты, тоскующих по лучшей жизни, но сыгравшая не традиционно, со своим отношением к образу.

На экране Соловей дебютировала еще на первом курсе ВГИКа в учебном фильме «В горах мое сердце» (по У. Сароину). Роль дочери булочника была совсем крохотная, но важная для фильма. Может быть, ей, грациозной красавице, любимице отца, удасться вырваться из провинциального однообразия и воплотить мечту о прекрасной и светлой жизни, о которой так чисто пела труба бродячего музыканта?

Это была первая роль Елены Соловей в кино и, по ее словам, пока самая любимая, ибо ни в одной последующей она не чувствовала себя так свободно и в таком органическом контакте с образом.

В «Короле-Олене» Елена играла Клариче. В фильме, где каждый персонаж имеет свою вокальную партию и где почти всех актеров озвучивали певцы, Соловей пела сама, потому что вообще хорошо поет и получила музыкальное образование.

Всякая роль дает опыт. В фильме «Король-Олень» это был опыт работы в ансамбле. И знаком ансамблем Юрских, Ефремов, Табанов, Яковлев! Быть органической частью такого ансамбля — уже немалая заслуга для молодой актрисы.

Образ Ксении в пьесе Б. Лавренца «Разлом» сложен и интересен: в буйном веселье младшей дочери капитана Берсенева, перешедшего на сторону восставших моряков, скрывалась растерянность и беспомощность от непонимания происходящих вокруг событий, от мучающего ее сознания пустоты и бессмысленности своего существования.

К сожалению, в созданном по этой пьесе фильме «И был вечер и было утро» образ лишился сложности и многозначности. Вина в том не столько актрисы, сколько авторов фильма, которые не сумели использовать драматургические возможности, заложенные в пьесе.

Итак, несколько ролей, непохожих одна на другую, неравнозначных по сложности и уровню актерского воплощения. Однако все они — каждый раз новое «явление» женской натуры, наделенной тонкостью чувствований, мечтающей о гармоническом совершенстве жизни.

Одна из последних работ Елены Соловей в кино — роль Тони в фильме «Семь невест эфрейтора Збруева» — кажется мне самой интересной. Актриса сыграла эдакую провинциальную святошу, в чистоте и размеренности быта которой есть какая-то унылость и для которой круг интересов и желаний сводится к одному — выйти замуж. И этот образ актриса играет неожиданно смешно и свободно, не растворяясь в нем, а как бы с некой «дистанции». Это героиня Соловей «наоборот» в преувеличенно-заземленном варианте. Нежность и поэтичность обратились здесь в наигранное кокетство, духовная грация обернулась примитивностью.

В скором времени нам предстоит познакомиться еще с тремя новыми работами актрисы: в фильме «Драма из старинной жизни» по повести Лескова «Тупейный художник» Соловей играет Любу, в «Егоре Булычове» — Антонину, в фильме «Легенда тюрьмы Павиан» — Симон.

Сейчас трудно сказать, будут ли эти образы, да и последующие тоже, вариациями знакомой нам героини или же они являются выражением иных творческих возможностей актрисы. Трудно, ибо, несмотря на немалое количество уже сыгранных ролей, актерская судьба Соловей только начинает складываться.

С. Ким



Наталья Сайко

Наталья Сайко, актриса Московского театра драмы и комедии на Таганке, сыграла уже несколько ролей в кино и театре. На Международном фестивале телевизионных фильмов в Праге она получила приз за лучшее исполнение главной роли в фильме «Моя улица».

Когда Наталья Сайко училась на 3-м курсе Театрального училища имени Б. В. Щукина, режиссер И. Лукин предложил ей сыграть дочь участкового милиционера Анискина — Зину в фильме «Деревенский детектив». Зина, не поступив в институт, возвращается в родное село, но в колхозе она работать не собирается. Характер у нее твердый, «отцовский», девушка проявляет редкое упорство, настаивая на своем. Однако жизнь заставляет ее задуматься, правильно ли она делает свой выбор.

На премьере «Деревенского детектива» в Московском Доме кино актрису увидел молдавский режиссер Валериу Гажу и предложил ей сыграть Тинкуцу в фильме «10 зим за одно лето». У босоногой Тинкуцы характер тоже твердый и решительный. Она готова пойти на все, лишь бы быть вместе с любимым. Жаль, что небогатый драматургический материал не дал полностью раскрыться способности актрисы. В следующем фильме В. Гажу, «Взрыв замедленного действия», Наташа сыграла Машу, дочь начальника полиции Кишинева. Фильм посвящен событиям 1905 года.

Маша, натура тонкая и поэтичная, стоит в стороне от революционной борьбы того времени, но обстоятельства заставляют ее проявить в нужный момент твердость и решимость. Столкнувшись с убежденным революционером-ленинцем и полюбив его, она предупреждает об опасности его друзей, приносит в тюрьму вещи, необходимые для побега.

Твердость характера — общее, что есть во всех трех ролях Н. Сайко в кино. Но это совсем не делает ее героини однозначными, каждый из характеров по-своему глубок и интересен.

К тому времени, когда Наталья Сайко начала сниматься в телефильме «Моя улица», она переиграла уже множество ролей в Щукинском училище: Тутти в «Трех толстяках» Ю. Олеши, Настеньку в «Белых ночах» Ф. Достоевского, шестидесятилетнюю Марину Львовну в пьесе Л. Рахманова «Беспокойная старость»... Была сыграна значительная роль в Театре на Таганке — Соня Гурвич в спектакле «А зори здесь тихие...». Соня — одна из пятидесяти девушек-зенитчиц, отправляющихся в разведку, чтобы помешать немецкому десанту.

Телефильм «Моя улица» — экранизация пьесы И. Штока «Ленинградский проспект» (режиссер Л. Марягин). В роли почтальона Веры актриса раскрывает тему глубокой, истинной любви.

Сейчас Сайко закончила сниматься в двух фильмах.

В картине «Молодой человек» (киностудия ДЭФА, режиссер Ральф Кирстен) она играет русскую переводчицу Галю. В телефильме Я. Сеге-

ля «Годы» у нее главная роль. Эти картины еще на пути к зрителю, и разговор о них впереди.

В Театре на Таганке актриса играет сейчас Офелию в трагедии Шекспира «Гамлет». Офелия в исполнении Н. Сайко — очень земная, обыкновенная женщина, у которой не хватает сил бороться за свое счастье.

Сделано пока еще немного, но сыгранные Натальей Сайко роли уже сейчас позволяют говорить о том, что в наше искусство пришла интересная актриса.

Н. Морозов



Борислав Брондуков

Поймали вора. Вот он сидит среди хуторян — жалкий, затравленный. Нищий, пытавшийся ограбить нищих. Сейчас он умрет. Крестьяне убьют вора. Убьют — здесь не может быть сомнений: слишком тяжело достается им хлеб на этой каменной, мертвой земле. Смутно чувствуя всю чудовищную дикость предстоящего, они одурманивают себя водкой. И себя и вора — человека, который сидит среди них и которого сейчас не станет.

Вот они подкапывают ему один станок, другой, третий... И вдруг... заперев.

Невозможно представить себе, что здесь, среди них, совершится самое страшное — убийство человека. И крестьянин, которого пытались ограбить, — такое же несчастное, жалкое существо, подсаживается к вору и долго, и длительно, и простодушно пытается объяснить ему, почему все-таки должен убить.

Это сцена из фильма «Каменный крест», поставленного режиссером Леонидом Осыкой по повелле В. Стефаниа.

Вора здесь играет актер Борислав Брондуков. Этот пронзительный по своему откровенно эпизод стал одной из первых и остался, пожалуй, пока лучшей работой украинского актера. Вор Брондуков почти лишен слов да и действия — он сидит и в хмельном забытии ждет смерти. Здесь нет ни аффектации, ни надрыва, и потрясает будничность происходящего. Мы ничего не знаем об этом человеке, но мы все узнали о нем, в мгновенном озарении увидели всю жизнь его — жизнь, для которой, пожалуй, не стоило и родиться.

Брондуков окончил в Киеве театральный институт имени Карпенко-Карого в 1965 году. С тех пор он сыграл во многих фильмах много маленьких ролей. Он поистине мастер эпизодов. Настолько, что, играя их, никогда не остается в тени, умудряясь стать ровнею с главными героями, а порой и заслоняя их.

В «Олесе», поставленной по рассказу А. Куприна молодым режиссером Б. Иваненко, Брондуков играет Ярмолу. В эпизодической роли актер ведет большую тему — тему человеческого прозрения. Что, в сущности, видел в жизни этот Ярмолу? Да ничего. Его дело — угрожать барам на охоте, ну и получать с них за это, здесь уж Ярмолу своего не упустит. Людей он давно поделал на тех, перед кем он спину гнет, и на тех, кого презирает за то, что они такие же, как он, и выше не поднялись. Никакими особенными вопросами Ярмолу никогда не задавался.

И вдруг и в его жизнь входит непонятное — эта лесная ведьмачка. Дикая и странная сила Олеси действует на него темным ум. Надругательство над ней крестьян, их жестокость заставляют его словно бы очнуться — увидеть и себя со стороны. Но все это слишком сложно для убогого его сознания, и он бонсе своего прозрения, топчет его в вине, в пьяной песне...

Брондуков весьма критически оценивает сделанное им в кино. Очень немногие свои роли считает он удавшимися — в «Каменном кресте», «Аннычине», «Комиссарах».

В новой картине Леонида Осыки, «Захар Беркут», у Брондукова весьма экзотическая роль — брата татарского хана. Казалось бы, новая грань творчества, есть чем блеснуть. Но Брондуков, в общем, как бы застыл в одном найденном качестве — это неподвижная «восточная» маска. Очевидно, так задумано режиссером. Пронести маску через весь фильм возможно и любопытно, как эксперимент, но не более.

Я спросила актера, приглашают ли его в Москву, в Ленинград. Он ответил без нотки сожаления: «Нет». Ему нравится работать здесь, в Киеве, на студии имени А. П. Довженко — одной из самых интересных сегодня в Союзе.

Вал. Иванова



Александр Голобородько

Звон шпага, погони, убийства, похищения — вот та романтическая атмосфера, в которой действует Габриель, герой фильма «Последняя реликвия», поставленного на студии «Таллифильм» режиссером Григорием Кромановым. Легко, увлеченно, весело играет эту роль Александр Голобородько.

Габриель в его талантливом исполнении — своеобразный эстонский Робин Гуд, смелый бродяга с манерами благородного рыцаря, борец за справедливость, защитник всех угнетенных и обиженных. Ощущению легкости и естественности актера немало способствует тот факт, что Голобородько не пользуется услугами дублеров: во всех сценах скачек и поединков снимался он сам.

Роль свободолюбивого, гордого Габриеля — первая большая работа в кинематографе заслуженного артиста Украинской ССР Александра Голобородько.

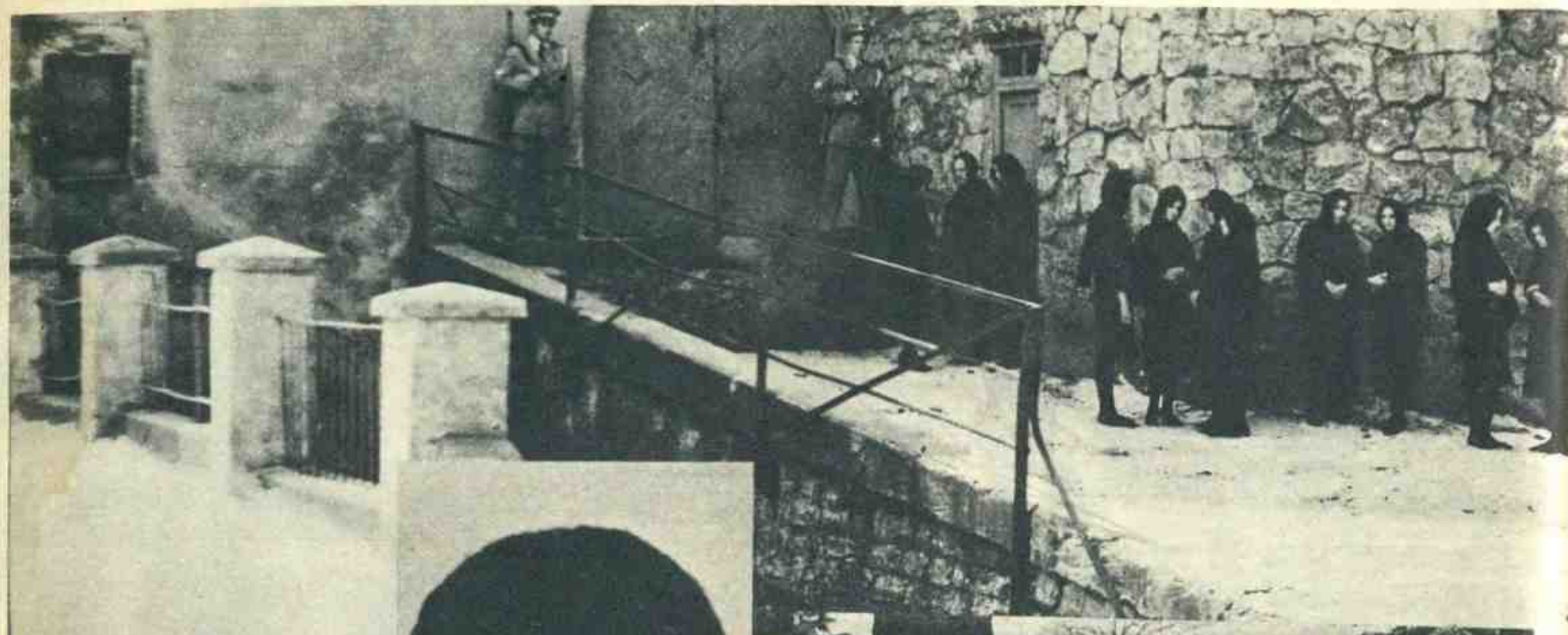
Этому успешному дебюту предшествовал десятилетний опыт работы в Крымском русском драматическом театре имени Горького, в труппу которого он поступил сразу же после окончания Киевского театрального института.

Роли Меркуцио в «Ромео и Джульетте», Рюи Блаза и дон Сесара де Базан в «Рюи Блазе» — работа в театре над образами этих романтических героев не прошла для актера бесследно.

Сейчас Александр Голобородько продолжает работать в театре, правда, теперь в новом для себя качестве: он выступил как театральный режиссер.

Укрепляется и его связь с кинематографом. В приключенческом фильме киностудии имени А. П. Довженко «Инспектор уголовного розыска» Александр Голобородько выступает в необычной для себя роли отрицательного героя: он играет капитана Борейко, сухого формалиста, равнодушного к судьбам людей.

Н. Соскина



Сцена скорби
у стен асфалии

Фото И. Назарова

ФИЛЬМЫ
1972

«НА УГЛУ АРБАТА И УЛИЦЫ БУБУЛИНАС»

Голос режиссера Маноса Захаряса звучит непривычно резко: «Внимание!» Переговаривающиеся женщины мгновенно выстраиваются в цепочку вдоль серой стены, поднимающейся по голому склону. Камень, песок и ни единой травинки. Фигуры застыли, будто превратились в карнатиды эллинских храмов. Они подобны плакальщицам на изображениях древних. Но, как диктует канон, руки плакальщиц в экстазе отчаяния воздвигнуты к небу. Руки застывших у стены женщин бессильно опущены вниз.

Символическая цепь обрывается вполне реальными фигурами жандармов в униформе мышинного цвета. Время вновь обрело свою определенность. 1945 год. Только что успешная освободиться и уже вновь несвободная страна. На этот раз хозяевами стали англичане — союзники, приходе которых ждали как избавление от немцев.

Галина Шергова, автор сценария «На углу Арбата и улицы Бубулинас», и режиссер М. Захарнас, снимающий по нему картину на киностудии «Мосфильм», свободны в обращении с экранным временем и пространством. С героиней фильма, журналисткой Ксенией Троицкой, мы познакомимся в современной Москве. Ее встреча с Мемосом, участником греческого



Ксения Троицкая
(Л. Чурсина)

Сопротивления, произойдет в 1966 году.

Воспоминания Мемоса перебросят нас в довоенную Грецию.

1945, 1971, 1966, 1942-й — ставшее историей прошлое, еще не отстоявшееся вчера и реальное сегодня, и все же что главное?

В декрете № 9 нынешнего греческого правительства пунктом № 4 значится: «Запрещается публикация исторических материалов, которые, касаясь прошлого, могут разбудить страсти и посеять раздоры».

М. Захарнас: «Мы хотим воскресить прошлое не только ради того, чтобы почтить память погибших



Убийство мальчика
во время разгона
англичанами
демонстрации протеста

героев и отдать дань мужественной истории Греции. В прошлом мы ищем аналогии с современностью. Неофашизм изобретен не в 70-х годах. Более изысканный по форме, по сути, это тот же фашизм. Не случайно одна из героинь картины — Греция. Эллада, родившая демократию, стала единственной страной мира, где фашизм трижды принимал государственную форму. Современные греки унаследовали свободолюбивый и непокорный дух древних. Фашизм в Греции можно лишь установить силой, но привить — никогда. Образы Сопротивления возникнут на экране как воспоминания Мемоса. Иногда это глубоко личные переживания — память о погибшей Кате, девушке, которую он любил в юности, но чаще — нулевыми знаменными моменты в развитии греческого Сопротивления, ведь ему Мемос посвятил юность. Рассказ героя — пунктир из мгновений, которые вместе с памятью перебрались в современность и перестали быть прошлым».

Г. Шергова: «Мне хотелось бы, чтобы наш фильм прозвучал актуально. Сценарий написан по моей книге «На углу Арбата и улицы Бубулинас». Важное место в книге зани-

мали письма. В них вошли размышления, воспоминания о встречах, отрывки из статей и очерков, привезенных Ксенией из командировок. Из всего этого постепенно складывался образ времени. Поначалу в сценарии мы хотели заменить письма хроникой. В ходе работы стало ясно, что получается скольжение по фактам. Тогда мы все внимание сконцентрировали на одной глобальной проблеме времени — проблеме неофашизма.

Говорить о современном фашизме — значит говорить о разносторонности его угрозы. Не менее, чем война, страшны уничтожение личности, жизни духа, культуры.

Углы Арбата и улицы Бубулинас не существует. Напрасно вы будете искать его на карте Москвы или Афин. И все-таки они пересекаются. Их общие точки лежат в плоскости памяти. Почему из всех афинских улиц Мемос выбрал для свидания с любимой именно Бубулинас? Это улица детства Мемоса, так же как Арбат — детство Ксении. Свидание на перекрестке детства... Но на Бубулинас стоит и тюрьма асфалии.

М. Захарнас: «Любовь Мемоса и Ксении проста и трагична. Любовь зрелых, умных людей с нелегким

ФИЛЬМЫ
1972

ТРИ ДНЯ У «СТАРИКОВ-РАЗБОЙНИКОВ»

День первый. ЧЕЛОВЕК-ОРКЕСТР.

Сильно постаревший Евстигнеев спал на раскладушке. Раскладушка стояла тут же в павильоне за перегородкой. А там был свет, шумела массовка, командовали ассистенты... Рязанов с досадой требовал рупор — дело не ладилось из-за каких-то мелочей.

— Снимем пока реакцию зала! — предлагал ассистент.

— Я не смогу снимать реакцию, пока не знаю, на что зал реагирует, — возражал Рязанов.

Нужна была разрядка, и Рязанов вышел за перегородку. Поглядел на спящего Евстигнеева. В «Стариках-разбойниках» у него одна из двух главных ролей — «разбойника-зачинщика», выдумщика, добрейшего и самоотверженно-го... Рязанов любовался безмятежно свернувшимся на раскладушке артистом, словно мать спящим ребенком.

— Это человек-оркестр, — шепотом произнес Рязанов, — удивительный актер. По-моему, он может, не читая сценарий, сразу уловить атмосферу действия, его социальную сущность и жанровую тонкость. Ему совершенно чужды капризы «звезд», он необыкновенно самоотвержен и покладист в работе. Поговорите с ним, сейчас есть время, пока мы работаем с массовойкой.

— Жалко будить...

— Он может тут же заснуть снова! Феноменальная способность отключаться...

Евстигнеев между тем сам открыл глаза. Стоило понаблюдать за их мгновенно меняющимся выражением: «Где я? К черту подробности — фильм какой? Ну, да — я инженер Воробьев Валентин Петрович. Снимаем эпизод моих прощаний с пенсией. Пора, что ли?» Поправил седую накладку усов, пригладил седые виски, что-то приглушил, что-то зажег в лице. Готов идти в кадр!

— Лежи, лежи, — остановил режиссер, — массовка еще не готова.

И ушел на площадку, а мы остались за перегородкой поговорить.

— Евгений Александрович, вы у многих хороших режиссеров снимались. Чем, на ваш взгляд, режиссер Эльдар Рязанов отличается от других?

— От других хороших?.. Тем, что при всем своем высоком профессионализме он способен мгновенно от режиссерского взгляда переходить к непосредственному — зрительскому. Смеяться — если смешно. Он не считает, что вершит нечто столь важное, что делает его недоступным обычным человеческим эмоциям. И еще он слишком уважает труд артиста, чтобы пытаться когда-нибудь, что-нибудь показывать исполнителем. Он убежден, что мы это сделаем лучше. Достаточно только нам как следует объяснить. Актеры — поверьте! — умеют ценить такое уважение и доверие к их труду.

— Признаться, — продолжал Евстигнеев, — мне сценарий «Стариков-разбойников» (авторы Э. Брагинский и Э. Рязанов. — Н. К.) не показался особенно жизненным, скорее экстравагантным, пожалуй, даже слишком заостренным.

«Старики-разбойники» продолжают ту же линию, что и «Берегись автомобиля», «Зигзаг удачи», эта последовательность во взглядах, в отношении к жизни, конечно, хороша... Но, честно говоря, с моей актерской точки зрения меня немного тревожит, что мои роли в рязановских фильмах будто все взяты с одной полки. Актер всегда надеется, что ему предложат раскрыть новую грань, и я надеюсь, что если и в следующей своей картине Рязанов даст мне роль, то это будет уже нечто совсем иное...

— Значит ли это, что вам неинтересно играть?..

— Нет, нет! Наоборот, я чувствую себя в этой роли как дома. Роли и у меня и у Никулина великолепные. В характерах наши герои контрастны (Рязанов нас зовет: Шустрик и Мямлик), а в душевной чистоте, глубокой порядочности, бескорыстии — схожи.

— Рязанов говорит, что вы очень легко включаетесь в съемку...

— И это не удивительно! Он сам поощряет нас к этому атмосферой, которой добивается на съемке, атмосферой юмора, шутки, забавы, в которой, на мой взгляд, и должно делаться искусство.

День второй. «ВОЛГА» НА ЛЕСТНИЦЕ.

При всем своем внимании и любви к актерам Рязанов-режиссер не чужд и любви к тому, о чем зрители с восторгом и изумлением говорят: «Ну, кино!», — то есть к трюкам, погоням и прочим кинематографическим развлечениям. Помните, например, в «Берегись автомобиля!» великолепную лихую погоню по восьмеркам шоссе петель! В «Стариках-разбойниках» тоже не обошлось без погони. Но это не автогонки, а нечто более оригинальное — погоня «Волги» за минимым разбойником, — следовательно по уголовным делам Николаем Сергеевичем Мячиковым в исполнении Юрия Никулина.

Съемку назначили под вечер в просторном дворе нового московского дома. Серая «Волга» с надписью «связь» на боку сначала для разминки покрутилась по двору. Потом... не хватало только барабанной дробы, как в цирке, когда исполняется самый эффектный номер, гвоздь программы! Притихла толпа зевак, уже распознавших, в чем будет суть дела, замерла, изготавившись, операторы Немолов и Абрамян, и Рязанов, только что озабоченно бегавший от «Волги» к операторской камере, тоже замер.

«Волга» взяла небольшой разгон и полезла на забор. Забор был довольно высокий, в рост человека, через него рельсами лежали, словно нечаянно брошенные, две широкие доски. «Волга» добралась до центра этих качелей, замерла на секунду и покатила по рельсам дальше — вниз, мимо висевшего на веревке белья.

Режиссер отер пот со лба и велел повторить трюк еще раз. Видит бог, каких усилий ему это стоило. Конечно, есть студийная техника безопасности, конечно, за рулем водитель — мастер, в буквальном смысле — Виктор Георгиевич Корзун — мастер спорта СССР, чемпион республики по шоссейным мотогонкам, не в первый раз участвующий в трюковой съемке. И все-таки режиссер не может не чувствовать себя лично ответственным за то, что создала его притихшая фантазия.

После благополучного завершения второго дубля Рязанов, вздохнув с облегчением, сказал:

— Хватит. Не будем искушать судьбу...



В трамвайном
дело.
Георгий
(А. Литценс,
справа),
рядом Мемос

прошлым, знающих, что обретенное счастье обречено с первого мгновения.

Их ждет разлука. С каждым останутся лишь память и надежды.

...Передо мной альбом с фотографиями. На роль Мемоса утвержден В. Скомаровский, артист Киевского театра имени Леси Украинки. На фотографии юноша с худощавым лицом, густыми темными волосами и пристальным взглядом. Мемос в 40-е годы.

И рядом — Мемос в 1966 году. Время изрядно потрудилось над его обликом: виски поседели, лоб расщипают две глубокие морщины, под глазами появились синяки, и, может быть, это они виноваты, что к мальчишеской пристальности взгляда примешивается тяжесть опыта и страдания. На другой странице альбома фото женщины с красивым русским лицом. В ней нетрудно узнать Людмилу Чурсину. В ее открытых, решительных чертах я узнаю Ксению...

Л. Чурсина: «Мои отношения с ролью начинаются с того, что я стараюсь увлечься, полюбить своего героя, чтобы вложить настоящее сердце, радость, слезы, чувства. В Ксенин мне интересно все: профессия, сибирский и самостоятельный характер и большая любовь, от которой она не отступает, заведомо зная, что ее ждет горе, боль, женское одиночество. На отношениях героев лежит печать времени.

Оно диктует свои условия, безжалостно разъединяет их. И все же Ксенин находит в себе силы противостоять. Страдает, но не отчаивается. Живет надеждой. Ее жизнью становится работа».

М. Захарна: «Личная трагедия героев может стать трагедией поколения будущего. Боль, горе Ксенин должны прозвучать с экрана предупреждением об опасности».

Снова у серой стены замерли женщины в трауре. Одна из них нару-



Мемос
(В. Скомаровский)

шает статичное единство. За низко надвинутым черным покрывалом знакомое лицо Ксенин. Как символ строй, движется она мимо окаменевших фигур, внимательно глядясь в лица, словно пытаясь угадать по ним судьбу Мемоса. «Стоп» — отснят еще один кадр будущего фильма.

И. Германова



ФИЛЬМЫ
1972

ТРИ ДНЯ У «СТАРИКОВ- РАЗБОЙНИКОВ»



День третий. В ПАВИЛЬОНЕ БЫЛО ВЕСЕЛО.

Наконец «музей» в павильоне можно было открывать: картины — Рембрандт, Веласкес, Гойя — висели на своих местах, строгая смотрительница сидела у дверей, бродили посетители.

Если присмотреться, видно было, что полотна, висевшие в золоченых рамах, даже нельзя назвать копиями — бутафория, и только. Все, кроме одной картины, главного предмета в этом эпизоде — копии с рембрандтовского «Портрета молодого человека», хранящегося в Эрмитаже. Эта копия была выполнена мастерски, по-настоящему, известным художником-копистом Б. В. Щербаковым. «Молодого человека» и собирались украсть старики-разбойники.

Характеры актерам давно уже ясны, мизансцена известна. Можно снимать. И тут начинается самое интересное — импровизация. Фантазия на тему, как выразительнее, позабавнее обыграть дверь и лестницу, которую нужно в нее пронести. Казалось, проще для режиссера — снять «от и до», не тратя на пустяки времени. Можно даже, как делают некоторые, графически изобразить схему будущего кадра и воплотить ее. Но для Рязанова изобразительная четкость кадра, строгость его композиции и разные самонегрующие детали неинтересны. Он сам себя называет режиссером литературным (сценарист, драматург, писатель-юморист) и актерским. И душу его фильмов нужно искать в непосредственности выражения авторских мыслей и чувств теми, кому он, автор, эту миссию доверил. Актеры у этого режиссера должны быть импровизаторами.

— А я других и не приглашаю, — как о само собой разумеющемся заметил Рязанов, — с безынициативными людьми смертельно скучно...

Но на этот раз выдался веселый день. Прелесть возникавших импровизаций заключалась в том, что Евстигнеев и Никулин ни о чем не договаривались, выдумка одного для другого всегда оказывалась неожиданностью.

Вот они в темпе подходят к двери, Воробьев рвется вперед, но Мячиков замечает в зале дежурную и испуганно делает шаг назад. Заминка — и Воробьев все-таки тянет друга вперед. Так сняли первый дубль.

Во втором Никулин в момент заминки успел зацепить лестницу за дверную ручку. Евстигнеев дернул — не поддается. Дернул еще — с самым искренним педоумением. Никулин с перепуганной физиономией выглянул из-за косяка. Разобрав, в чем зацепка, Евстигнеев даже присвистнул от удивления.

В третьем дубле Никулин спрятался за стоявшую у двери «аттичную» колонну. Жаль, что она была не мраморная и закачалась, испортив съемку.

Перед четвертым Никулин зашептал режиссеру, что не худо было бы оторвать дверную ручку и сунуть в карман...

— Кое-что есть! — объявил наконец довольный Рязанов. — Маленький перерыв и следующий кадр: возня у картины.

Но сцену у картины снять не успели: смена кончилась. Вперед было еще много веселых и утомительных дней.

Н. Колесникова

ФИЛЬМЫ
1972

«РОБИНЗОН КРУЗО»



Пираты с мятежного
корабля
На носу лодки номак
Виль Аткинс (В. Паулюс)

С детства знакомая каждому история, полная занимательных приключений. Ее рассказал в своем романе французский писатель Даниэль Дефо.

В 1947 году кинорежиссер Александр Андриевский поставил двухсерийный стереофильм «Робинзон Крузо», главную роль в котором исполнил Павел Кадочников. Сейчас на Одесской киностудии создается новая экранизация того же романа. Ее ставит режиссер Вячеслав Говорухин по сценарию Феликса Миронера.

Робинзона играет Леонид Куравлев. Авторы фильма не хотят показывать своего героя Робинзона человеком из

За частоколом из бревен
Робинзон Крузо
чувствовал себя
в безопасности



Леонид Куравлев
в роли
Робинзона Крузо

Ираклий Хизанишвили
в роли Пятницы

Фото И. Гневашева.

ключевым, сверхъестественным. Их Робинзон — обычный человек, добрый, умный, жизнелюбивый, наделенный большой силой воли, помогающей ему не сломаться в тяжелых испытаниях.

Оператор фильма Олег Мартынов. Художник Сергей Юкин.



Анна Павловна
(О. Аросева),
Воробьева (Е. Евстигнеева),
Михайлов (Ю. Никулин)

Рабочий момент съемок

Сцена в тире

Фото Н. Гнисяна

ИЛЬФ И ПЕТРОВ ЕХАЛИ В ТРАМВАЕ

В 20-м номере журнала за прошлый год опубликована статья тов. А. «Нулевой цикл». Я коснусь той ее части, где речь идет о фильме Киевской студии «Крутой гонт». И сразу же заявляю, что я солидно, стопроцентно согласен с мнением тов. Янова.

Как сценарист этого фильма, еще период его съемки я неоднократно обращал внимание режиссера и руководства студии на серьезные недостатки, допускавшиеся в ходе постановки картины. Но мои критические замечания остались без внимания, упущено успешно гнала метраж, и, очевидно, это было главным для студии. Мне было ясно, что картина идет провалу. Я подал руководству студии официальное заявление с требованием снять мое имя с титров фильма. Студия игнорировала мое заявление и даже не сочла нужным ответить на него.

Хочу подчеркнуть, что причина расхождения между режиссером и сценаристом состояла не в том, что режиссер стремился дать свою трактовку, свое видение материала. Здесь произошло нечто иное. А именно: режиссер, заявивший на совещании у ректора студии, что сценарий его трагичен, не успев отснять первые три, начал кардинально менять сценарий. Изменены в корне сюжетные линии, тема, задача, идея произведения. Получилась, как правильно шутит тов. Янов, безграмотная окрошка, безграмотная не только с кинематографической точки зрения, но и с точки зрения технической.

В сценарии речь шла прежде всего о парторге шахты Матвеече, о его удачах и заботах. Как инженер, он не уступает молодому, очень талантливому специалисту Костенко. Но он, окончивший большую жизнь, думает только о плане, а прежде всего о людях, осуществляющих этот план. Стенно же, по недостатку жизненного опыта и особенностям характера, является выразителем той части советских «деловых» людей, которые знают только одного бога — чертеж и хитрый расчет.

Сценарий был задуман как борьба Матвееча с Костенко ЗА Костенко. И в кульминации был: события на шахте, чему-то научили (в плане нравственном) не только Костенко, но и Матвееча.

В фильме от этого не осталось и следа. Я не могу назвать в фильме ни одной сцены, снятой по сценарию.

Неудача картины, можно сказать, была запланирована после утверждения кинопроб, после непродуманного набора исполнителей главных ролей (интересных антонов, но не для данного фильма).

Съемочная группа (режиссер, оператор), не знаящая Донбасса, не имевшая возможности даже бегло осмотреть его. Да и не стремилась к этому. Увидев в Донецке шахту (первую, в которую спустились), она произвела, очевидно, на них впечатление и решила снимать именно здесь.

Когда мне был показан фильм на двух пленках, я, естественно, высказал свои претензии (так же, как делал это во время съемок). Фильм не был принят студией, началась доработка. Однако спасти его уже было невозможно. Наш долг кинематографистов перед донецкими горняками оказался оплаченным.

Я продолжаю работать над созданием сценария о людях Донбасса, тесно связаны творческие связи с режиссером, который любит и знает Донбасс; а общественность Донбасса, свою очередь, знает этого режиссера. Будем стремиться создать картину достойную советского рабочего.

Е. Оноприенко

Когда вагоновожатый ищет новых путей, трамвай сходит с рельсов. Но кинематографисты, не страшась тающих в этом шаге опасностей, вновь ставят его на рельсы.

Итак, «Ильф и Петров ехали в трамвае». Таково название снимающейся на «Мосфильме» картины, которая расскажет об одном дне Москвы «дометрополитеновской эпохи». Основой сценария послужили записные книжки, фельетоны, рассказы Ильфа и Петрова, написанные ими в начале тридцатых годов.

«...Сходите? Сходите? Вы на следующей сходите?» — спрашивал каждого нормальный на вид мужчина. Он задавал эти вопросы в трамвае. Потом — пока его несли — на улице. Наконец, в доме умалишенных, где два дюжих санитаров с трудом спасали от него профессора, который якобы мешал ему выйти из трамвая. Диагноз был поставлен уверенно и четко: «трамвайный бред». Профессор оказался большим знатоком трамваев. Лекарство, вылечившее больного, было еще более странным, чем болезнь. Разъяренный профессор, почему-то как две капли воды похожий на свое-

го пациента, бросился к нему, сорвал очки и шляпу и стал их топтать с криком: «Очки надел! Шляпу нацепил! В такси надо ездить, интеллигент несчастный!»

И вдруг произошло чудо. Воспоминание о трамвайной одиссее мгновенно излечило несчастного...

Пока трамвай продолжает свой путь по рельсам, прошу сценариста и режиссера этого кинофильма Виктора Титова рассказать о своей новой работе.

— Наша цель — показать один день Москвы начала тридцатых годов. Мы ввели в пролог кадры кинохроники того времени и стараемся выдержать весь фильм в стиле хроники. Но, с другой стороны, мы снимаем эксцентрическую комедию. Столкновение двух таких разных вещей, как хроника и комедия, ставит перед нами ряд серьезных проблем.

У каждого времени свой юмор. И то, что было смешным вчера, не всегда кажется смешным сегодня. Но мы и не стремимся к смешному ради смешного, к юмору ради юмора. Ильф и Петров посвятили свое творчество осмеянию недостатков. Мы

выбираем из их произведений те новеллы и рассказы, которые современны и сегодня. Действие разворачивается в прошлом, но его восприятие обостряется тем, что зритель видит не только людей начала тридцатых годов, но и своих, похожих на них современников.

Ведущее место в нашем фильме мы уделяем актерам. Задача каждого из них усложнена тем, что герой любой новеллы, пусть самой маленькой, — феномен, талант. Доносчик Брыкин — это тоже талант. А тем более герой новеллы о человеке, вылавливавшем налетчиков. Ее сюжет таков: в газете помещено объявление, что гражданин такой-то, проживающий по такому-то адресу, выиграл столько-то. А в конце приписка: выигравший пожелал остаться неизвестным. Налетчик, не раздумывая, идет по указанному адресу, где его поджидают два милиционера. На счету героя восемнадцать выловленных налетчиков.

На съемочной площадке родился финал картины. Его основой послужила новелла, посвященная героям-челюскинцам. Они приглашены в ре-



ФИЛЬМЫ 1972

дакцию газеты, но этажом ниже расположена другая редакция, по пути перехватившая гостей. Пока главные редакторы спорят, как поделить героев, сотрудники их редакций, уже давно сбежавшие, вместе слушают рассказ челюскинцев. Но главное — на улице. Здесь ждут дети. Много детей. Они смотрят на окно, чтобы хоть одним глазком взглянуть на героев.

Но в то же время они, дети, смотрят на вас, на зрителей, как бы спрашивая: «Мы жили вот так. А как живете вы? Что вы делаете для того, чтобы покончить со всем дурным, что вас окружает, и поддержать все то хорошее, что вокруг вас?»

Будут ли в фильме сами Ильф и Петров? Вероятно, да.

Над фильмом работают: оператор Георгий Рерберг, художники Петров, Фоменков. В ролях и эпизодах зрители увидят много старых знакомых: Михаила Глузского, Зиновия Гердта, Льва Дурова, Игоря Ясуловича, Ольгу Гобзеву, Лидию Смирнову и других.

Константин Огнев



Фотоотряд
Валерия Плотникова
к фильму.
На первом плане
режиссер В. Титов, слева,
и главный оператор Г. Рерберг
Клодильда (О. Гобзева)
Театральный рецензент
(Г. Шпигель, слева)
и сотрудник газеты (В. Маркин)

«ЛЕНИН. СОБРАНИЕ ФОТОГРАФИЙ И КИНОКАДРОВ». Первый том этого собрания издательство «Искусство» выпустило к столетию со дня рождения Владимира Ильича Ленина.

В этом году выйдет второй том книги-альбома — «Кинокадры». Это первое, наиболее полное издание уникальных ленинских кинокадров, представляющих огромную историческую и художественную ценность. Из двадцати сохранившихся кинофильмов во второй том вошло более 600 кадров, запечатлевших Владимира Ильича в период с 1918 по 1922 год. Расположение материалов в том строго хронологическое. Каждый кинокадр сопровождается научно-справочными данными и комментариями. Они содержат сведения о дате и месте съемки, фамилию оператора, количество планов и их метраж, данные о первой демонстрации на экране. Подробно рассказывается о событиях и обстановке, в которых был запечатлен Владимир Ильич. Приводятся воспоминания авторов и участников кинофильмов.

НОВОСТИ КИНО

«ФИЛЬМ СПОРИТ С КНИГОЙ». Это седьмой по счету сборник, подготовленный киностудией «Мосфильм», который выпустит издательство «Искусство». На этот раз речь идет о фильмах, в основе которых лежат творения русских классиков — Пушкина, Л. Толстого, Тургенева, Достоевского, Чехова. Как без потерь или с наименьшими потерями воссоздать их на экране? В раздумьях об этом приняли участие как киноведы и литературоведы, так и актеры, сценаристы, режиссеры, работавшие над кинофильмами «Метель», «Анна Каренина», «Дядя Ваня», «Дворянское гнездо» и др. Взгляды их порой резко расходятся, что служит наглядным подтверждением своевременности и необходимости поднятого в сборнике разговора.

ПРОВАЛУ ЗАТЕЯННОГО ГИТЕЛЕРОВЦАМИ судебного процесса над Георгием Димитровым посвящен болгарский фильм, который поставит режиссер Христо Христов при помощи советских кинематографистов.

КАРТИНУ «ХРОНИКА НОЧИ» поставит на «Беларусьфильме» по своему сценарию режиссер А. Спешнев. В фильме действуют люди, олицетворяющие борьбу идей в современном мире, предстанут перед нами в пассажирском салоне самолета, который хотят угнать, похитители.

ИЗВЕСТНЫЙ ОПЕРАТОР БОРИС ВОЛЧЕН, поставивший недавно на «Молдова-фильм» картину «Обвиняются в убийстве», опять выступает в качестве режиссера. Он поставит на «Мосфильме» картину на военно-патристическую тему «Командир «Счастливой шунки» — об экипаже подводной лодки, ведущей героическую борьбу с врагом в Северном море зимой 1943 года.

«СОБЫТИЕМ ЧРЕЗВЫЧАЙНОЙ ВАЖНОСТИ», позволившем французскому зрителю увидеть ряд лучших работ советских мастеров экрана, назвала газета «Юманите» шестую Неделю советского кино во Франции.



«Люди на Ниле»

ДУБЛИРУЮТСЯ НА РУССКИЙ ЯЗЫК новые произведения зарубежных кинематографистов. Среди них лента прогрессивного американского режиссера Сиднея Поллака «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?». Она показывалась вне конкурса на последнем Московском международном кинофестивале, ее постановщик получил приз Союза кинематографистов СССР. Другая американская картина, которая дублируется на русский язык, — «Освобождение лорда Байрона Джонса», поставленная Уильямом Уайльером. Сценарий этой картины напечатан в № 10 журнала «Искусство кино» за 1971 год. Зрители увидят также советско-египетский фильм «Люди на Ниле», рассказывающий о строительстве Асуанской плотины. Его поставил режиссер Юсеф Шахин.

ПЕРВЫМИ ЧАСТЯМИ ФИЛЬМА «ОСВОБОЖДЕНИЕ» открылась Неделя советского кино в столице Народной республики Конго — Браззавиле. На открытии Недели присутствовали первый секретарь ЦК Конголезской партии труда К. З. Ндалла и другие официальные лица.

ШЕСТОЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ стран — участниц Варшавского договора состоялся в Брно (Чехословакия). В конкурсе участвовало 70 лент. Главный приз получила картина «И выросли сыновья», поставленная на Центральной студии документальных фильмов режиссером Е. Вермишевой. По мнению жюри, эта картина наиболее полно выразила девиз фестиваля: «Ленинским путем к дальнейшему укреплению боевой мощи социалистических армий». Главный приз по кинопериодике получил киножурнал «Советский воин» № 7 — 1971 г. (ЦСДФ, режиссер А. Воронцов). Приз Министерства национальной обороны ЧССР за учебный фильм вручен картине «Учись уничтожать танки противника», созданной режиссером В. Степановым на киностудии Министерства обороны СССР. Операторская работа в картине ЦСДФ «С неба на землю в бой» удостоена приза Министерства культуры Словакии (главный оператор А. Истомин, режиссер В. Бойков).

«И выросли сыновья»



О ЖИЗНИ ПИОНЕРСКОГО ОТРЯДА, об интересных приключениях героев, о зарождении у них чувства гражданской ответственности за все происходящее вокруг рассказывает картина «Ни дня без приключений», которую ставит на студии имени А. П. Довженко режиссер И. Ветров. Сценарий написали А. Власов и А. Млодин.

«ФОЛЬКЛОР НАРОДОВ СССР». Так будет называться тринадцатисерийный цветной телевизионный фильм, который снимает в нашей стране итальянская телекомпания «Аудиовизуал» эдиторал программ». Маршрут итальянских кинематографистов проходит через Москву, Украину, Белоруссию, Якутию, Камчатку, Среднюю Азию. Итальянские зрители увидят картину накануне пятидесятилетия Советского Союза.



«ЗАДУМАНО ЛЕНИНЫМ». Так называется новая лента, созданная на Центральной студии научно-популярных фильмов сценаристом З. Маринковым и режиссером В. Морганштерном. Она рассказывает о выдающихся представителях научной интеллигенции, которые после Великой Октябрьской социалистической революции отдали все свои знания и опыт молодой Республике Советов. Вверху — кадры из фильма.

«ЧЕЛОВЕК НА СВОЕМ МЕСТЕ». Так называется сценарий В. Черных о председателе колхоза, возглавившем борьбу за внедрение новой экономической системы в хозяйство артели. Картину поставит на «Мосфильме» режиссер А. Сахаров (знакомый зрителям по фильмам «Коллеги», «Случай с Полюниным»).

СБОРНИК «ЖАН РЕНУАР» готовит к печати издательство «Искусство». Он посвящен признанному классическому французскому кино, автору знаменитого фильма «Великая иллюзия» и других. Художник, необычайно остро ощущающий и передающий жизнь, Ренуар много и оригинально размышляет о кинематографе, о кинорежиссуре, о месте искусства в обществе. В книге собраны интересные статьи, беседы и интервью Жана Ренуара, а также статьи и исследования о нем, написанные его сотрудниками и французскими киноведами. Сценарий одного из лучших фильмов Ренуара «Правила игры» позволит читателю понять характер режиссуры французского кинематографа.

ПЕРВЫЙ ТОМ шеститомного собрания сочинений Сергея Захаревича в ближайшем времени выйдет во Франции.



РУСТАМ ХАМДАМОВ— РЕЖИССЕР И ХУДОЖНИК

А. МИХАЛКОВ-
КОНЧАЛОВСКИЙ

Впервые о Рустаме Хамдамове я услышал во время работы над «Дворянским гнездом». Один из ассистентов, вникнув, сказал мне, что на режиссерском факультете есть парень очень способный, влюбленный в Тургенева, великолепно чувствующий его мир, и посоветовал мне взять Хамдамова художником на картину. Честно говоря, ко всему этому я отнесся без большого доверия.

А потом пришел сам Хамдамов и принес свои рисунки — их было немного, два или три, — но по ним нельзя было не понять, как необычно та-

лантлив их автор. Его линия бежит без малейшего напряжения, он рисует поразительно легко. То есть, может быть, в глубине души о процесс и сложнейший и мучительный, но выливается он на бумагу с такой непосредственной свободой, что кажется, рисунки не нарисованы, а пропеты — так, как птицы поют.

Взять его на картину при всем желании я не мог: уже работали другие художники. И я попросил Рустама просто в порядке услуги сделать для меня несколько эскизов. Очень скоро он принес целую папку — штук семьдесят замечательных рисунков и отдал их мне. Сказал: берите, мне они не нужны. Только очень одаренный человек может позволить себе такую щедрость. Наверное, если бы я умел так рисовать, я бы трясся над рисунками, как, кстати, и поступает большинство художников. А он расстался с ними безо всякого сожаления...

Я не говорю уже о том, как пригодились эти рисунки в работе над фильмом, но для меня просто огромное счастье их иметь, держать в руках, рассматривать и не переставать поражаться их тонкости и красоте.

Затем я посмотрел курсовую работу Хамдамова «В горах мое сердце» — свободную импровизацию на тему рассказа Уильяма Сарояна. Фильм этот он делал вместе с Ирой Киселевой. Это их общая работа, и нет смысла выделять, что каждый из них внес в картину. Но в ней сохранено и лицо Рустама, тот же мир, что и в его рисунках, то же мироощущение, душевная тонкость и чувство красоты. О самом фильме я скажу чуть позже, а сейчас о другом: меня поразило, что этот фильм (он достаточно большой, четыре части) снят во ВГИКе, на учебной студии. На экране западный город, двадцатые годы, далекая страна, далекое время, но ни на секунду не возникает ощущения «кляквы». Оказалось, сами студенты все сделали своими руками, абсолютно золотыми руками — костюмы, шляпы, уличные вывески и многие другие вещи. Тогда же я попросил Ру-

«Дубровский». Владимир

Маша Троекурова

Кадр из фильма
«В горах мое сердце»

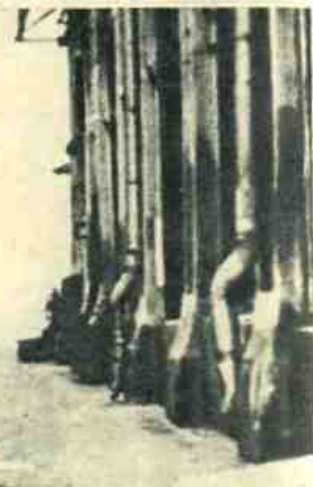


Шел по городу старик с трубой. Его звали к себе в дом «самый знаменитый из всех неизвестных поэтов». Потом мальчишка, сын хозяина, бегал в лавку к мистеру Коззку и каким-то только ему известным способом угорваривал лавочника дать в долг (опять в долг!) бутылку вина, батон и кусок сыра. Потом вся семья и гости ели, и престарелая оперная дива вспоминала свою придуманную бурную молодость. А напоследок старик, покопавшись в кармане, куда только что тайком свалил остатки с тарелки, доставал засаленный мундштук и играл на трубе свою любимую песню «В горах мое сердце», и весь город слушал его удивительную музыку... Я чувствую невозможность пересказать фильм словами. Это целый мир, живущий по своим законам. В нем множество героев, которых нет у Сарояна: негрятка с цветами, идущая по улице, девочки, едущие на велосипедах, пара, бросающая камешки на берег, пианист (его сыграл сам Хамдамов). Эти люди без биографий, мы ничего не знаем о них, но ни разу не возникают вопросы: зачем они на экране? Куда идут? С какой целью? Они, как лейтмотивы одной музыкальной пьесы, сливаются в единый, великолепно звучащий сплав, в единый поэтический мир.

Фильм при всей своей легкости горек и ироничен, пронизан любовью к героям, к их слабостям и странностям, болью за них.

В сегодняшней режиссуре стало делом ремесла то, что совсем еще недавно решалось усилиями таланта. Теперь уже достаточно несложно делать фактуры правдивые и жесткие, как у Тарковского, снимать фильмы с полным набором антиэстетики и патологии, как у Бюньозеля или Бергмана. Нельзя симитировать только одно — любовь к человеку. Это не вопрос ремесла и никогда им не будет. Это дело таланта. И это присутствует в фильме «В горах мое сердце»...

Когда Григорий Чухрай задумал снять «Дубровского», художником на картину он позвал своего ученика Рустама Хамдамова. И хотя Хамдамов появился на «Мосфильме» не в том качестве, в каком учился во ВГИКе, в его рисунках сохранено и явно выражено режиссерское, авторское начало. Работа над этим фильмом была



стама сделать несколько шляп для моей картины, для «Дворянского гнезда». Он их сделал — сам, своими руками. И эти шляпы, как ни странно, определили стиль некоторых эпизодов, сообщили им тот аромат, без которого они не могли бы существовать. Скажу больше: картина «В горах мое сердце» очень повлияла на меня — все время работы над «Дворянским гнездом» я находился под ее обаянием.

Я смотрел эту картину несколько раз и каждый раз не мог понять, почему она на меня так действует, волнует, не побоюсь сказать, приводит в смутение, что в ней такого особенного?

отложена, но меня не оставляет ощущение, что фильм сделан, что я его видел. Это прекрасная, нежная, поэтическая картина, с идеальными героями, с божественно прекрасной Машей — такой степенью завершенности и ясности внутреннего видения обладают рисунки Хамдамова.

Мне думается, что Хамдамов будет ставить очень разные фильмы — о прошлом, о современности, их действие может происходить и на Западе, и в России, и в родной ему Средней Азии. Но я уверен, в любом из них будет присутствовать то чувство поэзии мира, та пронзительная нежность, которыми окрашены и его рисунки и его единственный пока фильм.





«Р»аскол поколений, «бунт молодежи», «выламывание» молодых людей из системы буржуазных общественных отношений — вот постоянные темы раздумий западных социологов в последнее десятилетие. Эти темы властно вошли и в буржуазное кино, в том числе американское.

Вообще о «бунте молодежи» Голливуд говорил давно, запустив в 1954 году «парня с индианской фермы» — Джеймса Дина. В течение одного года Дин снялся в трех фильмах, создав образ молодого человека, яростно отвергающего законы жизни отцов. Мир познакомился с фильмами Дина, когда тот уже погиб 24 лет от роду — в автомобильной катастрофе, и молодежь на какое-то время сделала его кумиром. Бунт Дина никого не пугал, потому что он бунтовал «без причины». Лучший его фильм так и назывался — «Бунтовщик без причины». Да и сам Дин — стройный, широкоплечий, с мягкими каштановыми волосами, с детским капризным ртом и умным взглядом коричневых глаз — был обаятелен даже в гневе, он не внушал ни страха, ни неприязни. Такой бунт вполне устраивал «сильных мира того».

Но положение молодежи в мире быстро менялось.

Молодежь заявила о себе как об активной политической силе во второй половине 50-х годов. А сейчас уже редко можно раскрыть газету и не найти в ней сообщения о борьбе студентов и молодежи в странах капитала.

Однако о молодежи, активно участвующей в политической жизни, Голливуд старательно умалчивает. Лишь



общей собственностью и где свобода приходит лишь во время опьянения наркотиками. Никакой попытки осмыслить движение хиппи, покопаться в причинах, заставивших уйти на «дно» молодежь, имеющую возможность

жить в благоустроенных виллах своих родителей, нет и следа. И таких фильмов немало.

Не лучше обстоит дело и с фильмами о «диких ангелах» — механизированных бродягах современной Америки. Вот пример обычного подхода Голливуда к «диким ангелам».

Фильм «Рожденные для ненависти» Т. С. Фрэнка (псевдоним режиссера и исполнителя главной роли Тома Лауфли) какими-либо особенными художественными достоинствами не обладает, внешне мало чем отличаясь от массовой продукции Голливуда. Пресса о нем в США и Западной Европе была, однако, щедрой. Критики воспользовались фильмом как удачным поводом для публицистического разговора о внутреннем положении в США.

Действие его происходит в наши дни в заштатном калифорнийском городке. Солнце. Голубое море. Пальмы. И весь сногшибательный антураж американского «образа жизни». Но в городе и окрестностях действует банда «диких ангелов». Впрочем,

это даже не банда — всего десяток заросших, немых, звероподобных парней. Они превратили «земной рай» в зону ужаса, безнаказанно насиловать, избивая любого, кто косо взглянет на них, грабя и воруя. Обыватели терроризированы.

Полиция будто бы бессильна, ибо никто не осмеливается выступить с обвинениями против насильников. Молчат истерзанные девицы. Молчат избитые парни. Молчат их родители...

Здесь правда ловко смешана с ложью. Известная история убийства в уважаемом нью-йоркском районе Куинз девушки на глазах 38 свидетелей, никто из которых не вызвал полицию, служит ручательством того, что кучка фашиствующих хулиганов вполне могла держать в страхе целый город. Можно поверить и тому, что полиция была бессильна. Но не из-за того, что ее действия связаны законом, а в силу элементарной трусости — другой стороны жестокости.

Фильм «Рожденные для ненависти», в сущности, показывает настолько мерзкие вещи, что не будь он снят



«Рожденные для ненависти»

«Дикие ангелы»

«Беспечный ездох»

прослойки деклассированной молодежи, отнюдь не самые главные в общественной системе, были показаны в голливудских фильмах благодаря, очевидно, своей экзотичности. Это прежде всего хиппи, чей протест принял уродливую, в сущности, самоубийственную форму ухода из общества в мир добровольного нищенства и наркотических галлюцинаций. Такой протест ничем не угрожает системе, но даже и хиппи вызвали неприязнь у американских кинодеятелей. Примером может служить фильм «Уличное зеркало», снятый в знаменитом квартале сан-францисских бродяг Хайт-Эшбери с участием в массовках подлинных его жителей.

Суть фильма мелодраматична. В Хайт-Эшбери приходит 17-летняя девушка (актриса Сьюзен Страсберг), разыскивающая своего брата, талантливого скульптора. Брата, втянутого в банду гангстеров, она не находит, а сама остается в квартале, став частью его «коммунальной» жизни. Потом на одной из выставок хиппи она узнает работы брата, но поздно: тот уже погиб. От истерики ее спасает случайный дружок, дав порцию наркотика. Фильм кончается монологом одурманенной девушки, из которого следует, что ныне она совершенно свободна от мира, к которому испытывает лишь презрение.

Очевидно, фильм должен был вызвать у зрителя презрение к хиппи и предостеречь молодежь от Хайт-Эшбери, где талантливые люди погибают, а красивые девушки становятся



американцами, можно было бы подумать: это произведение антиамериканское. Ведь если в каком-либо обществе может происходить то, что показано в фильме, то, значит, это уже смердящий труп, а не общество. Впрочем, фильм этот отнюдь не жанровая зарисовка американского образа жизни. Фильм претендует на определенную «позитивную» программу.

Голливудский фильм не может плохо кончаться, исключения очень редки. «Рожденные для ненависти» также завершается благополучно. Нашелся в запуганном городишке человек, который не испугался «ангелов». Характерно, что в роли этого «героя» представлен «зеленый берет» который, вспомнив выучку, полученную во Вьетнаме, взял в руки карабин и, презрев предостережения шерифа о том, что он «совершает самоубийство», открыл по банде огонь. Пример этого головолоза пристыдил и вдохновил полицию. С «ангелами», оказывается, совсем не трудно было справиться. Главари бандитов он всади пулю в переносицу, остальных арестовала полиция. Правда, в сумятице болван-шериф ранил по ошибке и зачинщика схватки, но фильм кончается тем, что раненого увозит в госпиталь вертолет, а девушка, которую терзали бандиты и «благородно» спас «зеленый берет», целует его, обещая счастье и любовь.

Фильм «Рожденные для ненависти» содержит две противоречащие друг другу мысли. С одной стороны, он осуждает насилие, с другой — показывает героем вчерашнего насильника, вернувшегося из Вьетнама, и смакует бессилие закона и полиции, призывая американцев взяться за оружие и, плюнув на закон, расправляться с бандитами, «как в старые добрые времена» завоевания Дикого Запада.

А если это не подходит, то фильм указывает и еще одну альтернативу: дать полиции не только оружие, но и право пускать его в ход по своему усмотрению против безоружных студентов и прогрессивной части общества, требующей социального обновления.

По-видимому, о «диких ангелах» невозможно судить по одному свидетельству. О них и сами американцы пишут очень по-разному: одни видят в них своего рода бунтарей, другие — разновидность уголовного мира, порожденного уродливой действительностью. «Ангелы» не раз помогали полиции в борьбе с демонстрациями студентов и негров. В то же время полиция относится к ним с опаской и ненавистью.

Некоторые публицисты утверждают, что «ангелы» — потенциальные фашисты. Режиссер Роджер Корман так и изобразил их в фильме «Дикие ангелы» (откуда и пошло название) — со свастиками, железными крестами и прочими атрибутами штурмовиков. Но спустя восемь лет режиссер Деннис Хоппер в «Беспечном ездоке» показал другой вариант моторизованных бродяг — это просто молодежь, отказавшаяся жить в американском обществе, ушедшая на своих мотоциклах в своеобразное отшельничество и социальное небытие. Они не враги и не друзья современной Америки, они «чужие», а «истинные американцы», интуитивно чувствуя их отрицание «американского рая», ведут за ними настоящую охоту. Одного из парней забивают палками насмерть, двух других спокойно и деловито пристреливают, как опасных зверей. Пристреливают, несмотря на то, что у одного из них на груди звездно-полосатый флаг США...

Моторизованные дикари на дорогах Америки — порождение американского образа жизни. Спор, который ведет кино о них, беспредметен, если не учитывать, что в любом случае «ангелы» являются свидетельством глубочайшего кризиса американского общества.



«КАК СЕБЯ ЧУВСТВУЕТ СКИППИ?»

Под таким названием множество австралийских газет ежедневно публикует сообщения о состоянии здоровья кенгуру по имени Скиппи, которая ожидает потомства. Эта необыкновенная популярность вызвана тем, что Скиппи — «звезда» многосерийного телевизионного детского фильма, который, по подсчетам его авторов, просмотрело более трехсот миллионов детей

ФРАНКЕНШТЕЙН ОТПРАВЛЯЕТСЯ В ЯПОНИЮ

Эта история о человеке, рожденном в реторте, придуманная в прошлом веке английской писательницей Мери Шелли, стала неиссякаемым источником сюжетов для авторов «фильмов-ужасов». Первый фильм о Франкенштейне был создан на заре кино, в 1910 году, и с тех пор ужасал легковых зрителей не менее тридцати раз — в картинах

в странах, где говорят по-английски.

Надо сказать, что забота о кенгуру Скиппи вызвана не только ее популярностью у детей: сумчатая актриса застрахована на миллион долларов и приносит своему хозяину и дрессировщику Филу Боуэру пять тысяч долларов дохода в неделю.

английских и американских. Сегодня Франкенштейн покидает Европу и Америку, чтобы оказаться на экранах японских кинотеатров. Действие нового фильма происходит, правда, в Европе — в ФРГ и Польше, а оттуда переносится на азиатский континент. Содержание этого опуса таково: потомок героя романа Шелли, известный физик Гуго Франкенштейн, приезжает из Западной Германии в Польшу, чтобы посетить родовое поместье своих предков (надо сказать, что в Польше, в Силезии, действительно сохранились развалины замка четырнадцатого века, принадлежав



шего баронам Франкенштейнам). Там он находит дневник своего прапрадеда и создает по старинным рецептам искусственного человека, который одержим жаждой убийств и разрушений. Однако физик-барону удается успокоить робота и вывезти его в Японию, где искусственного убийцу используют в борьбе против пробудившихся на дне морских чудовищ.

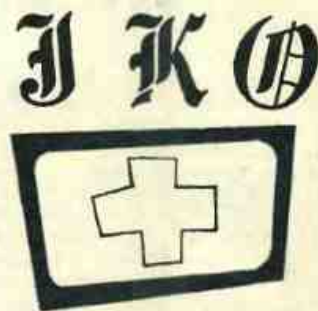
ОБИДЕЛИ...

Молодая шведская актриса Эсси Прессон обратилась в суд с иском к рекламной фирме «Фламинго-фильм», обвиняя ее в публикации своих фотографий в костюме Евы. Однако Прессон, как оказалось, вовсе не возражает против того, чтобы ее фотографировали обнаженной. Дело, оказывается, в том, что Эсси обнаружила подделку. «Нет никаких причин, — заявила она, — подделывать с помощью фотографических фокусов мои формы». Самое странное, что суд встал на защиту «человеческой личности» и взыскал в пользу Эсси восемьдесят тысяч шведских крон, указав в своем решении, что фирма безосновательно дорисовала истинную чужой бюст.



ВДОВА ПРЕЗИДЕНТА НА ЭКРАНЕ

Жаклин Кеннеди-Онassis, или, как ее называют в США, Жаклин О., намерена дебютировать на экране. Ни название, ни содержание фильма еще неизвестны. Известно только, что режиссером фильма должен быть Майк Николс, автор фильмов «Кто боится Вирджинию Вульф?» и «Выпускник». Будущая актриса, как сообщает пресса, приняла предложение, но с двумя оговорками: в фильме не должно быть ни одной эротической сцены; гонорар будет передан в пользу Красного Креста.



ОПАСНОЕ АМПУЛА

Это случилось в одном из городов Западной Германии. Тридцатилетний мужчина в темных очках неторопливо вошел в местный банк, выхватил из кармана игрушечный пистолет и потребовал содержимое сейфа. Получив деньги, он столь же неторопливо вышел из здания и направился к своей автомашине, но был задержан полицией. В результате выяснилось, что задержанный — известный киноактер,



прославившийся исполнением ролей в гангстерских фильмах. Раймунд Стелльгес — так звали актера — объяснил свое нападение: он просто входил в роль... Полиция была готова уже поверить ему, если бы не оказалось, что среди нерасследованных за последние годы преступлений одно было совершено именно Стелльгесом.

Таким образом, актер закончил свой «репетиционный период» семилетним тюремным заключением.

Сегодня имя Луи де Фюнеса кажется синонимом французской кинокомедии. Уже трудно припомнить комедию, снятую за последние годы, без стремительной, суетливой фигуры, без этой фонтанирующей энергии, без гротесковой мимики, когда особой выразительностью обладают не только лицо или глаза, но, кажется, и его лысина.

Луи де Фюнес прочно оккупировал кинокомедию Франции, сделав ее более смешной и... более однообразной.

Критики и коллеги поют хвалу удачливому завоевателю. Вспоминают, как долгие годы он отшлифовывал и доводил до полного блеска свой комический образ, как по крупинкам накапливал мастерство, пишут о его трудолюбии, тщательности, беспредельном уважении и к большим и малым ролям. Луи де Фюнес и в самом

него де Фюнеса этот лирический чаплинский тембр уже не звучит.

А вот другая роль тех же 50-х годов — месье Каломель в фильме режиссера Ле Шануа «Папа, мама, служанка и я».

Месье Каломель не знает минуты покоя, ему до всего дело. Соседи переезжают — месье Каломель тут как тут. Расставив руки, он показывает, как легко пройдет шкаф по коридору. Не прошел — так его и распилил не долго. Кстати, сухое дерево пригодится на растопку. Словом, в месье Каломеле есть те черты «всезнающего и всеумеющего» деятеля, которые так грандиозно развились в комическом характере нынешнего Луи де Фюнеса.

Наступившая эпоха по-своему истолковала эти обычные житейские черты, придала им новый, неизвестный дотоле смысл и новый масштаб. За

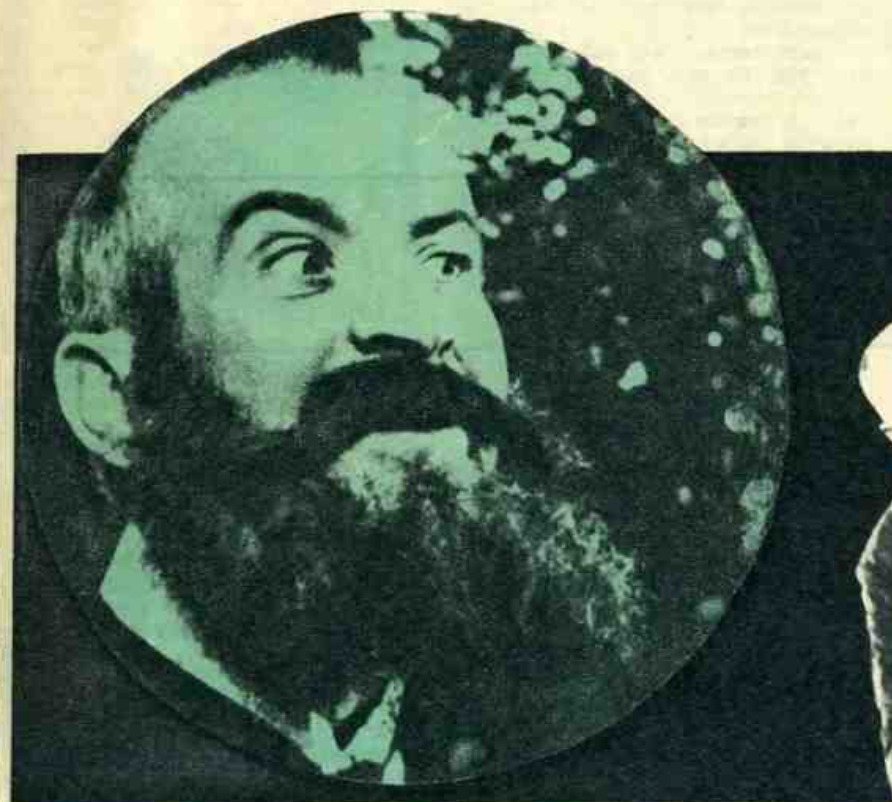
уверен в себе и слишком торопится, и тут-то судьба-нидейка посмеивается над ним. Его владетель судовой верфи уже блаженно расплылся, ожидая аплодисментов. Сейчас на воду сойдет его последний корабль, гордо названный «Непробиваемый», еще секунда... и традиционная бутылка шампанского делает в борту отличную пробоину («Маленький купальщик»).

Конечно, ему нужен кто-то, на ком можно выместить зло, обвинить во всех бедах, ругательно изругать, а то и дать пару затрещин, что де Фюнес и выполняет с присущим ему напором.

Но пройдет совсем немного времени, и новый блистательный план займет его героя. Цель давно забыта, осталось движение, бесконечная и безрассудная погоня.

Как яркий свет делает более глубокими тени, так комедийная маска Луи де Фюнеса контрастирует с образом его партнера по многим фильмам — ныне покойного Бурвиля. Трудно вообразить себе характеры более несовместимые. Де Фюнес некротимо энергичен, Бурвиль — мед-

и алогичная сущность обнажается, в душе неутомимого деятеля де Фюнеса происходит срыв. Наступает очередь чистой и откровенной клоунады. Актер крушит все подряд, его дергают какие-то тики. Он рубит ни в чем не повинную яхту («Маленький купальщик»), или он вдрог вытягивает на полметра свой воображаемый нос, подстригает его, вытягивает еще, придавив кончик к полу каблучком, а потом даже играет на нем, как на скрипке... Луи де Фюнес оказался комедийным зеркалом еще одного явления, о котором так много пишут сегодня западные политики, социологи, журналисты. Культ вещей и погоня за вещами — эти главные черты «эпохи потребления» неотделимы от комического героя де Фюнеса. Он потребитель по призванию, потребитель самозабвенный. Он без стеснения требует лучший кусок, большую долю. Его «хватательный рефлекс» неистов и неутомим. Среди чинного приема, забыв приличия, он бросается на приятеля и начинает выдирать у него из лацкана алую розетку ордена Почетного легиона («Замороженный»).



ПУТЬ НАХОДОК, ПУТЬ ПОТЕРЬ

деле, как говорят англичане, человек, сам себя сделавший. Он работяга, каких мало. Еще лет пятнадцать назад свержа куратные и корректные составители итальянской киноэнциклопедии посвятили малоизвестному актеру несколько вежливых строк. Зато список фильмов, в которых он успел сняться, занял два столбца убористой печати.

Луи де Фюнес был в те годы по преимуществу артистом эстрады, а это, быть может, самый тяжкий вид актерского труда: каждый вечер — изо дня в день — он появлялся перед зрителем в одном и том же обзоре, и так в течение целого сезона, а потом в следующем эстрадном ревию. И одновременно десятки ролей в кино — ролей смешных, не очень смешных и совсем не смешных, из которых тем не менее надо было извлечь весь возможный комизм. Вот какую школу прошел легкомысленный талант Луи де Фюнеса!

Но, думается, это был не только путь приобретений, но и путь потерь. В тех маленьких ролях в де Фюнес-комике была какая-то мягкость, лиризм. Он мог быть задумчив, мечтателен, ироничен по отношению к самому себе. Лучшей ролью этого плана была браконьер Блерио в фильме «Не пойман — не вор». У сегодняшней

маской де Фюнеса зритель 60-х годов обнаружил хорошо ему знакомую фигуру — «динамичного» предпринимателя так называемой эпохи потребления, человека, не просто деловитого, но и ослепленного деловитостью. Все в этом мире для него лишь ступенька к славе, успеху, богатству. Всевозможные планы зреют в его мозгу с необычайной и, конечно, чрезмерной быстротой. Вот он прищурился, победоносно улыбнулся, тонкие губы его растянулись до ушей, и он торжествующе глядит на противника. План готов — идет ли речь о выгодном замужестве дочери, о законнейшей коммерческой операции или нелегальной перевозке драгоценностей и наркотиков. Кстати, не имеет значения, играет ли де Фюнес почтенного бизнесмена или главаря шайки гангстеров. В любом случае он равно авантюристичен и одинаково уважаем. Кто там будет разбирать тонкости этих профессий, главное — оба люди дела. Подойдя к сопернику и приставив к его животу пистолет, Луи де Фюнес корчит такую же любезную и умильную рожу, как если бы он предъявлял к оплате вексель.

Беда лишь в том, что излишек предпринимчивости и «динамизма» делает героя де Фюнеса слепым. Он слишком

лителен и безмятежен, де Фюнес рвется к славе, Бурвиль вполне устраивает его скромное положение малора или бухгалтера, де Фюнес ненасытно жаждет, Бурвилю, кажется, достаточно ясного неба и улыбки встречной девушки. Бурвиль даже и не комик в точном смысле слова (он прекрасно играл чисто драматические роли), это просто добрый человек, патриархальность которого всем нам близка и мила.

И каждый получает свое: неприятельский Бурвиль наслаждается своим маленьким счастьем, а честолюбивый Луи де Фюнес в который раз созерцает обломки своих наполеоновских планов. В это мгновенное комизм де Фюнеса обычно и достигает высшей точки.

Во многих ролях Луи де Фюнеса есть момент, когда его действия теряют последние черты внешней осмысленности. Истинная их абсурдная



«Замороженный»

«Маленький купальщик»

«Папа, мама, моя жена и я»

А какими сверхмодными вещами де Фюнес пользуется! Вытянутые, как такса, автомобили, небесно-голубые водоласки, радиотелефоны. Зритель прекрасно улавливает иронию над этим забавным «героем нашего времени».

Человек среди современного стандарта — тема для западного кинематографа очень важная. Здесь многое может пояснить сравнение де Фюнеса с режиссером и актером Жаком Тати, автором таких прекрасных фильмов, как «Мой дядя», «Время развлечения».

Господин Юло — персонаж, созданный Жаком Тати, старомодный, нескладный джентльмен, который никак не может приспособиться ни к нынешнему механизированному образу жизни, ни к современному конвейеру. Он не знает, как обращаться с новинками быта и как есть приготовленные на американский лад блю-

ердо иной столицы старых журналов «Советский экран» за 1925—1926 годы. Сначала это маленький формат диспетчерские минимален в восьми листов. Содержание рецензий западных лет и авторов. Почти в каждом номере о Мери Пиндоу и Дугласе Ферберне, о голливудских американских кино триках.

Но постепенно журнал «музыка». В нем появляются постоянные разделы, постоянный коллектив авторов все время расширяющийся. Журнал увеличивает формат, улучшает печать, появляются критические и проблемные статьи. Печатаются отзывы из кино индустрии, их биографии, беседы с кинематографами. Тогда еще не вошли в обиход.

Это очень интересно — держать в руках журнал многолетней давности, читать первые заметки о людях, которые создали славу нашему советскому кино. Многие из них, и сомневаюсь, уже нет с нами. Многие до сих пор успешно работают.

Мелькает имя и лицо молодого, очаровательного Тихона, неотразимое лицо Звенигородца с высокой шальной волной... Сергей Юткевич — совсем мальчишка, в огромной нахлестчатой петле, он еще не режиссер, он еще художник... Модерн Холмова и Куликова... Идут споры о звуковом кино. Его еще нет, но споры идут и чему расценивать внимание зрителей по двум направлениям (использование и звук). Есть мнение, что все главные достоинства кино заныт убит. И мы не разговариваем! Но все же нельзя предвещать полную неудачу говорящих фильмов — очевидно, должны быть созданы специальные типы картин, где действие будет построено с таким расчетом, чтобы звуки и речь дополнили картину и сливались с ней органически...

Фильм еще неизвестно куда... Еще ассоциация в киноискусстве такие спектакли, как «Грета Гарбо» или «Варварка Ли-Мари» или «Бустер Китон», но уже идут разговоры о звуке в кино, в цвете а кино, уже появились значения сценария, и работа режиссера становится все более сложной и ответственной...

Кино занимает все больше места в жизни людей. В наших деревнях появляются первые кинопередвижки. Начинает свою жизнь кинохроника, без которой теперь кино невозможно. Карьеры, запечатлевшие первомайскую демонстрацию в Ростове-на-Дону, Михаила Ивановича Калинин в коуту sewing, похороны легендарного Котовского, единственная 36-метровая лента, сохранившая нам многого Ф. Э. Дзержинского — это сегодня волнует, как и тогда, много лет назад, а может быть, даже больше, чем тогда... Остались редкие кадры с портретами Бабаева, Семашко, Микояна, Сейфуллина, Пугачевского...

А как интересна и сегодня беседа с оператором Эдуардом Тихоновым о репортажах съездов на натуре и в панораме. Какая увлеченность, уверенность в будущем, какова любовь и своей работе к коллегам его эпохи!

Среди авторов застает имя Ивана Славина, Виктора Ардова, Николая Асеева, Виктора Школовского, Илья Зренбург, многих и многих других.

Отличным художником-формателем-иллюстратором оказался Сергей Юткевич, отменные рисунки давали Ю. Панинко, Б. Зоркин.

Отличные шаржи публиковали в журнале П. Галайдов и М. Синюкова. Совершенно на страницах блестящих публикаций В. В. Школовского Работал



над сценарием об эпохе Ивана Грозного, Виктор Школовский пишет: «Осмыслил сцены Александровского покаяния как некие, своеобразные, как будто раздвинутые минималы, в которых лириков Ивана Грозного, Простые стулья, белая утварь, суровые средневековые Русские... Во время грозного или плах жас массовые, модажи. Замысел-неуклюжесть, суровые, печки мазельные...»

Из номера в номер пишет Виктор Борисович очень интересно — и об Звенигородце, и о Ларисе Рейснер, и о новых фильмах.

Начали выпускать свои первые фильмы наши сознательные республиканцы. Иван Баталовиде у всех на устах... А вот кадры из фильма «Чужие» — герой Глебов, знакомый лишь Леонид Утесов... Впервые впервые кинопортрет Леонида Островича...

А вот заметка от берлинского корреспондента. Мери Пиндоу и Дуглас Ферберне увидели так впервые «Броунист», «Потемкин». Фильм превзошел все их ожидания, они увидели нечто подобное по грандиозности, мощи. Это лучший фильм, который они до сих пор видели...

Нужная отмена и приход этой пары в СССР — на обложках двух номеров их портреты с автографами. Их снимали, о них писали. Им показали «Мать» Пудовкина, и снова они поразнились...

Илья Зренбург пишет об анете, проведенной парижскими изданиями «Синема» в 1926 году на тему «Искусство ли кино?». Там вот, члены Академии, Саша Гатин и пр. пр. отвечают, что НЕ ИСКУССТВО. Боже, чего, АНТИ-ИСКУССТВО. И ведь это так было встарь, 40 лет назад.

Марията Шагинин публикует веселые и живые главы из книги «Нам и писателям»...

Необычайно интересно прочитать статью В. О. Массалитиной «25 лет в театре и год в кино о ее пьесной роли — Простая история — в «Господях Сноутиных». Статья не кончается так: «Молни, вот что тишет меня в кино, и если Сальвини говорил, что в театре нужны три вещи: — голос, голос и голос... — то от кино требуется только три вещи: — искренность, искренность и искренность». И сегодня мы уже не можем себе представить нашего кино без бабщины в трилогии Донского, без не Мабинки в «Грозе».

Кино в те годы было совсем молодым, почти не было шов для киноактеров, техника была еще «детской», еще не было старых, опытных учителей-практиков (они были еще мальчишками и девчонками), еще мало глубоко и серьезно относились к своей работе, а искусство кино все эти первые «кинопоходники», они сами отдавали себе без остатка свою работу, как радовались успехам, как верили в будущее своего любимого дела!

Журнал называл все новые фамилии режиссеров и авторов: Соловьев, Рошаль, Герасимов, Релин, Войтин, Шатерникова, Мюрер, Охлопков... Уже существовали мультифильмы и сестры В. и Э. Бруйер...

Ваш год жизни для журнала, в общем, не так уж много. Но за два года маленький реплайный листок вырос в настоящий журнал, боевой кино орган, хорошо иллюстрированный, подробно и объективно отражающий нашу и зарубежную киножизнь.

Я испытал ни с чем не сравнимое ощущение, издатель, издавая, превращая перенесла меня назад, в такое далекое и в такое знакомое время!

Июнь 1972 года БОГОСЛОВСКИЙ

На первой странице обложки — актриса Лариса ГОЛУБКИНА

Фото Г. Тер-Овсисян

Главный редактор Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ.

Редакционная коллегия: Ф. Ф. БЕЛОВ, В. А. БОГОСЛОВСКИЙ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ (зам. главного редактора), В. Н. ГОЛОВИН, М. К. КАЛАТОВ, Г. Д. КРЕМЛЕВ, А. А. ЛЕВАДА, В. А. РЕВИЧ (ответственный секретарь), Г. Л. РОШАЛЬ, В. П. ТРОШКИН, М. А. УЛЬЯНОВ, А. Г. ФИЛИППОВ, Ю. М. ХАННОТИН, М. Е. ХЕФИЦ, Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЯ, В. А. ШНЕЙДЕРОВ.

Главный художник И. А. Соколинская.

Оформление В. Ф. Качинский.

Художественный редактор Т. М. Трофимова.

ПИСЬМА НАМ ПО АДРЕСУ: Москва, 125319, ул. Числова, 5-Б. Телефон редакции 150-88-21.

Фото, адреса авторов, ноты и тексты песен редактор не высылает.

№ 1 (811) — 1972 г. Сдано в набор 16/ХИ 1971 г. А 13520. Подписано к печати 3/ХИ 1971 г. Формат бум. 70 х 108/16. Усл. печ. з. 3,5. Усл. изд. л. 6,3.

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



НОВОЕ РЕШЕНИЕ СТАРОЙ ПРОБЛЕМЫ

Ар. ИНИН, Л. ОСАДЧУК

«...И тогда профессор Кампбелл решился на смелый научный эксперимент: он разрешил ввести себя в состояние анабиоза — искусственного охлаждения организма. В этом «замороженном» состоянии он будет находиться до тех пор, пока ученые не найдут средства для лечения его болезни...»

Прозвоня звонок, Заслуженный киноартист Естихонков отложил газету и пошел открывать дверь.

На пороге стоял Дед Мороз.

— Добрый день, Святослав Иванович! — улыбнулся Дед Мороз. — С наступающим вас!

За долгие годы работы в кино Естихонков давно уже перестал удивляться. Приятной неожиданностью было только то, что Дед Мороз его знает.

— С новым счастьем! — улыбнулся Естихонков. — Проходите, садитесь.

Дед Мороз сбросил валенки, осторожно прополз по интересному паркету и, усажившись в кресло, расказал свой рассказ.

— Вот, подарочки принес — получайте! Естихонков принял у Деда Мороза самолет

для звука, две куклы для звуков и расписался в получении.

— Спасибо вам за хлопоты! Устаете, наверное?

— Ничего, у каждого своя работа, — философски заметил Дед Мороз. — А выжи как делашки? Что-то я вас на экране давно не вижу?

Лучше бы Дед Мороз об этом не спрашивал! В течение следующего часа ему пришлось выслушивать рассказ Естихонкова о самом наболевшем. О том, что сыграл он в кино пятьдесят комедийных ролей, из них сорок восемь — миллионеров. О том, что за последний год ему предлагали еще пятнадцать ролей, из них пятнадцать — миллионеров. О том, что он уже два года от таких предложений отказывается и только благодаря чувству юмора все еще надеется на интересную роль, написанную специально для него. А тогда тем временем идут...

Деду Морозу все это было известно. Он читал газеты, он смотрел телепередачи, он знал о «проблеме актера».

— Ну, что сказать? — уловил он момент, когда Естихонков переводил дыхание. — Чем вам

помочь, дорогой Святослав Иванович? Сценарий я не пишу — сам по чужим текстам на ут репных выступлениях. И ведь радовой Дед Мороз что я могу? Вот, подарки могу разнести, могу, чтобы заморозить, и все!

При этих словах Естихонков задумался и устался на Деда Мороза взглядом, в котором загорелась надежда.

— Вы! Вы и только вы можете мне помочь! — заключил он и заключил в свои объятия опаленного Деда Мороза.

На следующий день газета «Культура для жизни» под рубрикой «Новости искусства» сообщила:

«Накануне Нового года известный киноактер Святослав Естихонков решился на смелый творческий эксперимент. Не прибегая к помощи врачей, он непонятным образом сумел ввести себя в состояние анабиоза — искусственного охлаждения организма. В открытом письме секретарю кинодраматургов Союза кинематографистов Святослав Естихонков просит разморозить себя только тогда, когда будет написана роль, о которой он мечтает всю жизнь!».

ЮМОР

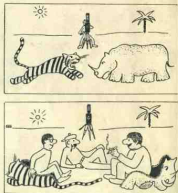


Рисунок для «Советского экрана» прислал художник Эжен Сейчек (Чехословакия). Называется он: «Титол Сьекска!»

ПРО «СОВЕТСКИЙ ЭКРАН»
НАПИСАНО

EVZEN SEJCEK

Без слов.



Мне кажется, в сценарии оказалась ошибка.



Веселее, не забывайте, что мы снимаем комедии.

Рис. Б. Горбачевского

МЕКСИКАНСКИЙ ХУДОЖНИК
ДАВИД СИКЕРОС
ЗА РАБОТОЙ

ДАВИД СИКЕРОС
(слева)
И РЕЖИССЕР
СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ

19-31

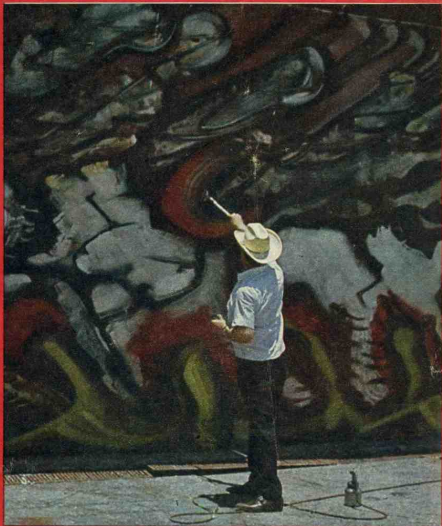


Фото Л. Соколова



(Репортаж о съемках
фильма «Градостроители»
читайте на стр. 4—5)