



СОВЕТСКИЙ 22
ЭКРАН 1960



Н. С. ХРУЩЕВ:

—...МЫ ВЕРИМ В ЖИЗНЬ И БОРЕМСЯ ЗА НЕЕ,
ЗА ТОРЖЕСТВО МИРА НА ЗЕМЛЕ

АКТЕРСКУЮ ПРОБЛЕМУ — В ЦЕНТР ВНИМАНИЯ

С О В Е Т С К И Й
ЭКРАН

ДВУХНЕДЕЛЬНЫЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ
ЖУРНАЛ

№ 22 (94)
ноябрь 1960

Не будет преувеличением сказать, что замысел авторов кинопроизведения — драматурга, режиссера — доносит до зрителя, раскрывает перед ним прежде всего актер. Как бы ни был хорош сценарий, как бы ни было интересно режиссерское, изобразительное решение фильма — если в нем не будет полнокровных образов героев, если актеры не раскроют убедительно и ярко их характеры, думы, стремления, чувства — такой фильм не станет подлинным произведением искусства.

У нас много талантливых артистов экрана — представителей старшего поколения и творческой молодежи. Много запоминающихся образов создали они на экране. И все же порой появляются в фильмах герои тусклые, серые, бледные, ничего не говорящие уму и сердцу зрителя. Иные артисты из фильма в фильм повторяют себя, не обнаруживают высокого искусства перевоплощения, творческого роста. Наши киноактеры могли бы работать более полноценно, достигать значительных художественных результатов, если бы были созданы еще более благоприятные условия для их творчества.

У артистов кино много претензий — и к драматургам, и к режиссерам, и к организаторам производства, которые не всегда внимательно учитывают их нужды, не всегда в достаточной мере помогают им, обеспечивают возможность плодотворного труда.

Что же нужно сделать, чтобы советские киноактеры могли работать в полную меру своих сил, создавая вдохновенные, волнующие образы героев кинопроизведений?

Вопросы, связанные с подготовкой, воспитанием актерских кадров, с организацией их творческого труда будут широко и всесторонне обсуждены на заседании Художественного совета при Министерстве культуры СССР, которое намечено провести в ноябре этого года.

В этом номере журнала мы предоставляем слово ряду артистов кино. Их замечания, предложения, суждения помогут, как мы надеемся, правильно решить актерскую проблему в кино.

СЛОВО АКТЕРАМ...

Свыше трех лет идут поиски организационных форм работы большого коллектива, объединявшегося ранее Студией киноактера.

Непродуманная ликвидация этой студии ввергла нас в хаос реорганизаций, перетарификаций, переквалификаций и т. п. Свыше трех лет артисты изучали и обсуждали кодексы и законы, в потоке экономическо-правовых вопросов были отодвинуты на второй план проблемы мастерства.

И вот на совещании мы услышали от генерального директора «Мосфильма»:

— Пора от количественных показателей занятости киноактеров в производстве переходить к качественным.

Я думаю, что все актеры разделяют эту точку зрения. Но что же нужно, чтобы учитывались качественные показатели?

Нужно помещение для работы киноактеров! Нужно давать отчет о своей работе зрителю!

Наступившая осень предоставила киноактерам возможность углубленной работы, но количественно труппа малочисленна (ведь она обслуживает не только московские киностудии, а и студии всего Союза).

Нужно расширить труппу. Принимая в труппу молодежь из ВГИК и других вузов, Центральная студия киноактера должна стать своего рода академией актерского мастерства.

Неплохо было бы преодолеть высокомерное отношение к киноактерам со стороны некоторой части кинорежиссуры.

Неплохо бы восстановить существовавшие ранее контакты с ведущими мастерами —

Эраст ГАРИН



М. Роммом, С. Герасимовым, С. Юткевичем и всеми другими режиссерами, которые считают общение с актером профессиональной необходимостью.

На одном из совещаний упоминался проект разделения труппы по художественно-производственным объединениям. По-моему, это попросту нецелесообразно.

Предлагалось также субсидировать театры, чтобы они предоставляли актеров в распоряжение кино. Но это значит поощрять «кукушкины нравы» («класть яйца в чужие гнезда»).

А вообще-то мне кажется вопрос ясным: актерское хозяйство — неотъемлемая часть кинопроизводства. О нем нужно заботиться самим и всячески его укреплять.

драматурги и писатели, критики и зрители, а актеры — если можно так выразиться, «практики» искусства, — хранят молчание. К тому же, рассуждения об актерской игре кажутся мне зачастую попросту поверхностными: в них так мало полезного, важного, нужного! А начать разговор об актерском мастерстве, на мой взгляд, нужно с самого основного: с тех ролей, которые предлагают актеру. Многие ли из моих коллег, положив руку на сердце, могут похвастаться большим количеством по-настоящему ярких ролей?

Мне приходилось знакомиться со многими сценариями и пьесами. Читаешь — и замысел как будто интересен, и динамики много, а образы выписаны так бледно и схематично, что у актера просто руки опускаются.

И еще несколько слов об условиях, в которых приходится работать снимающимся в кино актерам. Эта проблема уже давно требует серьезного разговора. Я и мои коллеги по работе чувствуем острую необходимость в том, чтобы организаторы кинопроизводства проявляли значительно больше внимания, заботы, заинтересованности в создании условий, необходимых для актерского творчества.

Лидия СУХАРЕВСКАЯ



Я считаю, что такое совещание — назревшая необходимость. В самом деле — давно пора, чтобы заговорили сами актеры. Говорят все —

В Н О М Е Р Е

ПАМЯТИ ВЕЛИКОГО ПИСАТЕЛЯ ЗЕМЛИ РУССКОЙ

Слово — актерам

Л. Безмоздин, Ю. Кузес. На линии огня

О ФИЛЬМАХ

Н. Кладо. Фуркат

И. Маневич. Пиковая дама

А. Головня. Всеволод Пудовкин

И. Соловьева. Судья

ИДУТ СЪЕМКИ...

О. Белявский. Чистое небо

А. Шабанов. День в редакции киносъемок

ТВОРЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ

М. Зак. Нонна Мордюкова

Н. Крылова. Сидней Пуатье

Переписка с читателями

На первой странице обложки — кадр из фильма «Пиковая дама». В роли Лизы артистка О. Красина



Отсканировал TroyNick
troynick87@gmail.com

На линии огня



Раннее утро. Выезжая на трассу Газопровода, съемочная группа уточняет места работ на сегодня.

Справа налево: начальник механизированной колонны В. Бевзюк, оператор Т. Надыров, режиссер Р. Григорьев, ассистент режиссера Р. Шарипджанова, ассистент оператора Т. Бабаджанов, зам. директора группы Г. Алексеев

КУДА ПОЕХАТЬ!

Близился великий праздник — 43-я годовщина Октября. Газеты, радио, телевидение принесли радостные вести с великих строек семилетки. Каждый день отмечался все новыми и новыми победами советских людей.

И нам захотелось в одном из праздничных номеров нашего журнала рассказать читателям о том, как рядом с шахтерами и строителями, нефтяниками и металлургами шагают люди документального кино, создавая образную летопись героических дел.

— Куда поехать? — задали мы себе вопрос. — О ком рассказать?

Мы развернули карту Родины.

...Москва, Владивосток, Братск... Закавказье и Заполярье... Реки и горы... Степи и тайга...

Казалось, карта доносит шум работ, горячую атмосферу созидания, царящую на бескрайних просторах. И всюду, куда ни бросишь взгляд, на строительные леса семилетки поднимаются люди с кинокамерой в руках...

— И так — куда же?..

Радио сообщило, что скоро фабрики и заводы Ташкента, детские сады и квартиры рабочих впервые получат природный газ. Строители гигантского газопровода, протянувшегося на многие сотни километров, торопятся заечь в этом городе факел голубого огня, который они пронесли от стен древней Бухары до столицы Узбекистана, чтобы затем повести его дальше — в другие республики Средней Азии, в Казахстан и на Урал.

Газопровод! Стальная артерия голубого огня!

Через знойные пустыни и быстрые реки, сквозь толщу гранитных скал и теснины ущелий несет в себе эта стальная труба энергетическую мощь, даруя людям новые силы, свет и тепло. Газ подходил к Ташкенту в дни, когда Узбекистан вступил в страдную пору сбора урожая белого золота — хлопка. И газ тоже будет поставлен на службу хлопку! Он облегчит быт хлопкороба. Он приведет в движение станки, производящие хлопкоуборочные машины. Он принесет новые тысячи тонн удобрений хлопковым полям.

О строителях газопровода в Узбекистане кинодокументалисты Москвы и Ташкента снимают совместный фильм. Стройка близится к концу. Горячие дни переживают и создатели этого фильма.

О них мы и решили рассказать.

И мы поехали в Узбекистан...

НЕОБЫЧНЫЙ КИНОСЕАНС

Во Дворце культуры совхоза «Вревский», что у газотрассы, собрались трубоукладчики и связисты, мотористы и сварщики, бульдозеристы и экскаваторщики — те, кто строит газопровод. Некоторые пришли с женами и детьми. Многие приехали с дальних участков.

Строители увидят сегодня на экранах самих себя: съемочная группа фильма «Люди голубого огня» хочет услышать мнение самих героев картины о материале. Это первая встреча с зрительным залом героев фильма с его создателями — до сих пор они встречались в пустыне, в степи, в горах...

Рядом с начальником строительства Федором Анисимовичем Борутто, пожилым человеком с энергичным, обветренным лицом, сидит режиссер и один из авторов сценария Роман Григорьев. Здесь же и другой автор сценария — ташкентский журналист Ибрагим Рахим. В зале — все члены съемочной группы: оператор Турды Надыров, директор картины Юрий Бриккер, его заместитель Геннадий Алексеев, ассистенты Руми Шарипджанова и Тулкун Бабаджанов.

Фильм «Люди голубого огня» задуман как рассказ очевидцев и свидетелей героических дел — рассказ тех, кто долгие месяцы, с киноаппаратом в руках, в жару и ненастье, днем и ночью шел рядом со строителями по многокилометровой трассе будущего газопровода.

Этот рассказ начнется с того торжественного дня, когда в Ташкенте в честь окончания строительства запалает газовый факел. А дальше пойдет полная славных дел и событий летопись большой стройки, взволнованная повесть о мужественных и простых людях — наших современниках, чей девиз: «Вперед и вперед!»

И вот начался этот киносеанс.

...Весна. Апрель... Бескрайняя степь, покрытая алым ковром маков... Девушка в легком платье бежит навстречу ветру, по пояс утопая в цветах. А за ней — парень, высокий, сильный, широкоплечий. И едва только показались они на экране, такие молодые, красивые, — в зале послышался шум:

— Коля! Диденко!.. Ты...

— Маша! Машенька, — зашептали девушки.

Машинист трубоукладчика Николай Диденко и изолировщица Мария Диденко, сидевшие в зале, взволнованно смотрели на экран.

Тогда, весной, они были женихом и невестой, сейчас стали мужем и женой.

Новый кадр: прямо по целине, по макам, идут и идут могучие машины — трубовозы. За кабиной водителя лежат на прицепах, словно стволы исполинских орудий на лафетах, гигантские стальные трубы. Но это не пушки. Это — оружие мира.

Роторный экскаватор оставляет за собой бурый след глубокой траншеи. Сюда уложат трубу.

И вот уже, извиваясь, убегает к самому горизонту эта огромная белая магистраль огня. Сколько нужно труда, упорного, тяжелого, чтобы вот так легко бежала она все дальше и дальше.

Когда жара даже в тени перевалила далеко за сорок и гудрон, изолирующий трубы, уже не застывал, работы перенесли на ночь. И в ночной степи стало светло как днем. Ни на минуту не останавливались строители в своем стремительном движении вперед. Ни на минуту не затихал шум работ.

Возле Самарканда трасса пересекала скалистое ущелье — знаменитые «Ворота Тамерлана», через которые завоеватель возвращался в свою столицу из походов. Здесь трассу в скалах прокладывают взрывники. Грохочут взрывы. Дрожат древние стены мавзолея Тамерлана в Самарканде. Ты слышишь, Тамерлан? Это — не завоеватели. Это идут солдаты мира. Твое могущество бледнеет перед их силой!

За взрывниками на горные кручи поднимаются экскаваторы. В отдельных местах стальную трубу со скалы на скалу перебрасывают по воздуху. Газовики становятся верхолазами...

Палящий, иссушающий летний зной и пронизывающий холод зимних ночей в пустыне. Ветер, сбивающий с ног, и быстрые воды рек, заливающие машины. Пыль, слепящая глаза... Трудно было строителям.

Но страна сделала все, чтобы облегчить их тяжелый труд, наладить в полевых условиях нормальный человеческий быт. На экране — городок на колесах. Строители не мерзнут зимой в продуваемых ветром палатках. Прекрасно оборудованные дома-вагончики. Газ, холодильник, телевизор, водопровод, душ. Специально приспособленная малогабаритная мебель. Вагон-магазин, вагон-столовая, вагон-детские ясли. Все это в поле, в степи, вдали от населенных пунктов. Здесь люди живут, отдыхают, учатся, любят, воспитывают детей.

Мы увидели на экране, как жена встречает мужа вкусным обедом, как привольно резвятся дети, как празднуют веселую свадьбу строители...

Два с половиной часа длился этот необычный киносеанс. Почти четыре тысячи метров пленки — предварительный, начерно собранный материал, без текста, музыки, шумов...

Но герои картины — те, что сидели в зале, не замечали времени.

— Завтра в семь — на работу. Может быть, показывать не все? Уже поздно... — обратился к ним режиссер Григорьев в середине просмотра.

— Нет, все! — ответил зал.

Где-то за полночь, когда была просмотрена последняя коробка пленки и вспыхнул свет, встал начальник стройки Федор Анисимович Борутто:

— А ведь, оказывается, неплохо мы с вами поработали, товарищи, — сказал он. — Даже не верится. Вот увидели, и еще лучше хочется работать, еще красивее жить. Киномастера о нас все правдиво рассказали. А почему? Потому что с нами делили все трудности, вместе шли. Спасибо им за это...

А когда выходили из зала, пожилой моторист, подойдя к режиссеру, тихо и как-то очень доверительно произнес:

— Очень переживательная будет картина...



ЛЮДИ ГОЛУБОГО ОГНЯ

Среди многих других, в просмотренном материале запомнился весьма выразительный кадр. Запыленный машинист огромного трубоукладчика ведет к трассе свою машину. А из-за камня, приподняв голову, смотрит на него обитательница пустыни кобра...

И сразу вспомнился другой, уже ставший классическим кадр советского документально-го кино.

...Год 1930-й. Турксиб. Убегает вдаль стальной путь. А хозяин пустыни верблюд обнюхивает сверкающие на солнце рельсы...

Турксиб и Газопровод! Между ними — тридцать неповторимых лет. Многие роднит эти гигантские стройки на землях Средней Азии. Тот же неудержимый порыв людей, тот же энтузиазм, мужество, героизм.

И все-таки они не похожи.

Те, кто видел стройку Турксиба, кто смотрел фильм о ней, помнят: тысячи людей на трассе с кетменями, кирками, лопатами, тачками. На трассе Газопровода совсем другая картина: людей до удивления мало. И вряд ли кто из землекопов держал здесь в руках лопату. Бульдозеры, экскаваторы, тягачи и самосвалы, трубоукладчики и сварочные автоматы — человек, вооруженный знаниями, достижениями советской науки, поставил себе на службу большую технику семилетки.

Об этом могучем человеке и создается документальный фильм «Люди голубого огня».

«Прекрасен человек в труде!» — эту ставшую крылатой фразу Алексея Максимовича Горького мы вспомнили, когда увидели на экране портреты строителей Газопровода.

...Рядом — два кадра. Во весь экран — избородженное глубокими морщинами лицо почти столетнего чабана, что пригнал к трассе свои отары. В каждой морщине — след прожитых десятилетий. Чалма, седина, внимательный взгляд прищуренных глаз... Кажется, весь Древний Восток с его медленно текущими веками встает за этим лицом.

И другой кадр. Красивое, энергичное, одухотворенное мыслью лицо молодого начальника механизированной колонны, инженера Искандера Данияр-Ходжаева. На этом лице — печать иного времени, исполненного динамики, стремительности, бурных ритмов... Новый советский Восток!

Два лица — символическая встреча поколений!

Примечательна биография молодого инженера. Искандер Данияр-Ходжаев окончил Ташкентский институт ирригации. Был способным студентом, склонным к научной работе. Его оставили при кафедре. Но Искандер принял другое решение — в жизнь! Ему захотелось к живым делам, на просторы родной республики. И вот — прощание с удивленными профессорами, с матерью, с уютной ташкентской квартирой. Невдалеке от Бухары, где в двадцатых годах отец его громил басмачей, Искандер стал механиком колонны. Теперь он ее начальник. И здесь, в поле, Искандер по-прежнему дружит с наукой. Круг его интересов широк и разнообразен. На его столе в полевом вагончике рядом с книгой «Детали машин» — роман Хемингуэя.

Ташкентцы и москвичи, донбассцы и уральцы, нефтяники Баку и газовики Ставрополя — со всех концов страны съехались сюда строители.

Завершив трассу Шкапово-Магнитогорск, колонна газовиков в полном составе пришла с Урала в Узбекистан. Ее возглавляет опытный мастер Василий Бевзюк. Он строит уже пятый Газопровод. И непрерывно учится. Семью строительными специальностями владеет этот человек. Но есть у него и восьмая — главная специальность: знание людей, умение понять каждого. Вот почему он — начальник колонны.

Руководитель бригады коммунистического труда бурильщик Петр Кондратенко, летчик в годы войны («Раньше в небо стремился, а теперь в землю вгрызаюсь»); сварщик Рашид Галикеев («В горах, когда труба по воздуху шла, работал, как канатоходец»); бригадир

Иван Шипунов («Мой сын на трассе родился. И ему доведется, пожалуй, с Марса или Луны на Землю газопровод прокладывать»); изолировщица Лидия Михайлова («Сейчас не работаю — ждем с мужем сына...») — много их, простых и разных, — людей голубого огня...

ДРУЗЬЯ

«Москва, 26 июля 1960 года.
Дорогой Федор Анисимович!

Я не писал Вам раньше, ибо только сейчас закончили мы просмотр и отбор всего снятого киноматериала. Рад Вам сообщить, что весь он признан хорошим, наши совместные труды не пропали даром...

По Вашей просьбе вел переговоры с руководителями Главгаза. К Вам на трассу за этот месяц направят ряд новинок: агрегат для электросварки в среде углекислого газа, полихлорвиниловую изоляционную ленту, мобильный участок связи...

Это — из письма режиссера Григорьева начальнику строительства Борутто.

Казалось бы, ничего особенного — обыкновенное деловое письмо. Но вдумавшись в его смысл. Кинодокументалист — не сторонний наблюдатель «на объекте». Дела стройки — его дела.

В этом — хорошая традиция советских писателей, журналистов. Собирая материал для будущей книги, очерка, они живут рядом с теми, о ком пишут, а когда нужно, на время оставляют перо, становясь прямыми участниками дел своих будущих героев.

Таковы традиции и советской киножурналистики.

Вспомним, как фронтовые операторы в жарком бою не раз оставляли аппарат и, взяв в руки автомат, шли в атаку рядом с бойцами...

Хорошая дружба связывает съемочный коллектив с коллективом строителей. Теперь не только кинематографисты знают все о героях своего фильма, но и они, строители, в курсе всех дел своих новых друзей.

Они смотрели фильмы режиссера Романа Григорьева «Счастье трудных дорог», «Слава труду», «О Москве и москвичах», знакомы с его последним фильмом о Всемирной выставке в Брюсселе. Газостроители знают, что главный оператор фильма Олег Арцеулов, временно выехавший на съемки в Республику Конго, с нетерпением ждет новой встречи с ними. Известно им также, что оператор Турды Надыров — недавний выпускник ВГИК, участвовал в съемках нового художественного фильма Ташкентской киностудии «Об этом говорит вся махалля» и что его дипломная работа в институте — биографический очерк о старом мире — демонстрировалась за рубежом. С активной заинтересованностью помогают они всегда в организации съемок неумолимому директору картины Юрию Бриккеру.

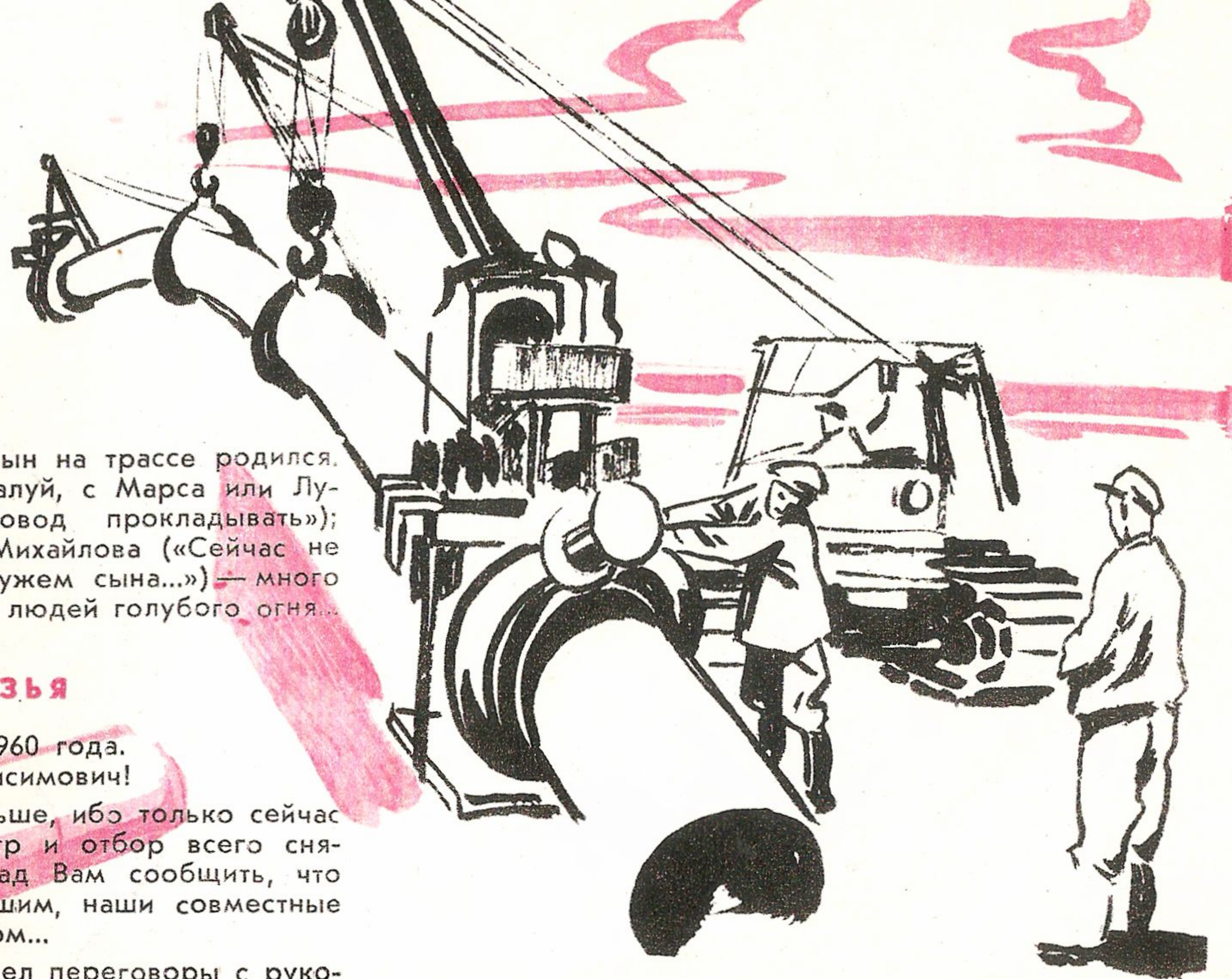
...Вместе с ассистентом режиссера Румией Шарипджановой пришли мы в автогородок, где живут строители из колонны Василия Бевзюка. Навстречу девушке бросились ребяташки. Она брала их на руки, называла по именам... Мы удивились такому близкому знакомству.

— Не удивляйтесь, — сказала Румия, — мы уже старые друзья...

НОЧНОЙ РАЗГОВОР

Закончился напряженный трудовой день на трассе. Он дал новые километры газопровода и новые метры отснятой пленки.

Над степью спустилась ночь. В одном из полевых вагончиков застаем режиссера Гри-



горьева. Он готовится к завтрашней съемке. Разговор заходит о проблемах документального кино, о нелегком труде кинодокументалистов и, конечно, о будущем фильме...

— Чтобы сделать хороший документальный фильм, надо жить с аппаратом среди его героев, — говорит режиссер. — Мы поставили перед собой цель: сделать нашу группу частью коллектива строителей. И, думаю, — нам это удалось. Мне кажется, — это самый верный путь к созданию правдивого кинорассказа о людях семилетки...

— Каким будет фильм по жанру? — повторяет он наш вопрос. — Не знаю. Работая над сценарием с Ибрагимом Рахимом, мы не создавали преднамеренной драматургической конструкции, не искали искусственного приема. Мы понимаем сюжет как движение самой жизни. И теперь группа вот уже восемь месяцев идет по трассе и снимает... Мне бы хотелось, чтобы наш фильм был героической хроникой — хроникой героических дел современника, рассказом о новом коммунистическом отношении к труду. А для этого мы должны быть всегда рядом с героями картины — в труде и в быту, в радостях и печалях, в победах и неудачах, за штурвалом машины и за свадебным столом...

Далеко за полночь затянулся этот разговор...

А через несколько часов, когда забрезжил рассвет и взрвели моторы, среди колонны машин, выходящих на трассу, был и автобус киногоруппы...

Начинался новый трудовой день.

Люди выходили на линию огня...

Л. Безмоздин, Ю. Кузес,
спец. корреспонденты
журнала «Советский экран»

Фото авторов

Рисунок П. Бенделя

Точка съемки найдена! Оператор Турды Надыров уверен, что кадр получится отличный



ПАМЯТИ ВЕЛИКОГО ПИСАТЕЛЯ

Говоря об отношении Толстого к кинематографу, нельзя не учитывать того, что оно является частным выражением его общего отрицательного отношения к современной ему буржуазной культуре.

В дневниковых записях 1909—1910 годов, статьях и очерках («Благодарная почва», «Смертная казнь и христианство», «О социализме» — последней статье, над которой он работал еще 27 октября 1910 года, то есть в самый канун своего ухода из Ясной Поляны), в письмах, — Толстой неизменно упоминает кинематограф в ряду таких вещей, как телефоны, граммофоны, туалетные принадлежности, автомобили, аэропланы и т. п. Но называя все это «ненужными глупостями», он отрицает их не доктринерски, не с точки зрения некоей абсолютной истины. Он исходит при этом из того, что «технические усовершенствования развивалисьсообразно потребностям господствующих классов» и что они, таким образом, не только не служат интересам народа, а, наоборот, лишь содействуют его дальнейшему порабощению.

Такое относительное отрицание технического прогресса находится в соответствии и с отношением Толстого к искусству. Конечно же, представление о том, что Толстой после перелома, происшедшего в его мировоззрении в начале 80-х годов, вообще отрицал искусство, — крайне поверхностно и совершенно несостоятельно. Толстой считал лишь, что «общество может заниматься искусством только тогда, когда все члены его сыты... Ценно только то искусство, которое доступно всем, увеличивает радости всех. Если оно таково, то оно не дурное дело, в особенности если оно не требует увеличения труда угнетенных, как это происходит теперь...» (Дневник, 27 февраля 1896 г.). Пафос отрицания у Толстого, таким образом, направлен на эксплуататорскую сущность культурного и технического прогресса, а не против прогресса вообще.

Но отношение Толстого к кино определялось не только этим. Здесь сказались и то состояние, в котором в ту пору находился кинематограф. В нем тогда господствовали салонная либо авантюрная драма, псевдоисторическая тема и великосветская хроника. Все это было равно далеко и от насущных интересов широких масс и от подлинного искусства. И, естественно, оценка Толстым такого кинематографа могла быть лишь резко отрицательной.

Впервые Толстой посетил кино 18 сентября 1909 года, на 82-м году жизни. Это было в Москве в кинотеатре на углу Арбата и Б. Афанасьевского переулка. В программе была, по свидетельству А. Б. Гольденвейзера, какая-то «скучная, бессмысленная мелодрама», и Толстой был поражен «нелепостью представления». Как только кончилось первое отделение, вспоминает бывший с Толстым крестьянский писатель С. Т. Семенов, Лев Николаевич резко встал и направился к выходу: «ужасно глупо, у них совсем нет вкуса». И в дневнике Толстого появляется запись от 21 сентября 1909 года: «Пошел в кинематограф. Очень нехорошо».

А вот программа киносеанса, на котором Толстой присутствовал 20 июня 1910 года в Мещерском, Московской губернии, где он гостил у В. Г. Черткова: драма «Нерон», мелодрама «Красноречие цветка», комическая «Удачная экспроприация», видовая «Водопад Шафгаузен», хроника «Похороны короля Эдуарда VII» (еще об одном фильме ска-

Л. Н. Толстой о кинематографе

жем ниже). На следующий день писатель был еще на одном киносеансе, в Троицком. Это нашло следующее отражение в его дневниковых записях от 20 и 21 июня: «Скучно и очень глупо и нецелесообразно», «Мне и тяжело, и скучно было. Кинематограф гадость, фальшь». А в письме к жене от 22 июня он писал: «Кинематограф вообще мне не нравится... Жалею... себя, просидевшего там не менее часа и уехавшего».

Не одна лишь никчемность содержания должна была вызывать такую оценку. Несомненно, Толстому, взыскательному художнику, не мог не претить вульгарный натурализм актерского исполнения, характерный для тогдашнего кино, элементарность режиссерских решений и вызванная техническим состоянием тогдашнего кино мелькающая быстрота движений. Так, мемуарист рассказывает, что Толстой как-то сетовал на неправдоподобную быстроту, с которой в одном кинофильме некий негр накладывал на повозку снопы...

К тому же, какого идейно-художественного качества можно было ожидать от тогдашних кинофильмов, когда вся работа над постановкой полнометражной картины занимала в среднем не больше... полутора недель! Даже спустя пять лет после смерти Толстого фильм по роману «Война и мир», как вспоминает один из старейших деятелей русской кинематографии В. Р. Гардин, был поставлен в... шесть дней. В таких условиях высказывание девятнадцатилетнего Маяковского, сделанное им в 1913 году, о том, что «кинематограф и искусство — явления различного порядка», имеет не только программно-полемический характер. Оно точно отражает то состояние, в котором кинематография находилась на рубеже 900—910-х годов.

Все это так... И все же: проистекавшее из всей суммы указанных причин отрицательное отношение Толстого к кинематографу неверно было бы, как мы это отметили выше, абсолютизировать. Зная, что «средства сообщения мыслей могут разносить добрые и злые влияния» (дневник, 27 декабря 1908 г.), Толстой исходил из того, что современное ему кино распространяет именно «злые влияния», оглушая людей, прививая им дурные вкусы, отвлекая их от жизненных, первоочередных задач.

И все-таки, несмотря на весь примитивизм тогдашнего кино, Толстой зорко увидел заложенные в нем богатые возможности распространения именно «добрых влияний», и возможности эти он оценил очень высоко. Имеющееся свидетельство о высказанном Толстым мнении, что кинематограф в некоторых случаях мог бы быть даже «полезнее книги», является в этом отношении особенно показательным и ценным. В устах Толстого, так много сделавшего для распространения в народе серьезной и доступной литературы, противопоставлявшейся им широкому потоку лубочных изданий, это звучит многозначительно. Не удивительно поэтому, что он не только советовал посетившему его в апреле 1910 года писателю Леониду Андрееву писать для кино, но и сам имел в виду это сделать. «Ведь это понятно огромным массам, притом всех народов». Ошибемся ли мы, если скажем, что и эта формула и приведенные выше слова Толстого — «ценно только то иску-



1909 г. Киевский вокзал в Москве. Л. Н. Толстой и С. А. Толстая возвращаются от В. Г. Черткова. (Фото сверху). 1909 г. Л. Н. Толстой и В. Г. Чертков на ст. Крекшино.



Бесценные кадры

Л. Н. Толстой — единственный из великих русских писателей, запечатленный кинооператорами дореволюционного кинематографа. Эти киноленты сохранились до наших дней.

Впервые писателя снимали 27 августа 1908 г. накануне его 80-летия. Киносъемку произвел один из первых русских кинопредпринимателей — А. Дранков. Фигура Дранкова весьма типична для дореволюционных кинодеятелей. Для него характерно стремление к сенсациям, шумной рекламе и саморекламе. Погоня за сенсационным материалом привела его и в Ясную Поляну.

На воспроизводимом здесь впервые кинокадре Дранков снимает писателя в Ясной Поляне 7 января 1910 года. Это была последняя зима в жизни Л. Н. Толстого. В тот день он сделал в дневнике такую запись: «Душевное состояние немого лучше. Нет беспомощной тоски, есть только не переставший стыд перед народом. Неужели так и кончу жизнь в этом постыдном состоянии?... Поздно встал. Кинематографчики снимали. Это ничего. Тут были нищие и просители, и тоже ничего... Встретил Сашу и Варю, и опять кинематограф... Так ничего не делал. Кинематограф опять. Скучно. Пора на покой». 7 января и днем раньше Дранков вместе со своим помощ-

ником, таская большую деревянную коробку съемочного аппарата «Урбан», появлялся в разных местах усадьбы. За два дня ему удалось снять много интересного...

Вот Л. Н. Толстой едет верхом по засыпанной снегом аллее, вот он разговаривает с крестьянами и нищими, вот он гуляет по заснеженному аллеям Ясной Поляны. Толстой в длинной шубе, на голове круглая шапка. Зимний ветер треплет его бороду и полы пальто, он идет не по-стариковски быстро, глубоко задумавшись, не обращая внимания на операторов.

Уже после смерти писателя Дранков смонтировал фильм «Из жизни Л. Н. Толстого». Сюда вошли кадры поездки Толстого из Ясной Поляны через Москву к В. Г. Черткову, его пребывание в Кочетах, в имении дочери Т. Л. Сухотиной.

Вместе с кинооператорами кинофирм «Бр. Патэ», «А. Ханжонков и К^о» Дранков 8 и 9 ноября 1910 года снимал похороны Л. Н. Толстого и выпустил фильм «Похороны Л. Н. Толстого».

Фильмы о Л. Н. Толстом, смонтированные Дранковым и другими кинопредпринимателями, широко демонстрировались на экранах России. После Великой Октябрьской социалистической революции эти кинодокументы бережно хранятся в Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов СССР. Они послужили осно-

ЗЕМЛИ РУССКОЙ

ство, которое доступно всем» — основаны на той же оценке возможностей кинематографа, исходя из которой В. И. Ленин дал свое историческое определение: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино».

Показательно также, что в той же, просмотренной в Мещерском кинопрограмме, в целом характеризующейся им как «очень глупая и нецелесообразная», Толстому весьма понравилась видовая картина «Зоологический сад в Антверпене». Ее он не поскупился назвать «настоящим кинематографом». Он оценил, что картина дает представление о том, «чего только не производит природа». А в Троицком он посмотрел пять картин «с натуры», покинув сеанс, лишь только стали показывать какую-то комическую пошлость.

И это не случайно. Кинопредпринимателю А. Дранкову писатель советовал показывать крестьянам «больше видовых картин» и в разговоре с ним предсказывал кино «великую будущность в деле воспитания».

Известно, что Толстой важное место уделял этнографии. Он видел назначение этой науки в ознакомлении народов друг с другом и в содействии их единению. Толстому были ясны возможности кино и в этом деле. Известен тот значительный интерес, который был проявлен им к постановке фильма «Крестьянская свадьба», который А. Дранков в 1910 году снимал в Кочетах — имении дочери Толстого Т. Л. Сухотиной. Эта постановка этнографически точно воспроизводила все подробности свадебного обряда: сватовство, сговоры, венчание, свадебный пир. А. Дранков в «Петербургской газете» от 14 сентября 1910 года писал, что Толстой «очень этим интересовался, особенно же тем, как крестьяне справляются со своими ролями».

Итак, в частном вопросе об отношении Толстого к кинематографу сказались и неприятие им лжецивилизации собственнического мира, обличение ее эксплуататорского характера, ее лжи и фальши и вместе с тем положительное отношение ко всем благам культуры, прогресса, когда они служат интересам всего трудового народа.

* * *

Хотя это и выходит за пределы темы данной статьи, мы в 50-летие со дня кончины Толстого считаем возможным остановиться на следующем.

За восемь дореволюционных лет русской кинематографии (с 1909 г., когда впервые стали экранизироваться произведения Толстого, по 1917 г.) было, по самым скромным подсчетам, поставлено 30 художественных фильмов по 21 произведению писателя. Безотносительно к вопросу о качестве этих фильмов не замечательно ли само по себе то особое внимание, которое русская кинематография уделяла творчеству Толстого еще на заре своего развития? И не является ли оно косвенным упреком нашим кинематографистам, столь скупно обращающимся к бессмертному наследию Толстого?

А. Дрибинский,
Ученый секретарь Музея Л. Н. Толстого



вой для документальных фильмов «Россия Николая II и Лев Толстой» режиссера Э. Шуб («Госкино», 1928), «Лев Толстой» режиссера С. Бубрика (Центральная студия документальных фильмов, 1953) и используются в современных до-

кументальных и научно-популярных картинах, в киножурналах.

В. Ходорковский,
старший научный сотрудник Центрального государственного архива кинофотофонодокументов СССР.

Публикуемые здесь кадры хроники о Л. Н. Толстом предоставлены Кинолетописью Центральной студии документальных фильмов.

А. Дранков снимает Л. Н. Толстого. (Кинокадр воспроизводится впервые)



В ЯСНОЙ ПОЛЯНЕ

Недалеко от города Тулы лежит небольшая деревня Ясная Поляна. Почти семьдесят лет провел там в своем имении Лев Николаевич Толстой. Он писал: «Без моей Ясной Поляны я трудно могу представить себе Россию и мое отношение к ней». Здесь, по признанию Толстого, он впервые познал самую чистую радость — радость ощущения природы. И действительно, необыкновенно красивы и удивительно прозрачны здешние «ясные» пейзажи.

Тысячи людей посещают Ясную Поляну, чтобы почтить память великого писателя, увидеть места, где он жил и творил. Ведь каждый уголок бывшего имения — свидетель жизни и творчества Толстого. Даже старый дуб в саду напоминает о своем «тезке» — таком же дубе из «Войны и мира»...

Не все могут побывать в памятных местах. Поэту творческие работники Ростовской киностудии — сценарист Л. Яковлева, режиссер Ф. Минухина, оператор В. Рыбник — решили показать на экране Ясную Поляну. Создателей фильма «В Ясной Поляне» интересовало не только прошлое, но и настоящее. Они решили

проследить, кем же стали сейчас потомки нищих крестьян, чью жизнь так горячо стремился улучшить Толстой, какова судьба босоногих ребятишек, которых обучал сам Лев Николаевич и для которых составлял он учебники — ясные, доходчивые, с замечательными примерами. Именно это придало фильму особую увлекательность и целеустремленность.

Перед нами предстает живая история крестьян Ясной Поляны, и мы видим, как действительность обогнала самые смелые мечты Толстого о народном счастье. Вот нынешняя яснополянская школа и ее опытные педагоги, сохранившие все лучшее, что было в методике преподавания Толстого; вот дети и внуки бывших яснополянских крестьян — инженеры, учителя, студенты...

Рассказом о судьбах Ясной Поляны и ее людей кинематографисты достойно почтили память великого писателя-гуманиста.



КАЗАКИ

Как известно, 50-летие со дня смерти великого русского писателя «Мосфильм» отметил выпуском первой серии экранизации романа «Воскресение». Съёмки второй серии продолжаются.

Кроме того, на студии идут съёмки фильма по другому произведению Л. Н. Толстого — «Казачьи дети». Автор сценария В. Шкловский наряду с самой повестью использовал многочисленные черновые варианты ее текста, а также дневники и записи Л. Н. Толстого, относящиеся к тому времени.

Как и создатели «Воскресения» (о чем было рассказано в предыдущем номере «Советского экрана»), экранизаторы «Казачьи дети» основное внимание уделяют не деталям, обстоятельствам, характеризующим конкретно-исторические подробности описанных событий, а стремятся выделить, подчеркнуть главную мысль произведения.

Его герой — юнкер Оленин (эту роль играет артист МХАТ Л. Губанов) отправляется на Кавказ, чтобы уйти от страшных, не удовлетворяющих его нравов столичной жизни. Он хочет быть ближе к народу, хочет почерпнуть в общении с ним новые силы. Ему становятся дороги не только Марьяна — олицетворение красоты простой дочери народа, не принимающая его любви (в роли Марьяны снимается артистка З. Кириенко), но и дед Ерощка (артист Б. Андреев), казак Лу-

кашка (Э. Бредун) и другие жители аула.

Но проповедь Оленина о любви к ближнему, его доброта, стремление быть чище и проще, как дети народа, не находят понимания среди окружающих его новых людей. Для них он остается чужим, барином, чудаковатым, заслуживающим сожаления и упрека: «У вас все — фальшь, — говорит Оленину Ерощка, — жить не умеете, чего же вам других лечить...»

Так разоблачается социальная и духовная пропасть, отделяющая народ от власти и силу имущих, и беспочвенность стремления их отдельных представителей слиться с народом путем нравственного самоусовершенствования, любви, добра.

Главными героями фильма станут именно казаки — ведь так и называется повесть...

Интересно, что для съёмок фильма (его ставит режиссер В. Пронин, снимают операторы И. Гелейн и В. Захаров) на Кавказе пришлось построить казачий аул, ибо теперь, в наши дни, здесь не осталось ни одного поселения, которое напоминало бы деревню, описанную Толстым...

К 50-летию со дня смерти писателя студия «Мосфильм» готовит также короткометражный фильм для телевидения по рассказу Л. Толстого «Кавказский пленник» (сценарий В. Джумати и П. Палиевского, режиссер В. Джумати, оператор Г. Лавров).

М. Б.

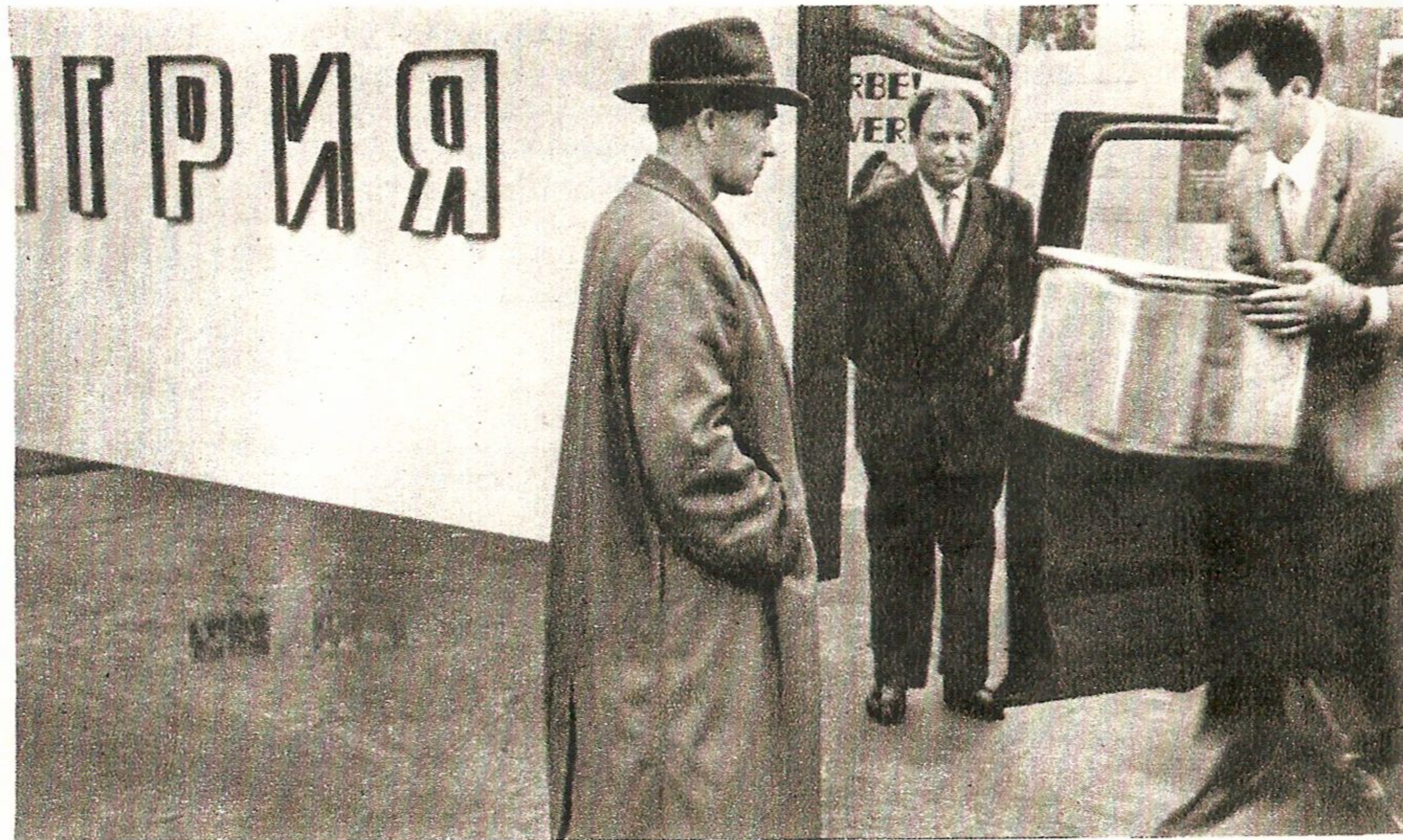
Кадр из фильма «Казачьи дети»



1. Здесь, под ажурной мачтой на Шаболовке, 53, размещена часть отделов и редакций Московского телецентра. В одном из этих корпусов находится и главная редакция киносъёмок

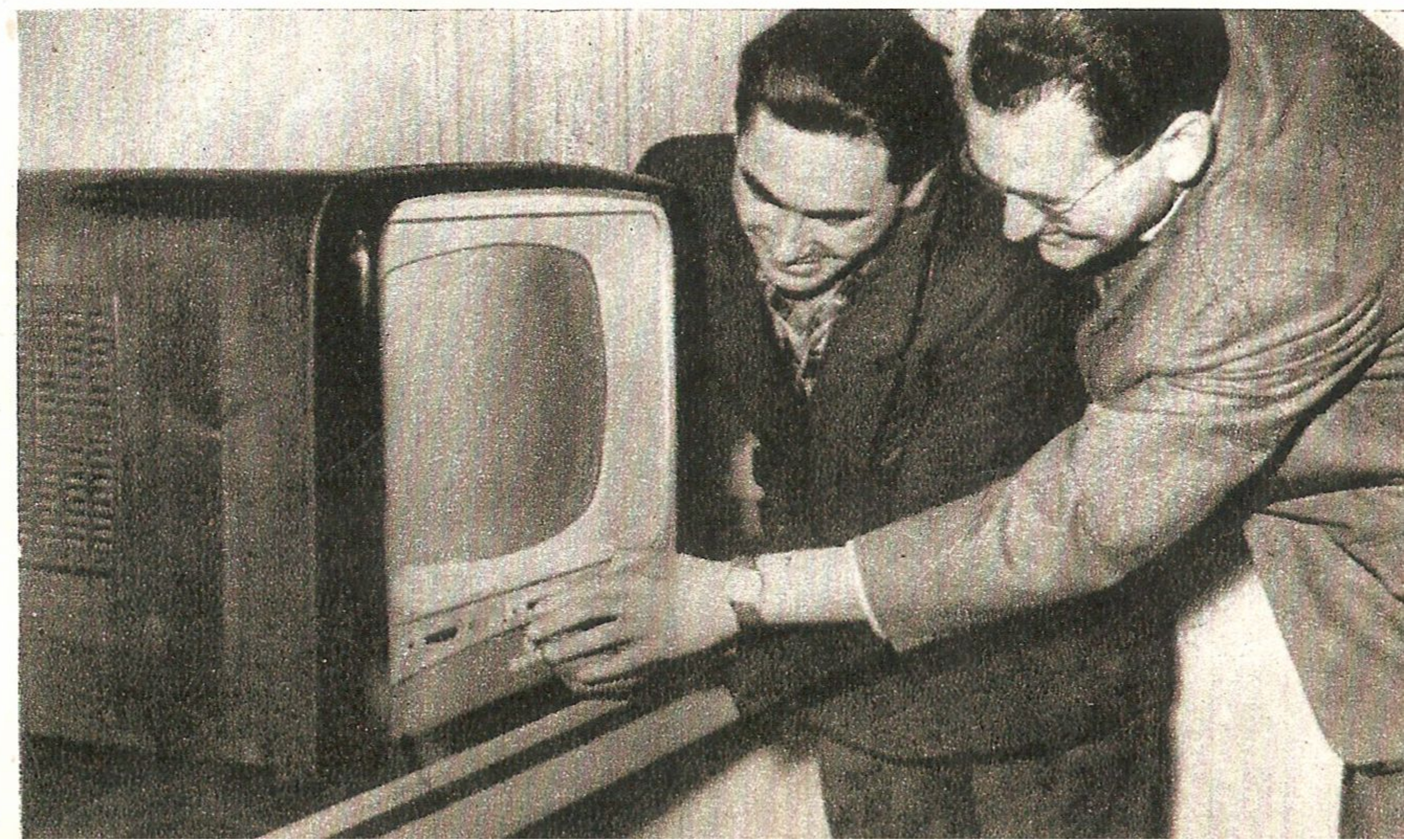


2. Старший администратор оперативной группы Н. Александров (справа) даёт очередное задание оператору В. Горемыкину, который через несколько минут уже выедет на место съёмки



3. Получив экстренное задание, оператор В. Марченков (слева) прибыл на Венгерскую промышленную выставку. Справа — осветитель В. Сергеев

4. Это кадр из очередного выпуска «Последних известий», по телевидению, который зрители увидели в тот же день. Москвичу Анатолию Кузнецову (слева), оказавшемуся полумиллионным посетителем Венгерской выставки, её директор Ласло Криштоф вручает ценный подарок — телевизор



День в редакции киносъемок

Большую работу проводит главная редакция киносъемок — одна из восьми редакций Московского телецентра.

По существу, это настоящая киностудия. Но как не похожа она на то, что мы привыкли видеть на кинопредприятиях, занимающих огромные территории со множеством всяких зданий и сооружений! Пока у этой редакции нет даже собственных съемочных павильонов, просмотрных залов. Снимать нередко приходится по ночам в помещении телестудии после того, как там закончатся передачи в эфир.

А режиссерский, операторский и административный коллектив занимает всего две небольших комнаты и несколько производственных помещений в одном из корпусов под ажурной башней на Шаболовке, 53.

Несмотря на это, в редакции киносъемок делаются кинокартины пяти видов: художественные, концертные, документальные и, наконец, ленты своего специфического жанра — съемки телевизионных постановок, а также художественные досъемки к «живым» телепередачам (с помощью таких досъемок зритель во время выступлений актеров видит не только происходящее в данный момент перед телекамерой, но и то, что нельзя показать из студии: сцены на море, в лесу, в поле, на улицах города или села и т. д.).

По плану нынешнего года редакция должна выпустить художественных телефильмов на восемь часов показа. В переводе на полнометражные картины это составит примерно пять названий.

Телезрители уже видели двухчастные экранизации чеховских произведений: «Егерь» и «Драма» (режиссер Г. Ливанов, оператор М. Волынец), а также «Беззащитное существо» (режиссер М. Володарский, оператор Г. Мозер), картину в четырех частях «Теща» о передовой женщине колхознице (сценарий Н. Надеждиной, режиссер Г. Холопова, оператор В. Железняков).

В три части уложилась эксцентрическая комедия «Новоселье Олега Попова» с участием этого популярного циркового артиста. Сценарий В. Ангарского и О. Попова поставили М. Местечкин и Л. Пекур, снимал В. Гайдамович.

«Весенний дождь» — так называется шестой фильм-новелла в двух частях, снятый целиком на натуре в очень сжатые сроки режиссером Г. Ливановым и оператором В. Железняковым по сценарию И. Беляева.

В производстве находятся и близки к завершению еще три художественные картины. Это полнометражный фильм «Запах сена» — о парне, вернувшемся в колхоз из заключения. Сценарий по рассказу С. Никитина написан автором совместно с Ю. Винером. Постановщик — Г. Ливанов, оператор — М. Волынец.

Два других фильма, по две части каждый, — дипломные работы студентов ВГИК. «Девочка из-под Смоленска» — киноновелла о маленькой героине, переправившей раненых солдат на другой берег реки, — ставится по рассказу писательницы С. Анваер. Сценарий и постановка Д. Лифшица, операторы — В. Яковлев и Э. Боркман. «Выстрел» — так называется киноновелла, затрагивающая вопросы морали, честности взрослых по отношению к детям. Сценарий по рассказу В. Орджоникидзе написан Я. Хромченко и П. Любимовым. Они же и ставят картину. Снимают ее М. Рык и В. Нахабцев.

Надо сказать, что телецентр не только пользуется услугами Управления кинофикации и кинопроката, но и сам помогает пополнять репертуар кинотеатров. На экраны страны вышли сделанные редакцией киносъемок фильм «Мелодии Бразилии» (режиссер Ф. Мустафаев, операторы Г. Мозер, М. Волынец) и фильм-спектакль «Растеряева улица» по Г. Успенскому (сценарий и постановка В. Рожкова, оператор М. Волынец); по заказу телевидения на «Мосфильме» поставлена В. Алексеевым картина «Евгения Гранде».

Съемки концертных программ делаются буквально по крупницам. Снимаются отдельные вокальные, музыкальные, танцевальные, эстрадные, цирковые и прочие номера. Из них затем монтируются разнообразные программы.

Съемки телевизионных постановок делаются для того, чтобы сохранить на пленке наиболее интересные из них и иметь возможность в любой момент еще раз показать их зрителям. Кроме того, их можно показывать на других телестудиях страны и за рубежом.

Однако самый большой и самый оперативный раздел работы редакции киносъемок — это хроника. Ею заняты двадцать операторов. Они создают ежедневно пятнадцать-семнадцать, а за год — тысячи злободневных сюжетов для «Последних известий» по телевидению.

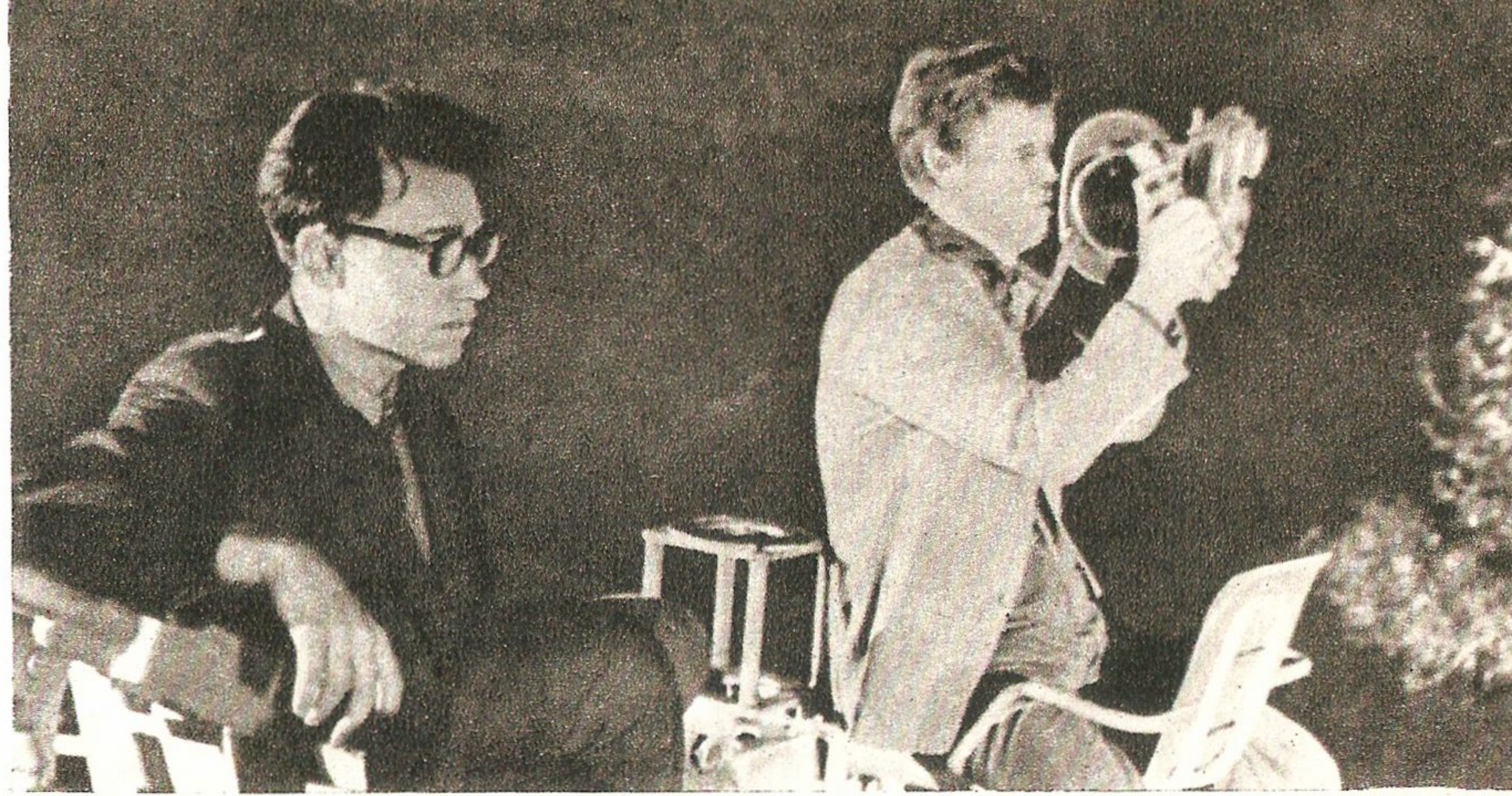
Лучшие операторы-документалисты, такие, как Б. Соколов, В. Грезин, Д. Федоровский, В. Гусев, снимали для телевидения пребывание Н. С. Хрущева в США, Франции, Австрии, Индии, Индонезии, Афганистане, а также — А. И. Микояна в Мексике.

Поражает оперативность, с какой телевизионная кинохроника становится известной зрителю. Как правило, все, что снимается сегодня, сегодня же идет в эфир.

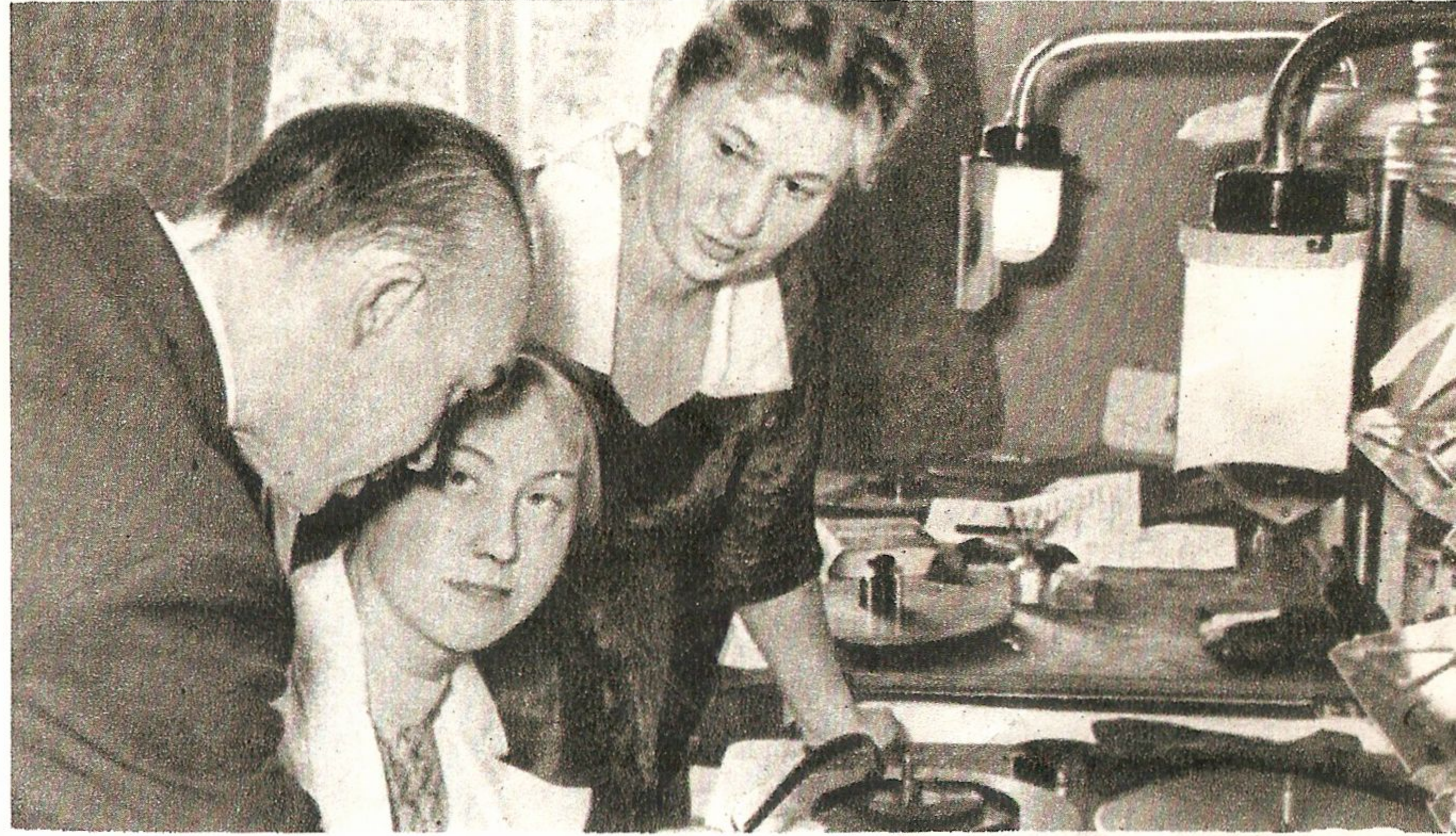
Велик объем работы, которую ведет редакция киносъемок. Общий годовой метраж выпускаемой ею в эфир продукции намного превышает полезный метраж пленки, снимаемой на любой из наших самых крупных и хорошо оснащенных киностудий. В этом коллективу работников редакции помогают два основных фактора: энтузиазм и оперативность.

Мы не сомневаемся в том, что в ближайшем будущем для очень нужной и плодотворной деятельности редакции будут созданы самые благоприятные условия.

А. Шабанов



5. А в это время под Москвой, в поселке Снегири, шли натурные съемки эпизодов художественного телевизионного фильма «Выстрел». Мы видим рабочий момент съемок, которые ведут операторы-дипломники ВГИК М. Рык (слева) и В. Нахабцев

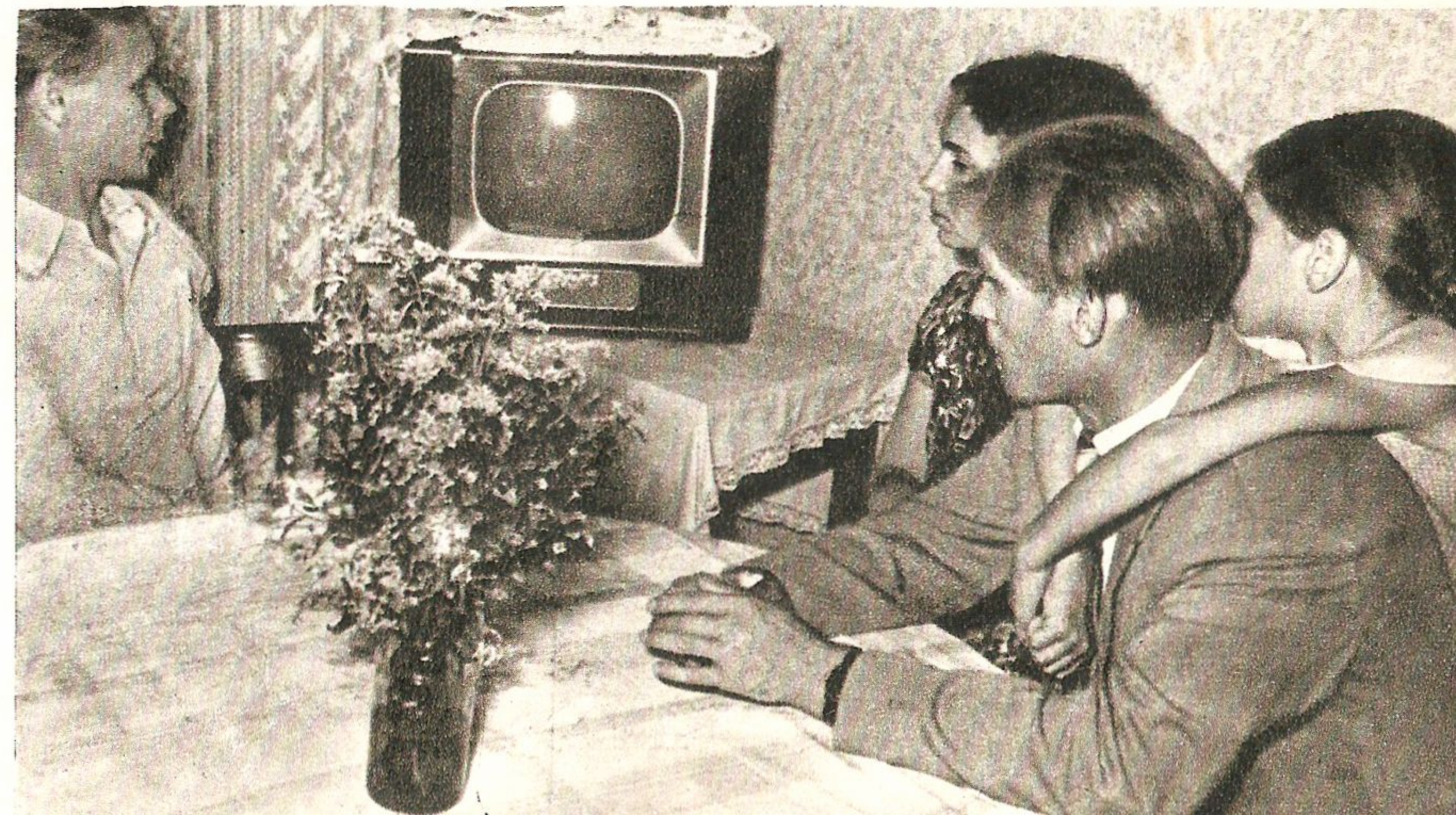


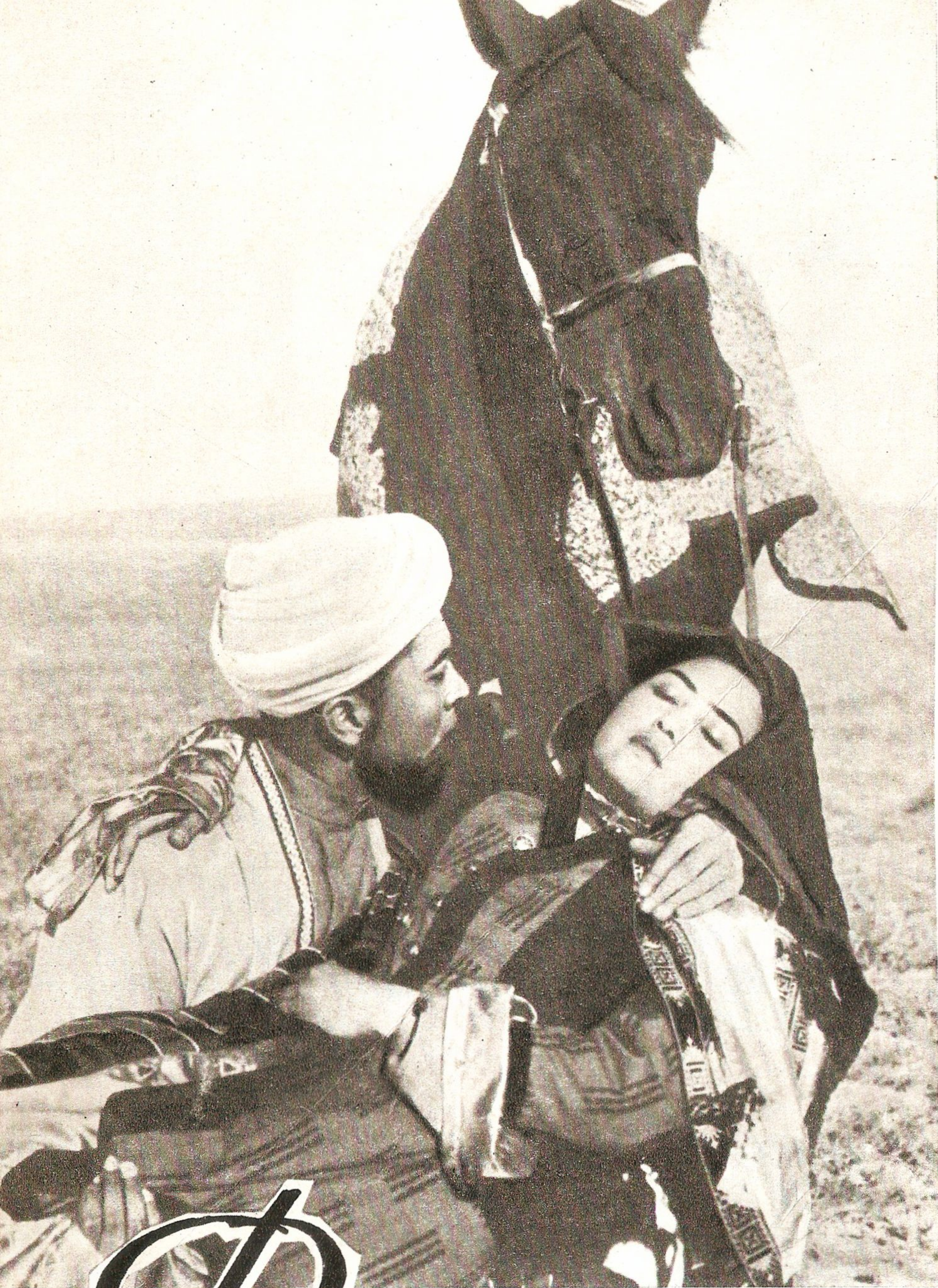
6. Между тем оператор В. Марченков уже доставил в редакцию отснятую пленку. Она проявлена, и теперь оператор вместе с мастером-монтажером С. Стефанчук (в центре) и ассистентом режиссера В. Карпухиной монтирует свой сюжет для передачи в эфир



7. И вот уже идет телевизионная передача материала, снятого несколько часов назад. У режиссерского пульта мы видим на первом плане одну из лучших работниц телецентра — ассистента режиссера С. Тразанову

8. Члены семьи и друзья слесаря Алексея Сергеевича Маркина (справа), собравшись вечером на его новой квартире, смотрят в «Последних известиях» эпизоды, снятые коллективом редакции киносъемок





Фуркат

Естественно и закономерно стремление киностудий национальных республик ставить фильмы о выдающихся писателях, композиторах, ученых, художниках, политических деятелях: народы глубоко чтут память своих великих предков.

Кинематографисты Узбекистана обратились к биографии известного поэта-демократа и просветителя Закирджана Фурката, чьи стихи органически вошли в национальную культуру узбекского народа.

Однако в отличие от созданных ранее хороших фильмов «Алишер Навои» и «Авиценна», новую картину «Фуркат» нельзя признать полнокровным художественным произведением.

Думается, причина заключается в том, что, увлекшись эффектными эпизодами и анекдотами из жизни поэта, авторы сценария Т. Тула и М. Мелкумов не произвели самостоятельного исследования эпохи, сложных социальных и национальных взаимоотношений, которые определили особенности поэзии Фурката.

Авторы представляют нам прошлые времена как давно известные и потому не нуждающиеся в раскрытии, не требующие художественного анализа.

Поясню примерами. В одной из первых сцен, на базаре, узбек поливает пыльную землю. Подходит полицмейстер и бьет его. За что? Не важно. Ведь это же полицмейстер!..

К сожалению, на таком же уровне и большинство сцен, отражающих социальные конфликты.

Заняты на рытье канала узбеки протестуют. Против чего? Вот-вот вспыхнет восстание. Почему? Фильм не дает объяснений. Только что реакционный поэт Рухий призвал бедняков подчиниться. Теперь утихомирить их поручают Фуркату. Что же он делает? Что говорит? «Позвольте мне сказать от имени всех вас, что мы можем еще потерпеть»... В чем же различие между двумя поэтами? Правда, пользуясь тем, что полицмейстер не понимает узбекского языка, Фуркат читает затем сатирические стихи. Но к чему сводится

смысл всей сцены? Она носит служебный характер: это только предлог для чтения стихов (как и многие другие эпизоды).

К тому же здесь возникает еще одна линия фильма: княгиня Оболенская, видя читающего стихи Фурката, восклицает: «Какое лицо! Какие глаза! Сколько в нем силы! Боже мой!» И на слова мужа о том, что это — «обыкновенный туземец», отвечает: «Если бы ты был хоть немного похож на него!» Восторженная барынька неудовлетворена жизнью, ссорится с мужем и восхищается Фуркатом: «Это Байрон... Пока ты не познакомишь меня с Фуркатом, я из Коканда не уеду... Сам ты туземец, а он настоящий мужчина и большой поэт!» И, к сожалению, авторы приписывают княгине важную роль в жизни поэта. Именно Оболенская, пренебрегая светскими условностями, спасает Фурката в самые трудные минуты, она готова даже принять ухаживания губернатора, только чтобы помочь своему подопечному, и т. д. Княгиня произносит также вполне идейные слова и даже напоминает поэту о том, что он нужен народу.

Значительное место занимают в фильме всяческие обманы, побеги, похищения, и он приобретает авантюрно-приключенческий характер.

Персонажи, разумеется, ведут какие-то споры и занимаются чтением стихов. Но и актеры, и режиссер Ю. Агзамов, и оператор М. Краснянский отдали больше души и творческих сил именно авантурным эпизодам. История подосланного убийцы, преследования и погони, сцены госпожи Оболенской с губернатором и т. п. лучше других поставлены и сняты.

Да и в самих этих ситуациях авторов интересует только наиболее эффектное, а мотивировки, как правило, опускаются. Все происходит по непонятным причинам, без объяснений.

Вот, скажем, полицмейстер вдруг сразу догадывается о том, что адъютант губернатора — перодевший революционер. Как же это произошло? Неизвестно. Вот падает с коня Рано, возлюбленная Фурката. И только значительно позже становится известным, что она умерла. Вот сообщается, что Фуркат болен нервной горячкой. Почему? Ведь предыдущие сцены не довели его страдания до накала.

Таких неясностей очень много. Авторы не приложили сил для исследования жизни средствами искусства, ограничившись рядом эффектных иллюстраций.

Станным способом авторы знакомят зрителей с творчеством поэта. Едет в коляске Оболенская и читает стихи Фурката о пользе телеграфа, а в это время газетчики выкрикивают последние новости...

Естественно, что таким примитивным сопоставлением снижается значение стихов Фурката.

Фильм о поэте лишен подлинной поэтичности, потому что авторы избрали язык примитива, поверхностных иллюстраций.

И фильм был бы полной неудачей, если бы не превосходная игра артиста Я. Ахмедова в главной роли. Читая стихи, разговаривая с любимой девушкой, загораясь гневом, Фуркат не просто эмоционален — он вдохновенен. Очевидно такова сила его стихов, окрыливших артиста, — они философичны и наполнены афоризмами.

Фильм открывается словами Фурката: «Я огорчен превратностями колесницы судьбы — глупый блаженствует, умный страдает». Если бы сценарий фильма, его сюжет, столкновение героя с своеобразными яркими людьми отражали мысли этого эпиграфа! Если бы авторов больше интересовали не пестрые приключенческие эпизоды, а философия поэта и вызвавшая эти размышления жизнь, если бы они показали ее в преломлении сознания героя! Думается, можно было бы создать интереснейший фильм. И глубоко национальный, показывающий стремление народа к культуре, народную точку зрения на исторические события, обогащенную знаниями нашего современника.

Плохо помогли авторы актерам. Поэтому роль полицмейстера — пожалуй, худшая в длинном списке работ талантливого А. Хвыли. Интересно заявленный, необычный для П. Соболевского образ редактора газеты потонул в общих местах, потерял характер. А. Ларионова в роли Оболенской лишь загадочно улыбается, ее героиня соблазнительна, но не интересна, ибо характер актрисой не раскрыт.

Немало талантливых артистов занято в этом фильме, но не приносит радости встреча с ними.

Очень хорошей становится работа оператора, значительно живее и осмысленнее строит мизансцены и режиссер, лишь только сценарий позволяет им вырваться на простор.

Превосходен финал: огромная панорама — караваны в степи, уезжающий Фуркат. В этом пейзаже есть и настроение, и поэзия, и глубокий смысл. Но портит впечатление дикторский текст, подводющий итоги кинобиографии поэта: «Унесенный ветром, он обошел много стран, увидел своими глазами мир»... А в начале фильма диктор говорил, что Фуркат был «унесен ветром самодержавия за пределы родины». Что это за образ?..

Жаль, что важнейшая тема дружбы русского и узбекского народов, которую прекрасно мог раскрыть образ Фурката, выглядит навязчиво и примитивно.

Итак, увы, фильм о поэте не соответствует его творчеству: он лишен раздумий, философии, четкости афоризма, своеобразия взгляда на мир, в большой мере свойственных Фуркату, и, пересказывая некоторые моменты жизни поэта, маня превосходными отрывками стихов, отталкивает примитивными иллюстрациями к истории классовой борьбы.

Язык искусства не терпит примитива.

Пиковая дама



И. Маневич

Пушкинская повесть давно привлекала к себе внимание кинематографистов. Я. Протазанов ставил по ней немой фильм. В 30-х годах М. Ромм написал сценарий и мечтал экранизировать «Пиковую даму». Братья Васильевы долго вынашивали замысел воссоздать на экране гениальную оперу Чайковского, в содружестве с П. Вейсбремом написали сценарий, но осуществить постановку им не довелось.

Режиссер Р. Тихомиров, только что удачно экранизовавший оперу «Евгений Онегин», взялся за эту трудную задачу. Сохранив в основном замысел Васильевых, он разработал сценарий вместе с музыковедом Б. Ярустовским.

...Звучит музыкальная интродукция.

Плывут на экране рисованные пейзажи Петербурга. Но они не сливаются с музыкой и кажутся ненужными. Непонятно, почему авторы не использовали их как фон для титров. Быть может, не желая предвзвешивать зрителя о том, что вокальные и кинематографические образы созданы разными актерами, авторы перенесли титры в конец фильма. И только когда на экране одна за другой разворачиваются сцены фильма, мы переносимся в пушкинский Петербург.

Действие вынесено на природу: в Летний сад, на набережную Невы. И мы покоряемся властному звучанию музыки, органически сливающейся с изображением, целиком подчиняемся высокому драматизму чувств, заполняющему экран. Живые человеческие образы, а не оперные амплуа действуют на экране, помогая нам по-новому услышать гениальную музыку и еще глубже проникнуть в сокровенный смысл знакомых и любимых арий.

Павильонные эпизоды (в спальне графини, в казарме, в игорном доме), решенные в динамических мизансценах, прекрасно завершают фильм.

Скажем прямо, постановочный коллектив, экранизируя вершину оперного творчества Чайковского, глубоко и своеобразно воплотил

это произведение на экране и сделал новый шаг в становлении жанра кинооперы.

Авторы фильма, стремясь приблизиться к повести, правильно перенесли действие в 30-е годы XIX века, что помогло им более реалистически и глубоко раскрыть содержание оперы и сложный мир чувств Германна, приблизив его к пушкинскому герою. Но, изменив эпоху, они остались в пределах драматургии оперы, не реконструируя либретто, а лишь приспособив его к законам кино.

Как известно, В. Мейерхольд, работая над постановкой «Пиковой дамы» в 1935 году и желая вернуть оперу к литературному первоисточнику, создал новое либретто. Но оно, несмотря на блистательное реалистическое решение ряда сцен, не совпадало с музыкой, навязывало ей содержание, которого не было у Чайковского.

Используя старое либретто, авторы фильма видели свою задачу в кинематографическом решении оперы. Смысл их поисков заключался в органическом сочетании вокального исполнения с реалистической игрой актеров, ибо правда чувств, которую принесли на экран драматические актеры, разрушила установившиеся оперные традиции в поведении исполнителей, тем самым приблизила главные образы к повести Пушкина.

Экран потребовал от исполнителей естественности поведения, особенно необходимого в опере, поставленной по пушкинской повести. Ясная и точная проза Пушкина, о которой Гоголь писал, что перед ней сама действительность кажется искусственной и карикатурной, не вязалась с оперной условностью.

Удачный выбор режиссером исполнителей помог решить эту трудную задачу.

О. Стриженов в роли Германна (поэт З. Анджапаридзе) — это не оперный гусар, а военный инженер, чужой в великосветском обществе, человек огненных страстей, страдающий, ищущий, «с профилем Наполеона и душой Мефистофеля». Образ, созданный Стриженовым, далек от примитивного понимания

Германна как человека мелочного расчета, желающего только разбогатеть. В Германне трагедия дерзания. Он не бежит от судьбы, а вступает с ней в непримиримую борьбу. В пластическом образе артист необыкновенно тонко, глубоко, проникновенно раскрывает чувство, заключенное в музыке. Потому так сливается вокальный образ, созданный Анджапаридзе, с пантомимой, великолепно сыгранной Стриженовым.

Это же в полной мере относится и к актрисе Е. Полевицкой (поет С. Преображенская), сумевшей создать замечательный образ старой графини — крупный, по-настоящему пушкинский образ Пиковой дамы.

У молодой актрисы О. Красиной (поет Т. Милашкина) получился внешне очаровательный и тонкий образ Лизы — правда, несколько статуарный. Ей не хватает внутренней экспрессии, которая помогает Стриженову и Полевицкой слиться с музыкой.

Легко и непринужденно проводит роль Томского В. Медведев (поет В. Нечипайло). К сожалению, образы Елецкого (В. Кулик, поет Е. Кибкало), Чаплинского и офицеров, друзей Томского, мало привносят нового по сравнению со знакомыми нам оперными персонажами.

Умелая режиссура Р. Тихомирова проявилась и в интересной разработке мизансцен, в динамическом монтаже, гармонирующем с музыкой. Нам кажется плодотворным смелое перенесение оперных арий во внутренний монолог, взволнованно передающий борение чувств в душе героя. Широко и умело использован в фильме крупный план. Выражение глаз, движение бровей, сложная гамма переживаний на лицах Германна и графини помо-

(Окончание см. на стр. 15)

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Чистое небо



Постороннему человеку, наблюдающему, как ведет съемку Григорий Чухрай, может показаться, что режиссер чересчур придирчив, даже в какой-то мере капризен, зря «мучает» актеров и всю группу. Вот, например, съемка, на которой нам довелось присутствовать.

Героиня фильма «Чистое небо» Саша Львова (ее роль исполняет артистка Ленинградского ТЮЗ Нина Дробышева) вернулась с ребенком из родильного дома в свою пустую, холодную квартиру. Большая, неудобная комната, посередине которой стоит традиционная для военных лет печка-временка с трубой, выведенной прямо в окно. К Саше приходит друг детства, давно и безнадежно влюбленный в нее Петя. Видя, в каком тяжелом положении очутилась Саша, вдова летчика, он предлагает ей деньги. Как гордо выпрямляется эта хрупкая девочка, казалось бы, согнувшаяся под бременем обрушившихся на нее трудностей и несчастий, как решительно отказывается она от жалости и помощи. Вот и Сашенька (артистка Н. Дробышева) и Петя (артист В. Коняев)

Алексей Астахов — артист Е. Урбанский все. Несколько метров, которые по обычным нормам можно было бы снять за несколько часов... Снова и снова репетирует эпизод Чухрай, пробует разные варианты, заставляет Петьку (артист В. Коняев) выходить то в одну, то в другую дверь. Потом внимание его привлекает печка. Он ставит ее на другое место, снова возвращает на прежнее. Уже, казалось бы, найдены точки для камеры, установлены рельсы для тележки, пора бы снимать. Но — еще одна репетиция. Чухрай просит ассистентов по часам проверить длительность сцены. Ему кажется, что она недостаточно динамична, что чересчур много проходов, долго длится проезд камеры. И снова работа с актерами. «Играйте проще!» — закликает он их.

— Может быть, мне подгримироваться? — спрашивает Коняев, снимающийся почти без грима.

— Нет, не надо. Так будет естественнее.

Идут напряженные поиски лучшей мизансцены, наиболее выразительной актерской интонации, предельной простоты и естественности поведения.

О чем же повествует новый фильм Чухрая? В нескольких словах он сам дал нам ответ на этот вопрос. «Это фильм о любви, о верности, но главным образом о сложных путях, ведущих человека к его счастью. И о том, что счастье и несчастье советского человека очень тесно связаны с жизнью его страны. И еще — в фильме разворачивается полемика между мещанским «здравым смыслом» и романтической увлеченностью, поэзией, выражающейся не в громких словах, а во всей возвышенной устремленности человека, в его «способе жить».

Это — постановка вопроса. Как же все это будет воплощено в фильме? Об этом режиссер не счел нужным рассказать заранее, он убежден, что говорить о творческих замыслах, еще подлежащих воплощению и уточняемых в процессе реализации, преждевременно, что только готовое произведение скажет о них зрителю. Что же, может быть, он и прав...

И все-таки попытаемся чуть-чуть приподнять завесу и в самых общих штрихах рассказать о будущем фильме. Тут несколько героев, и у каждого из них своя тема, свои трудности, так или иначе связанные с трудностями и проблемами народными. Вот Алексей Астахов (артист Е. Урбанский), знаменитый еще в довоенные годы летчик-испытатель, чьи портреты печатались на обложке «Огонька». Это его со всем пылом молодости полюбила на всю жизнь пятнадцатилетняя девчонка Саша Львова. И то, что началось с шутки, превратилось в огромное чувство, впоследствии и его самого вернувшее к жизни. В войну он попадает в плен (Саше сообщают, что он погиб), а вернувшись после войны, должен забыть об авиации, о своей самой большой мечте.

Алексей не может вернуться в партию, сесть за штурвал самолета только потому, что кто-то, бездушный, «прилепил» ему клеймо «подозрительного». Он начинает пить, бросает работу, опускается. Саша убеждает его, что нужно бороться. Бороться? С кем? За что? Алексей как будто бы и сам убедился в том, что он виноват. Виноват, что не сгорел вместе с самолетом, в том, что не разбился, что его не разорвали собаки в концлагере, в том, что он жив. И все же, когда один из молодых героев фильма излагает ему свое кредо нигилиста, философию скептика и отрицателя больших идей, во имя которых сражался летчик, — все восстает в Астахове против этой морали, и он страстно заявляет, что если бы у него была вторая жизнь, он прожил бы ее снова так, как прожил первую. Этот человек, чья большая и сложная жизнь, отмеченная подвигами и ошибками, проходит перед нами на экране, сохранил веру в высокие идеалы, в глубине души остался коммунистом.



Эпизод на вокзале

Интересно проследить, как одна проблема «тянет» за собой другую. Когда кто-то предложил написать письмо в ЦК, чтобы там разобрались в деле Астахова, заводской коллектив воспротивился этому, считая, что «мы сами здесь сможем разобраться». Одно из самых знаменательных веяний нашего времени — доверие к людям, которые достаточно зрелы и в политическом, и в гражданском смысле, чтобы мудро и человечно решать судьбы своих товарищей. Это большая, важная тема о том, что без доверия к людям, без любви к ним, без умения не только осудить недостатки, но подчас за неприглядной внешностью разглядеть благородные качества души — нельзя построить коммунистическое общество. Об этом говорит в своей картине Чухрай.

«Чистое небо» — произведение многоплановое, сложное. Наряду с темой Астахова и сопряженными с ней проблемами идет еще и тема любви. Эта тема решается в противопоставлении двух судеб, двух «биографий» чувств. Саша Львова сумела пронести свою любовь через все трудности и испытания, а вот Люся (артистка Н. Кузьмина) променяла свое чувство на мещанскую сытость и потеряла в жизни самое главное...

В новом фильме Чухрай продолжает разрабатывать близкую ему тему — о молодом человеке 40-х годов.

Снимает фильм оператор С. Полуянов. Художник Б. Немечек. Композитор М. Зив.

О. Белявский

Война наступала на маленький тихий городок...



НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМОВ



Они связаны узами не менее крепкими, чем узы родства. Так реальная действительность оказалась чудеснее любой выдумки — Мордюкова не только в жизни, но и на экране была дочерью матери-крестьянки.

О фильме «Простая история» много говорили и писали. Он этого заслуживает. И во многом — благодаря актерскому успеху Нонны Мордюковой. В ее творчестве эта роль словно подвела некую черту. Правда, здесь же невольно закрадывается сомнение: не слишком ли рано мы начинаем подводить итоги? Отвечая на этот вопрос, давайте посмотрим, что сделала актриса до этого фильма.

Мордюкова вышла из стен ВГИК, имея за плечами, помимо скромных ученических работ, роль Ульяны Громовой в фильме «Молодая гвардия» (1948). Создать образ, исполненный героического порыва, — задача трудная не только для молодой дебютантки. Однако вдвойне труднее рассказать о жизни человека, чье имя навечно вписано в летопись борьбы советского народа с фашистскими захватчиками. Образ молодой партизанки вошел в сознание миллионов еще со страниц романа А. Фадеева. Искусство подвергло актрису нелегкому экзамену. Нонна выдержала его вместе со своими товарищами по студенческой скамье, объединенными в крепко спаянный творческий коллектив мыслью и волей постановщика фильма — режиссера Сергея Герасимова.

Ульяна осталась в памяти как образ бесстрашной девушки-патриотки, идущей на пытки и смерть с высоко поднятой головой во имя жизни и любви к своему народу. Актриса была сдержанна в проявлении чувств героини. На экране облик Ульяны Громовой порой обретал словно скульптурные очертания. Иногда Мордюковой в обрисовке образа еще не хватало более разнообразных и светлых красок — девической нежности и тех волнующих радостей жизни, которые даже суровость борьбы с фашистами не могла заглушить в молодогвардейцах. Как сказал тогда режиссер Л. Трауберг, Уля получилась «чуть иконописной».

Казалось, эта роль надолго определила амплуа Мордюковой — актрисы возвышенно-героического плана. Да и сам ее внешний облик — строгая, немного тяжеловесная красота сильного, крупного тела, классическая лепка лица — заставляли думать о том же. Но жизнь и реальная творческая практика рассудили иначе.

... Однажды в коридоре студии им. М. Горького актриса встретила режиссера Юрия Егорова, который ставил в то время фильм «Добровольцы». «Нонна, — сказал он ей, — выручи. Одень брезентовую робу и иди в павильон. Там построена декорация шахты метро. Садись и

Нонна МОРДЮКОВА

М. Зак

Совсем недавно Нонна Мордюкова закончила большую, трудную, может быть, самую крупную в ее творчестве работу. И сейчас она испытывает грусть от расставания с родным, близким человеком, думами, мыслями, чувствами которого актриса жила долгое время. Человек этот — Саша Потапова, героиня «Простой истории» — нового фильма кинодраматурга Б. Метальникова и режиссера Ю. Егорова. Образ молодой председательницы колхоза, написанный сценаристом и воплощенный замыслом режиссера, зажил на экране в исполнении актрисы Мордюковой.

Каждый день в течение многих месяцев Нонна, стараясь забыть о неумолимом всевидящем «зрачке» киноаппарата, начинала рассказывать о своей героине. Она хотела, чтобы будущий зритель смог узнать о мечтах и надеждах Саши Потаповой не только с ее слов, но и прочитав их в глазах, жестах, мимике актрисы.

Обычно актеру трудно бывает в немногих словах ответить на вопрос, как он собирал материал для своей роли. Нонна Мордюкова сказала очень коротко: «Я все время думала о своей матери». Мать актрисы, в прошлом батрачка, была одной из первых женщин-председательниц на Кубани. Это о ней, как и о тысячах ее сверстниц, рассказал замечательный фильм «Член правительства». В судьбе его героини Александры Соколовой запечатлен путь многих русских женщин, ставших при Советской власти вожакими колхозной деревни.

Саша Потапова из «Простой истории» живет в другое время. Она наша современница. Но ответственность перед собой и людьми за родной колхоз — разве это чувство не одинаково волновало и Ирину Петровну, мать Мордюковой, и Сашу Потапову, героиню актрисы?

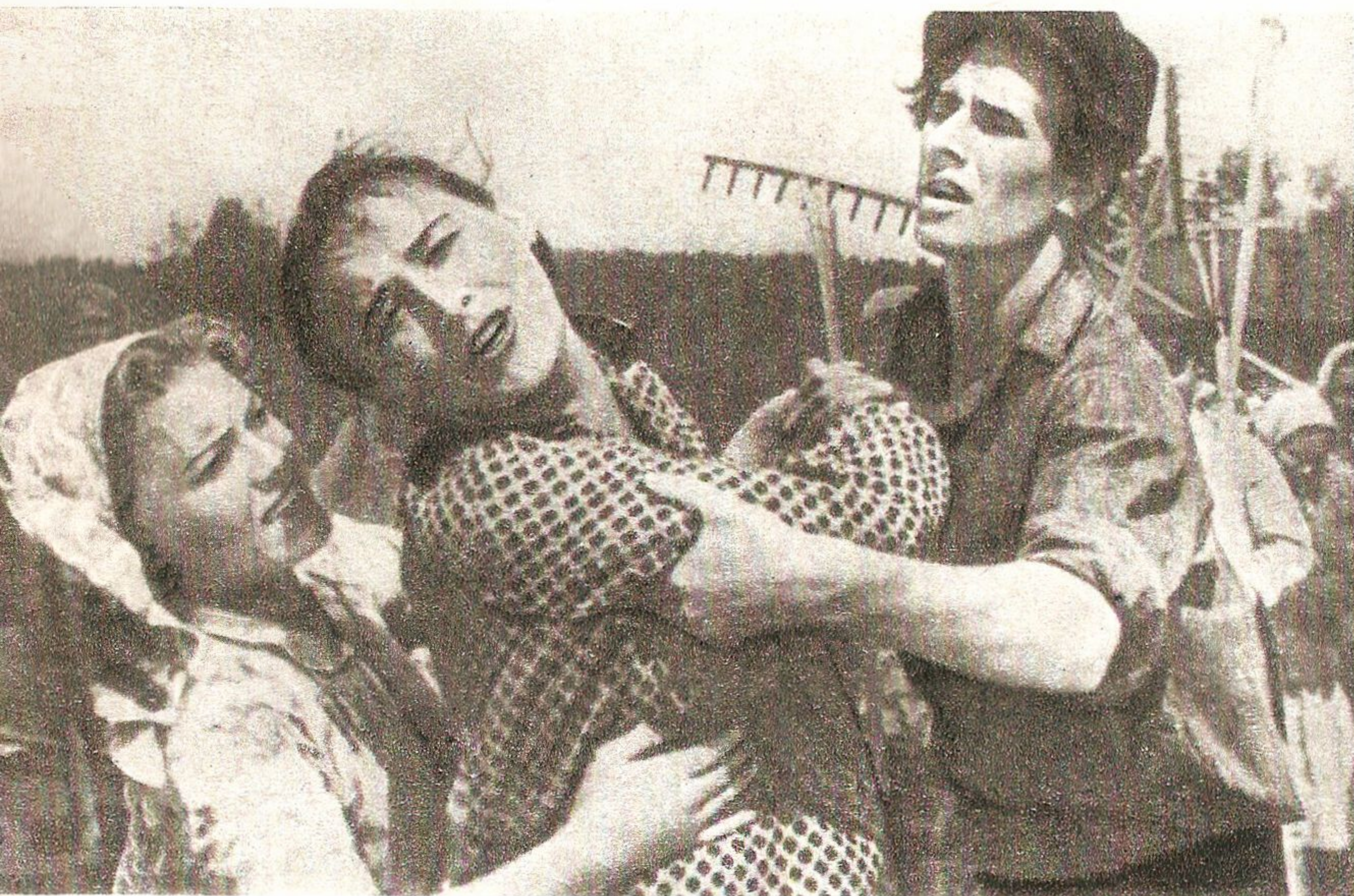
пей молоко из бутылки. Больше от тебя ничего не требуется». Мордюкова не только согласилась на эту крошечную рольку, но здесь же, в коридоре, показала режиссеру, как она будет сидеть в шахте с бутылкой молока и громким голосом, только фальшиво, петь арию Кармен «У любви, как у пташки крылья...». Этот эпизод из фильма «Добровольцы» у каждого на памяти. Он согрет чудесным актерским юмором. Краски чистой комедийности оказались совсем не чуждыми актрисе. Недаром, еще будучи студенткой, она сыграла в мастерской О. Пыжовой и Б. Бибикина роль Анны Андреевны в «Ревизоре».

Нет, героическое амплуа не стало основным в ее творчестве, хотя, повторяю, для этого у актрисы были все данные. Но работа актера зачастую протекает в ожесточенной борьбе с самим собой, со своими природными наклонностями и человеческой индивидуальностью. Спеть арию Кармен, как поют люди, лишенные слуха, обладая на самом деле хорошим музыкальным слухом, — еще не самое трудное. А то, что Мордюкова умеет петь, убеждает нас незабываемая сцена из «Молодой гвардии», где Уля Громова, истерзанная пытками в камере фашистского застенка, говорит: «Мы и сейчас заспиваем». Сначала песня звучит как стон, прерываемая мучительными спазмами в горле. Потом она крепнет, растет, и чистый голос Ули ведет за собой хор подруг, поющих «Дивьяюсь я на небо...».

Гораздо труднее для актрисы переступить через все то, что вошло в кровь и плоть с детских лет, — через чувства товарищества, дружбы, привычку жизни в коллективе. Гораздо труднее сыграть молодую женщину, свою сверстницу, но уже отравленную ядом стяжательства, покорную дочь родителей, которые отгородились от жизни высоким забором и крепкими стенами дома. И тем не менее эта роль — роль Стеши из фильма «Чужая родня» (1955) — принесла Нонне Мордюковой успех. В борьбе с собой актриса вышла победительницей.

Повесть В. Тендрякова «Не ко двору», положенная в основу фильма, умное, чуткое руководство режиссера М. Швейцера позволили актрисе создать сложный образ молодой женщины с нелегкой судьбой. Лишь ценой мук и страданий поняла она, что счастье нельзя прятать в сундук вместе со старыми вещами, пересыпанными нафталином. Актрисе удалось самое трудное — провести свою героиню из сцены в сцену, каждый раз добавляя что-то новое к ее облику, раскрыть трудный духовный рост женщины, меняющей взгляды на жизнь.

Вот Стеша с не улыбающимся лицом, в белой подвенечной фате павой выплывает в танце на середину горницы. Вот Стеша — домохозяйка, хозяйственная молодая жена. Ее сильные руки легко подбрасывают в воздух пудовые старинные шубы, извлеченные из сундука, или нежными ласковыми движениями увязывают в платок завтрак для мужа, тракториста Федора Соловейко. Казалось, все предвещает счастливую жизнь молодоженам. Но постепенно косный быт семьи — стяжателей Ряшенцевых, их вечная присказка «Они любят, чтоб на них ломили» (это о колхозе) — становятся невмоготу Федору. Он вдруг замечает, что и его Стеша, такая добрая и красивая, чем-то неуловимо, по-старушечьи начинает походить на своих родителей. Замечает это и зритель. В ласковых интонациях ее голоса чудится елейная приторность речей мамыши, в скупой улыбке — кривая ухмылка самого Ряшенцева. Так незаурядное мастерство актрисы позволяет ей будто невзначай обнаружить это «портретное» сходство героини с родителями, не нарушая, однако, естественности и достоверности образа.



Стеша. «Чужая родня». 1955

Назревает конфликт. Федор решает уйти. Отчаянно, по-бабьи, крикливо и бесстыдно упрекает его Стеша. Потом наступает какое-то оцепенение. Горе сгибает молодую женщину. Актриса резко изменяет ее облик. Но не только внешний. Вместе с платком, укутавшим ее голову, потухают глаза Стешы. Следуют длинные, безмолвные планы лица героини — самые трудные для актрисы. Не прибегая к словам, нужно сыграть мучительную, неотвязную мысль дочери, впервые усомнившейся в правоте родителей. Глубокие тени залегают на лице Стешы, заостряются черты. Конечно, во многом здесь помог оператор, соответствующим образом высветивший лицо актрисы. Но никакие ухищрения операторского мастерства не заставят зрителя поверить в правду чувств героини, если их не сыграет актриса. И Нонна Мордюкова превосходно доносит с экрана эти молчаливые, трудные думы Стешы. Поэтому веришь в ее слова, обращенные к родителям, идущие из глубины души: «От людей меня отвадили, старухой сделали». Перелом в развитии образа точно намечен актрисой. В последних кадрах фильма Стеша, уйдя из родного дома с ребенком на руках, переступает порог своей новой комнаты. Она еще насторожена, но это уже совсем другой человек.

Саша. «Простая история». 1960



Ульяна. «Молодая гвардия». 1948.

Мы уже говорили, что создавая образ Стешы в фильме «Чужая родня», Мордюкова, как и многие другие актеры в подобных случаях, вынуждена была преодолевать какие-то свойства своего характера. Но значит ли это, что актерская или человеческая индивидуальность должна полностью растворяться в созданных образах? Творчество Мордюковой лишний раз доказывает обратное. Как ни разнообразны сыгранные ею роли (мы сейчас продолжим их список), им всегда присуще одно характерное качество человеческой природы — гордость. Образ Ули Громовой проникнут возвышенной патриотической гордостью дочери великого народа. Даже Стеша, решенная в совсем другом, бытовом плане, по своему горда. Она выстрадала право на новую жизнь, не покорно следуя за мужем, а в гордой и мучительной борьбе с самой собой.

Гордость, глубоко скрытая за внешним грубоватым обликом «бой-бабы», составляет основу образа и крановщицы Дуси Ошурковой в фильме «Екатерина Воронина» (1957). Нонна Мордюкова играет эту женщину, за которой тянется прилипчивая слава «гулящей», на тонком подтексте гордого и легко ранимого характера.

Небольшая роль колхозницы Степаниды в фильме «Отчий дом» (1959) вновь «замешена» на этом свойстве человеческой природы.

И, наконец, Саша Потапова из «Простой истории». Оставшись после войны молодой вдовой, не считавшая за грех походя прислониться к



Степанида. «Отчий дом». 1959

мужскому плечу, она круто меняет свою жизнь, когда ее выбирают председателем, гордая оказанным доверием.

Нонна Мордюкова впервые появилась в фильме о подвиге народа в Великой Отечественной войне. Сегодня ее новая героиня Саша Потапова говорит с экрана: «... уж сколько лет прошло с тех пор, как кончилась война, когда пушки эти отгремели, а люди-то до сих пор плачут». В этих словах, которые сами собой родились у актрисы на съемке, — горечь тяжких утрат и право на мирную жизнь, завоеванное кровью близких и родных. Эти же слова, мысль, заключенная в них, открывают многое не только в образе Саши Потаповой, но и в облике актрисы, к которой с мастерством приходит и гражданская зрелость.

У актрисы большие, еще не использованные возможности в искусстве, по дороге которого ей шагать и шагать.

Всеволод ПУДОВКИН



В. Пудовкин и А. Головня (слева) во время съемок фильма «Потомок Чингис-хана» (1928)



А. Головня,
заслуженный деятель искусств,
профессор

«Около тридцати лет мы с Пудовкиным стояли рядом у киноаппарата. Я восхищался его удивительным умением увлекать и вдохновлять людей, спланировать их в единый творческий коллектив... Как он был счастлив, когда добивался желаемого результата! Его радость была и моей радостью, потому что мы делали с ним одно общее дело. Пудовкин был режиссером глубоко партийным, искавшим художественного выражения идей коммунизма...».

Эти слова я говорил, снимаясь для научно-популярной картины «Всеволод Пудовкин». Да, мне довелось выступить в ней в качестве своего рода актера (правда, «играл» я самого себя — оператор Г. Чумаков снимал мою лекцию, прочитанную для студентов ВГИК). Я являюсь также консультантом этой картины. Меня можно считать и одним из ее операторов: в нее вошло много отрывков из снятых мною фильмов Пудовкина.

И все же, несмотря на столь непосредственное отношение к картине, я считаю себя вправе стать автором объективной, беспристрастной статьи о ней: ведь кроме всего прочего я еще и зритель, принявший близко к сердцу все то, что рассказал экран о Всеволоде Илларионовиче Пудовкине.

Главное и безусловное достоинство фильма — его научная достоверность. Он дает исторически правильное и методически точно построенное представление о Пудовкине, о его мировоззрении и методе художественного творчества, о его произведениях, о его роли в становле-

нии и развитии советского киноискусства.

К большим достоинствам фильма я отношу его драматургическую композицию. Автор сценария, критик и историк кино Р. Юренев ведет свой рассказ так, что зрители ощущают реальную связь творчества Пудовкина с идейно-политической жизнью советского народа на всех этапах строительства коммунистического общества. Это дало возможность режиссеру А. Кустову выразить идею фильма в наглядных образных формах.

Авторам удалось показать многообразие художественной и общественно-политической деятельности Пудовкина как верного сына советского народа и выдающегося представителя советской интеллигенции.



Будучи в Индии вместе с Н. Черкасовым, В. Пудовкин посадил в Дели дружбы деревце

СЛОВО АКТЕРАМ...

Тонко и тактично показаны в фильме и характерные черты личности Всеволода Илларионовича — человека доброго, отзывчивого, увлекающегося, веселого и скромного; человека, бесконечно любившего жизнь во всех ее проявлениях.

Меня очень порадовал подбор и оформление монтажных цитат из фильмов Пудовкина. Сопровождаемые серьезными и точными комментариями, эти цитаты наглядно знакомят зрителей с высоким кинематографическим мастерством режиссера, с его индивидуальным художественным почерком и одновременно дают представление об идее и образном строе фильмов. Особенно удачно прокомментированы фрагменты из «Матери», «Потомка Чингис-хана», «Конец Санкт-Петербурга», — здесь авторы помогают зрителю понять значение кинематографических метафор, ракурсов, монтажного ритма и т. п.

Вряд ли я ошибусь, если скажу, что фильм «Всеволод Пудовкин» будут смотреть с интересом, с удовольствием и с пользой; он поможет эстетическому воспитанию зрителей.

Особо хочу подчеркнуть, что фильм вносит большой и ценный вклад в нашу киноведческую науку, в изучение истории советского кино.

Как художник и как человек, бесконечно любящий и уважающий Пудовкина — моего старшего друга, учителя и соратника, я творчески вполне удовлетворен фильмом. Работа Р. Юренина и А. Кустова импонирует мне своей ясностью, конкретностью, выразительностью мысли и образов, а главное — теплым, любовным отношением к выдающемуся режиссеру. Это прекрасный памятник Всеволоду Пудовкину.

Остается только пожелать, чтобы были созданы такого же рода картины, посвященные творчеству и других мастеров.

В. Пудовкин и С. Урусевский (слева) на съемках



Актерский вопрос в кинематографе и сегодня является очень злободневным, требующим принципиального, делового решения. Актер является одним из основных компонентов художественного фильма, именно благодаря ему воспринимается идея произведения, мастерство сценариста, режиссера и оператора. Задача актера — раскрыть всю глубину характера, его развитие, мысли и чувства человека нашей прекрасной и величественной эпохи. Эта ответственнейшая задача требует от нас каждодневной, упорной работы над собой. Колоссальным трудом завоевывает актер признание и любовь зрителя.

У нас есть много настоящих творческих побед. И все же перед нами еще немало нерешенных вопросов. Одним из самых основных является актерский вопрос и прежде всего вопрос об актерской молодежи. Ведь мы, актеры старшего поколения, передаем в ее ру-

ки творческую эстафету. А работать нашей молодежи приходится в очень трудных условиях.

Мы еще очень мало заботимся о воспитании творческих кадров, о нашей смене. Мне представляется необходимым в ближайшее время практически приступить к решению этой важной задачи.

Необходимо расширить и лучше организовать внутростудийную творческую работу Центральной студии киноактера, обеспечить каждодневные репетиции в целях повышения актерского мастерства.

Для обучения нашей молодежи важно привлечь на студию мастеров кино и театра. Нужно как можно больше занимать молодежь в фильмах, снимаемых на всех киностудиях страны.

Александр ХВЫЛЯ



И еще один насущный вопрос — вернуть актерской студии сценическую площадку, где можно было бы расширить репетиционную работу над сценариями, пьесами и телеспектаклями, показывать лучшие работы зрителям. Мне кажется, что это то главное, что волнует кинематографическую общественность и требует немедленного решения.

Ия АРЕПИНА

Есть у меня одна заветная мечта — сцена. Да, именно сцена, как это ни странно звучит в устах актрисы, до сих пор остается для меня только мечтой. Вот уже семь лет я снимаюсь в кино и все сильнее чувствую, как не хватает мне настоящего актерского мастерства. Его может дать только театр, постоянные репетиции, большая и напряженная работа над сценическим образом, возможность «оттачивать» роль от спектакля к спектаклю.

Сейчас, например, мы репетируем сценарий Л. Сухаревской «Несущий в себе». Я испытываю огромное творческое удовлетворение, работая под руководством такого блестящего мастера, как Э. Гарин, и в то же время зачастую ощущаю свою беспомощность, растерянность, отсутствие постоянного актерского тренинга.

Несколько слов о положении молодых актеров в кинематографе. Так уж как-то повелось, что нас



приглашают на одни и те же амплуа в различные фильмы. И появляется на экране целая серия героев с разными именами и совершенно одинаковыми характера-

ми. Отсюда — и штампы в актерской игре. Мне, например, очень надоели мои «голубые» лирические героини. Очень хочется сыграть какую-нибудь отчаянную девчонку в веселой комедии и еще — интересную драматическую роль.

А как трудно иногда бывает в процессе работы над ролью! На съемочной площадке актер часто полностью лишен возможности самостоятельно мыслить, додумывать образ — над ним довлеет воля режиссера, его замысел. А ведь именно на актере лежит огромная ответственность за каждое произнесенное с экрана слово!

Но вот, наконец, картина отснята и выходит на экраны. Актеру, особенно молодому, так важно услышать теперь компетентное слово критика и товарищей по искусству. Но в критической статье он находит холодную, безапелляционную оценку (кстати, часто расходящуюся с оценкой зрителей): «Образ схематичен... актер не донес...» и т. д.

А ведь большой и принципиальный разговор об актерском мастерстве просто необходим!

Пиковая дама

(Окончание. Начало см. на стр. 9)

гают по-новому почувствовать драматизм их арий.

Оператор Е. Шапиро и художник И. Вускович тонко передали колорит пушкинского Петербурга. В ночных пейзажах, в декорациях, в игре света, в тревожных портретах они нашли краски, соответствующие музыке.

Остановившая главное внимание на кинематографическом решении оперы, мы понимаем, что музыковеды наверняка смогут предъявить серьезный счет фильму, указав на ряд суще-

ственных музыкальных купюр, перестановок, на отдельные недочеты вокального исполнения, оркестрового звучания, нового решения финала (кстати сказать, кажущегося и нам спорным, недостаточно органически вытекающим из поэтической и музыкальной сущности оперы). Но все же мы считаем «Пиковую даму» интересным явлением киноискусства. Это не примитивный фильм-спектакль, а оригинальный кинематографический вариант оперы. Создание же его немыслимо без творческого подхода к оригиналу, без переработки на основе законов киноискусства.

Придерживаясь буквального прочтения повести, литературоведы, вероятно, могут высказать еще более строгие суждения о либретто оперы. Но «Пиковая дама» — это не киноиллюстрация, а интересная, серьезная попытка раскрыть средствами кино оперу Чайковского. И может быть, более смелый творческий поиск еще крепче сплавил бы музыку Чайковского и пушкинскую прозу. Кинематограф мог бы, наконец, решить задачу, которая оказывалась до сих пор не под силу театру.

Будем надеяться, что у кинематографа это еще впереди.



НЕДЕЛЯ НОРВЕЖСКИХ ФИЛЬМОВ

Осенью прошлого года в Норвегии с большим успехом прошла Неделя советских кинофильмов. А осенью этого года впервые в СССР состоялась Неделя норвежского кино.

В Советский Союз приезжала делегация деятелей норвежской кинематографии — господа Стран-

гер (глава делегации), Эйв, Бен, Кальмар, Энгельсен, киноактриса И. М. Андерсен.

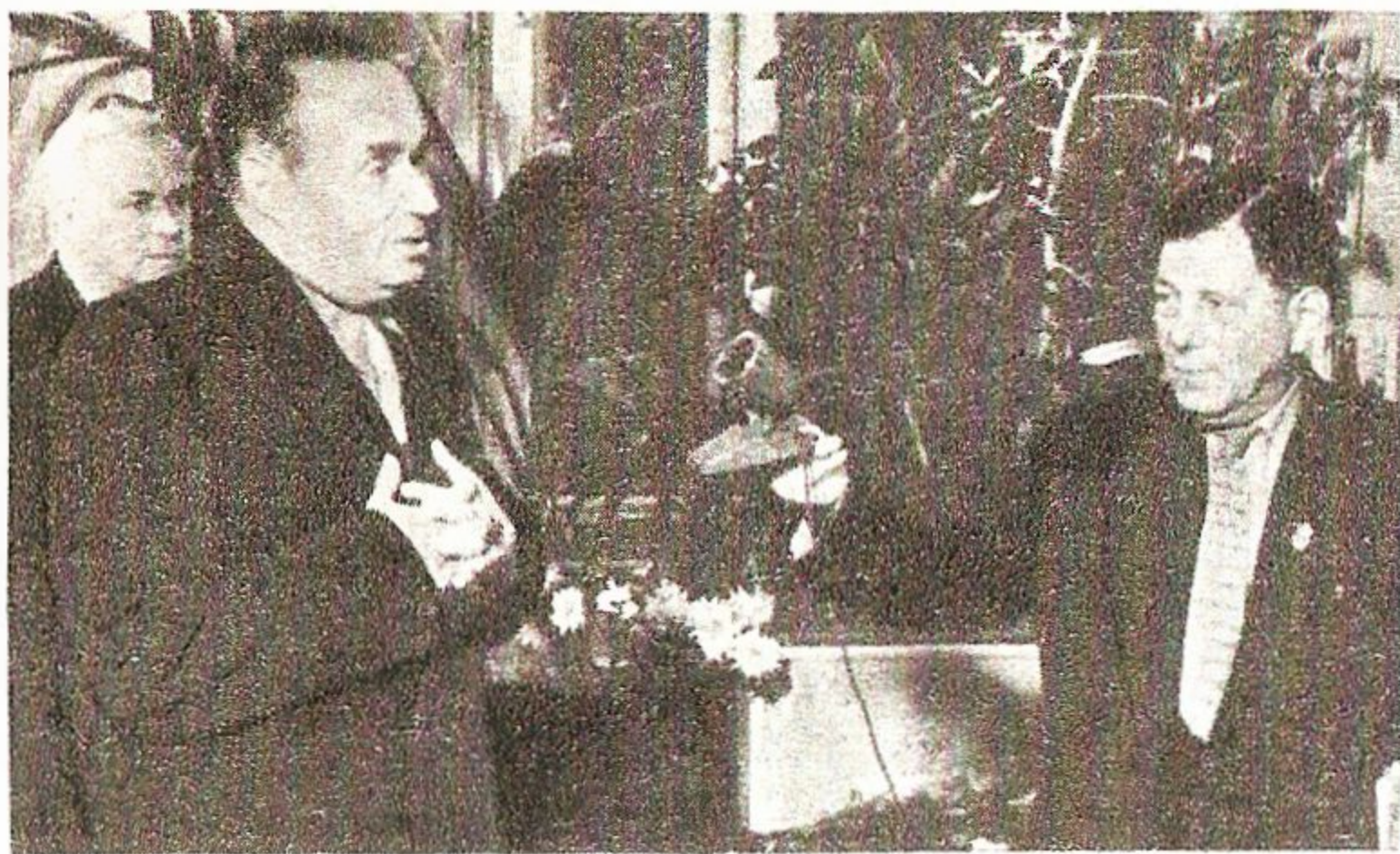
Большой интерес у советских зрителей вызвали документальные фильмы «Аку-Аку» и «Континки», снятые известным норвежским исследователем Туром Хейердалом.

Во время Недели, прошедшей с большим успехом, были показаны художественные фильмы «Одолижи мне свою жену» (реж. Эдит Кальмар), «В такую ночь» (реж. Сигвалд Маартманн-Мое), «Пыль в мозгах», «Контакт» (реж. Ойвирид К. Веннерёд) и «Битва за тяжелую воду» (реж. Т. В. Мюллер, Ж. Эпштейн и Ж. Древилль). В день открытия Недели в московском кинотеатре «Художественный». Слева направо: Р. Нифонтова, А. Зархи и норвежская киноактриса Ингер Марие Андерсен

Текст и фото Б. Виленкина

СЛАВНЫЙ ЮБИЛЕЙ

Коллектив Центральной студии документальных фильмов проводил на заслуженный отдых старейшего кинооператора И. Белякова.



Долгий творческий путь прошел И. Беляков, сорок один год проработавший на самых ответственных и интересных участках. Он участвовал в создании фильмов Д. Вертова «Шагай, Совет», «Шестая часть мира», «Киноглаз», журналов «Кинонеделя», «Кинокалендарь», первых советских мультипликационных лент. Был и автором-оператором фильма «По снежному бездорожью».

Снимал Беляков и первые звуковые документальные киноленты «Один из многих» и «Первая олимпиада искусств».

Стремление к настоящему творчеству, молодой задор характерны для Белякова, до сих пор сохранявшего эти черты.

Почетного вам отдыха, дорогой Иван Иванович!

А. Куцав

И. Беляков (в центре) благодарит друзей за большое внимание

Фото Б. Козаковой

«СВОЕ КИНО»

Дети очень любят диафильмы. Для них это «свое кино». И действительно в «настоящем» фильме, не всегда все поймешь в свои семь-восемь лет. А тут можно посмотреть на картинку, сколько захочешь, можно разглядеть все до мелочей и не торопясь, самому прочитать надписи...

Одна шестая фильмов, выпускаемых ежемесячно московской фабрикой «Диафильм», — детские. Тематика их — самая разнообразная: сказки, увлекательные приключения, научно-фантастические рассказы, загадки, фильмы о жизни великих людей...

Фильм «Здесь каждый камень Ленина знает» рассказывает о революционной деятельности великого вождя. Он сделан по фотодокументам и репродукциям с картин известных художников. Фильмы «Восстание в тюрьме» и «Смелчаки» посвящены мужественным революционерам — Феликсу Дзержинскому и Михаилу Фрунзе.

Выпущена новая серия диафильмов под рубрикой «Пионерские ступени». Много интересного узнают ребята из фильма «Угадайка»: познакомятся с географией родины, ее различными районами, смогут ответить на вопросы: в какой стране одновременно бывает день и ночь, где меньше всего бывает дождей и снега, и даже... где растут грибы выше дерева...

«Кого не волнует наше будущее? Какое оно? Кому не захочется заглянуть в следующее столетие?» — так начинается диафильм «Буду-

щее — какое оно». Он повествует о жизни... в 2017 году, полной необыкновенных приключений, экскурсии ребят в Углеград — подземный город в Заполярье, город вечной весны.

Много интересных историй о взрослых и детях, живущих рядом с нами, расскажут ребятам коротенькие ленты: «Тихий Ваня» — о том, как скромный, простой паренек во время работы земснаряда починил его с риском для жизни; «Чайка» — о храброй и ловкой девочке, проучившей хулигана и хвостуна; «Девочка Оля и черная кошка» — о лентянке и двоюроднице, которая верит в приметы и даже на пионерский сбор не пошла из-за черной кошки.

Скоро ребята познакомятся с первым диафильмом, героями которого будут объемные куклы — «Кот, лиса и петух», — по мотивам русских сказок. К концу этого года будет снят еще один фильм с объемными куклами — «Как мужик и лиса медведя перехитрили».

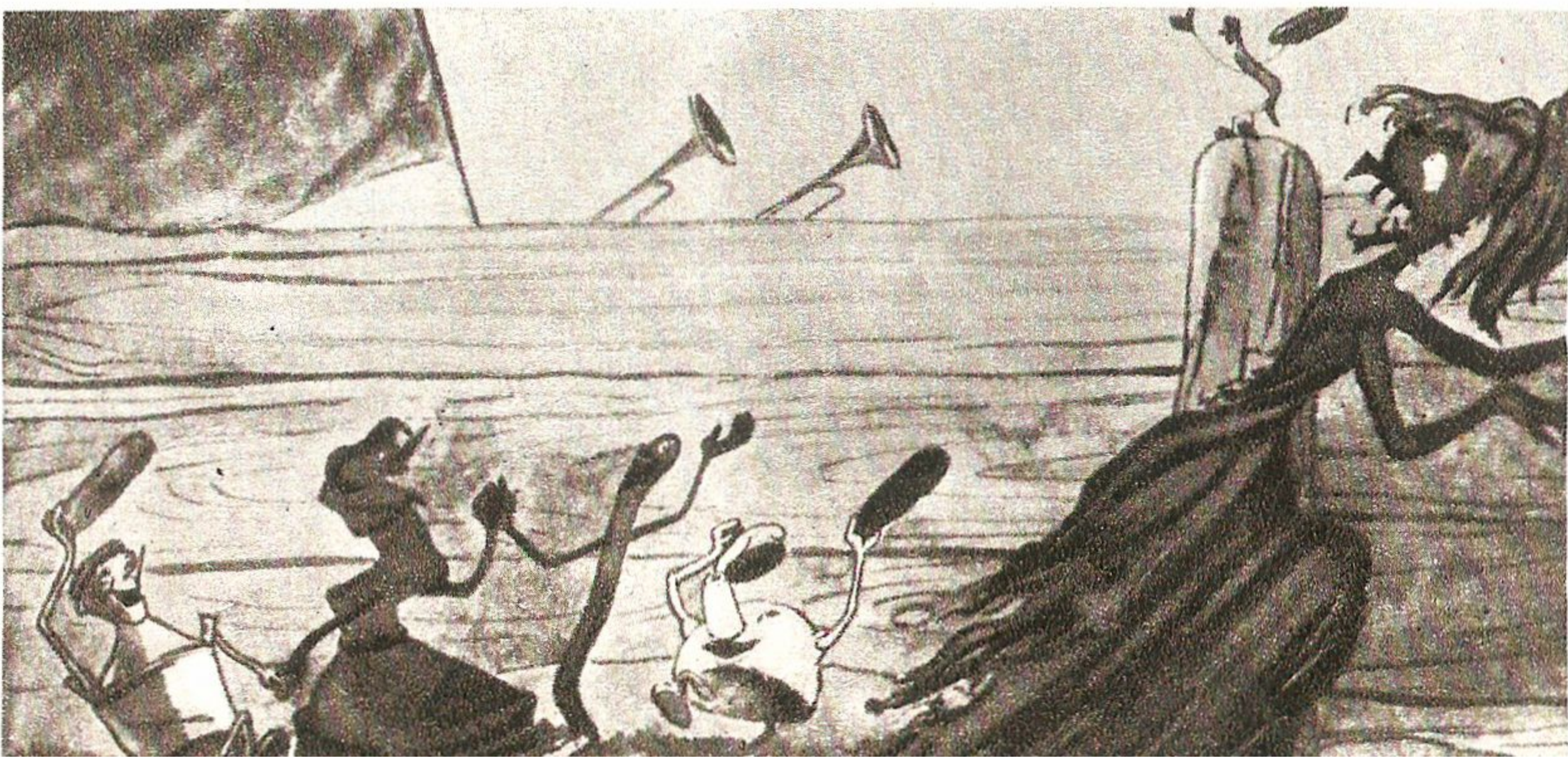
Готов еще один интересный и веселый диафильм — сказка «Пятеро железных друзей», рассказывающий о том, как пионеры спасли от страшной ржавчины старую водосточную трубу, бидон, кочергу, чайник и гвоздь и отвели их на «лечение» в мартовский цех.

Ко всем этим диафильмам художники стараются сделать рисунки яркие, динамичные, понятные детям. Писатели — написать простой и увлекательный текст.

Хорошие подарки нашим детям готовит студия «Диафильм».

Н. Викторова

Пятеро железных друзей



СЛОВО АКТЕРАМ...

Мне кажется, многие творческие неудачи идут от чрезмерного увлечения типажностью. Типаж — это единственное, чем руководствуются в подборе актера на роль.

«Это — он!», «Это — она!» — решает режиссер, увидев актера или актрису (а подчас и неактера и неактрису), похожих на будущих героев фильма. И если исполнитель найдет интересные краски, то его годами будут использовать именно в этом амплуа. От такой постановки дела страдает прежде всего молодежь. Конечно, типаж важен в кино. Но не менее важна и та простая истина, что многие наши актеры по-настоящему раскрывались только тогда, когда находился «смелчак», решавшийся поручить им новую, отличную от предыдущих роль.

Почему же получается так, что главным становится внешность, тип? Да потому, что в кино не налажено правильное испытание сил актера — еще не делается хороших качественных кинопроб. Пробы эти очень малы, не раскрывают всего характера роли. Зато помогают выявить типаж. И так снова все возвращается к типажу. Но самое страшное, что актер, который мог бы сыграть ту или иную роль, лишен возможности показать себя даже в такой «куцей» кинопробе, если его «тип» кажется режиссеру неподходящим. Снажу о себе. До сих пор не удалось мне сыграть подлинно увлекательной роли. А мои подруги по работе В. Ананьина, Ю. Цог-



Валентина ХМАРА

лин, Л. Вольская, Е. Савинова? До сих пор им не удалось сделать ничего значительного, достойного их дарования! И таких примеров можно привести множество. Разве мало у нас способных актеров, которым и через два и через три года после окончания института даже не предлагали интересных проб?

Кинопроба — своего рода визитная карточка актера. Он может «пробоваться» в самых разных городах, в самых различных ролях. Поэтому очень важно хранить такие пробы по месту работы актера. Тогда режиссер любой киностудии может на время затребовать их и заочно познакомиться с актером.

Может показаться, что я говорю о мелочах. Но часто именно такие «мелочи» мешают работать по-настоящему.



Леонид БЫКОВ

Поговорить о насущном часто собираются и режиссеры, и операторы, и даже художники фильмов. А актеры? Актеры стоят в стороне. Это оторванные друг от друга «сезончики», которые встречаются от картины к картине, от съемки к съемкам, от случая к случаю. Мы находимся в стороне от важных проблем мастерства, нам негде посоветоваться, обсудить работы свои и товарищей, поспорить, а иногда, может быть, и поругаться. Даже в профессиональных кинорецензиях, как правило, не находится места для оценки актерских работ, для подробного и делового их анализа. Зато с какой охотой, захлебываясь от восторга, пишут рецензенты,

что в фильме участвовала пойманная на улице студентка такого-то института, что такой-то попал на экран случайно. Тем самым невольно отрицается необходимость актерского мастерства. А это в корне неправильно.

Великое, большое дело начали подсказанные жизнью народные театры, в которых играют люди самых различных специальностей. Но стоит ли смешивать понятие «самодеятельность» с понятием «профессиональный актер»? Я думаю, участие в фильмах непрофессионалов нельзя преподнести как достижение, нельзя отметить в сторону те знания, те навыки, которые дали нам училища, институты, хотя, конечно, эти навыки надо развивать. Начиная творческий путь, актер не всегда попадает в надежные руки, не всегда следит за ним зоркий и внимательный глаз художника. И слишком редко встречаются примеры такого творческого содружества, как И. Хейфиц и А. Баталов. Подобному содружеству может позавидовать любой актер. Надо, чтобы разрозненные киноактерские силы были объединены в едином центре.

И последнее — об уважении к актерской деятельности. Мне кажется, что и сами актеры иногда как-то несерьезно относятся к своей работе. Пример тому — их участие в поверхностных эстрадных представлениях на стадионах, в парках. Встречи со зрителем должны стать по-настоящему творческими, воспитывающими понимание особенностей нашей профессии и уважение к актеру, а не возбуждающими мещанский интерес к нему. Мы должны серьезнее говорить о своем творчестве, о своем труде, серьезно отчитываться перед зрителями.



итатели активно откликнулись на статью о «Первом свидании», опубликованную в порядке обсуждения («Советский экран» № 10, 1960). Хорошо, что в начатый спор включились многие: обмениваясь мнениями, легче найти правильную оценку фильму.

Кое в чем сейчас приходится согласиться с читателями.

Так, В. Бардина (Одесса) сообщила, что все поведение Алексея как ревнивого мужа и своенравного человека кажется ей неубедительным и мало оправданным, а поводы для семейных ссор — пустяковыми, легко устранимыми. Но ведь по авторскому замыслу в таких мелких стычках должна бы проявляться глубокая разность характеров, разное отношение молодоженов к «пустякам». Если зритель этого не ощутил, значит, в реализации замысла нет отчетливости. В заключительной сцене примирения Алексей говорит: «Знаешь что, Валек? Нужно только немножко потерпеть, и из меня, наверное, что-нибудь образуется... Ты потерпишь?» Прогноз оптимистический и якобы многозначительный. Однако оснований для него в ходе действия не было, и потому он повисает в воздухе, ничем не подкрепленный. А «терпеть» Вале уже некогда: фильм кончается.

Надо согласиться и с Н. Сихарулидзе (Баку), считающим, что весьма наивен финал фильма, когда «журналистка» Виолетта произносит сентенцию: «Послушайте, оказывается, любовь — это очень серьезно... Я должна немедленно изучить этот вопрос», — и торопливо записывает осенившую ее мысль в блокнот. Что и говорить, здесь, конечно, «пересол», несколько подпортивший и финал и довольно жизненный образ Виолетты.

Правы также А. Елпатьевский (Подольск) и З. Суворова (Камышин), недовольные тем, как примитивно проиллюстрированы на экране письма Вале со всех концов страны. Действительно, в этих наплывах кадров-символов режиссеру изменил вкус.

Трудно не принять такого рода критические замечания, ибо видишь, что читатели-зрители разбираются в кинематографической «кухне» и умеют анализировать конкретно, обнаруживать и понимать удачу и просчеты создателей фильма. Но авторы некоторых писем склонны к суждениям более общего характера и часто углубляются в те или иные моральные проблемы, отвлекаясь при этом от реального художественного содержания картины.

Если В. Бардина подметила, что конфликт между Алексеем и Валей разработан слабо,

Старик «ПЕРВОМ СВИДАНИИ»

то иные читатели, наоборот, утверждают, что ревность героя вполне основательна, и решительно осуждают поведение героини.

«Дорогая редакция! — пишет студент Московского медицинского института А. Герасимов. — Мне всего 22 года. Недавно я женился и люблю свою жену больше всего на свете. И вот я говорю: «Не хочу такой любви, которая показана в «Первом свидании». Жена является для мужа другом, советчиком, самым нужным человеком... А Вали словно забыла об этом. Конечно, нужно помогать людям в беде, нужно не довольствоваться только личным счастьем, а стараться, чтобы и вокруг тебя люди были счастливы. Но для этого можно было найти более деликатный, не травмирующий подход... Советская семья должна быть крепкой. Супруги должны быть взаимно чутки и внимательны. А создатели фильма не сумели найти подход и опустили фильм на крайне низкий моральный уровень».

Что же дало повод для столь суровой оценки? По мнению А. Герасимова, Вали не престанно изменяет Алексею: и со студентами у нее не просто дружеские отношения, и заботится она не о детях Смурова, а об «отце-пьянице», которого-де полюбила, и к Алексею возвратилась только потому, что Павел уехал. Больше всего Герасимова возмутило то, что, расставаясь, Павел поцеловал Вали не в руку. «Думаю, не найдется мужчины, который согласился, чтобы его жену так страстно целовали в губы, пускай из чувства благодарности или из какого-либо другого чувства».

Взаимоотношения Павла и Вали оказались непонятными и для Г. Константиновой (Москва): «Похоже, что она начинает его любить. Если бы у меня, например, были к Павлу только дружеские чувства, я не дала бы поцеловать себя в губы».

Читателю Ю. Быкову (Первоуральск) фильм в целом понравился: «Кто любил и был любим, кто вступил уже или собирается вступить на путь супружеской жизни, тот обязательно найдет в «Первом свидании» хотя бы кусочек «своего», чего-то знакомого и близкого. Зритель внимательно следит за судьбой героев, вместе с ними переживает все тревоги и радости, неудачи, обиды». Но и Ю. Быков разочарован сценой прощания Павла и Вали: «Полюбившийся образ девушки вдруг начинает расплываться, тускнеть, терять свои лучшие краски. Разве это не так?»

Нет, не так. Совсем не так! Однако вряд ли удастся переубедить тех, кто вообще не верит, что поцелуй в губы может быть дружеским. Не будем поднимать такую дискуссию. Но давайте вспомним, как Настя, чудесная сестра Павла, тоже чуть не заподозрила бедную Вали в нечистых намерениях и строго выговаривала Павлу: «Уже прислонился!» И вспомним, что расстались обе женщины как лучшие друзья. А уж от этой Насти, наблюдательной и опытной в житейских делах, ничто не скрылось бы, ее не обманешь!

И вот что надо сказать. Тот же А. Герасимов пишет: «Хотелось бы видеть пылкую и нежную любовь, самоотверженность, готовность помочь в трудную минуту, верность и нежелание размельчить чувство, разменять его на пустяки. В фильме же ничего этого не получилось». Что ж, выходит, Герасимову «хотелось бы» видеть не этот, а другой фильм — о готовой, уже сложившейся, крепкой и дружной семье, о том, как согласно

живут супруги — вместе трудятся, вместе растут культурно... А авторы «Первого свидания» рассказывали о том, как не сразу складывается такая семья, какие здесь возникают препятствия, как не легко порой молодоженам понять друг друга. Такой фильм, на наш взгляд, интереснее, чем хроника полного семейного благополучия, и полезнее, особенно для молодых зрителей, имеющих пока абстрактное и несколько упрощенное представление о том, как же в реальной жизни приходит в семью счастье — само собой или в результате каких-то усилий и даже взаимных жертв со стороны супругов.

Замысел авторов понятен из слов Вали: «Если бы люди даже в маленьком были большими, наверное, было бы очень хорошо и никто не ссорился». Еще более определенно раскрывает замысел фильма Настя, когда уговаривает Вали помириться с Алексеем: «А ты думала, замуж выходят, чтобы вместе-то в кино ходить? И болезнь случается, и обида, и радость, и горе. Одним словом, — семейная жизнь! Ко всему, понимаешь, надо рассудительно подходить».

Нет нужды приводить здесь все высказывания читателей, согласных с положительной общей оценкой «Первого свидания». Нет нужды и развернуто спорить с рецензией, помещенной в газете «Знамя юности» (Минск), дающей общую резко отрицательную оценку фильму и возражающей против статьи «Советского экрана».

Автор этой рецензии С. Виногура не желает делать фильму скидку на «молодежность темы» (так и напечатано — «молодежность!»). По его мнению, картина производит впечатление «давящее», ее начало — «невыносимо красиво», песни — «очень бедные», авторы «пытаются подменить атмосферу юности» ее внешними приметам и только «пытаются рассказать о своих героях» и т. п. С удивительным раздражением рецензент «пытается» обнаружить в фильме «беззубое шамканье», «идейную неполноценность», «композиционную беспомощность», «художественную нетребовательность». И после всего этого, не найдя во всем фильме ни одной положительной черты, он ставит... удовлетворительную отметку. Почему? При таких «ужасных» грехах фильма следовало бы вывести в таблице единицу.

Статью «Советского экрана» С. Виногура назвал «откровенно недобросовестной», поскольку, мол, Г. Кремлев «пытается» во что бы то ни стало дотянуть «Первое свидание» до уровня шедевра. А ведь, как помнят читатели, в нашей статье, наоборот, говорилось, что картина не стала шедевром, и указывались недостатки, помешавшие этому. С. Виногура пишет также, что беда фильма «не в смешении жанров, как пытается (опять «пытается») представить дело... Г. Кремлев». И ведь именно Кремлев-то и не считал бедой смешение жанров! Так где же недобросовестность?..

Один из читателей, не сообщив своей фамилии и адреса, прислал нам вырезку из газеты «Армавирская коммуна» с рецензией на «Первое свидание». Можно было бы и не сообщать об этом случае, если бы в глаза не бросилось одно обстоятельство: автор рецензии Л. Францман наполовину списал ее почти дословно с нашей статьи. Приятно, конечно, знать, что с тобой согласны, но гораздо приятнее, когда согласие выражается по-иному. Тем более, что Л. Францман не удосужился при этом «списать» фамилии сценариста, режиссера и исполнительницы центральной роли: оператор и несколько актеров есть, а о главных создателях даже не упомянуто!

И напоследок еще одна, маленькая газетная заметка. «Новороссийский рабочий» 20 сентября сообщил о том, что в кинотеатре «Хроника» состоялось обсуждение «Первого свидания»: «Выступавшие говорили о жизненности образов героев картины, о ее большом воспитательном значении». Правильно говорили!

Г. Кремлев



Михаил
Ульянов

Я люблю театр, предан ему и совсем не боюсь всяческих мрачных прогнозов, что театр, дескать, умрет. Но я люблю и работу в кино. Люблю поистине неисчерпаемые возможности экрана. К сожалению, эти возможности не всегда используются в полную меру. Это зависит и от сценариста, и от режиссера, а подчас и от самого актера.

Были у меня и совсем неудачные киноработы, и более удачные. Но главной своей роли я еще не сыграл. Удастся ли? Люди живут надеждами. Буду надеяться и я.

Мне кажется, что каждый из нас должен стремиться сыграть своего Чапаева. И я ищу такую роль, такого героя. И верю — мы найдем друг друга.



Карла (артистка Жаклин Сассар) и Андреа Моранди (артист Хосе Суарэс)

И. Соловьева

Вышло так, что «Судья» — первая работа режиссера Луиджи Дзампы, с которой познакомится советский зритель. Между тем Дзампа довольно приметная фигура в истории итальянского кино. Его картины — «Жизнь в мире», «Депутатка Анджелина», «Тяжелые годы», «Процесс против города», «Легкие годы» — имели всемирный успех; не обладая ошеломительной силой фильмов Росселини и Де Сика, ленты Дзампы излагали те же мысли и тот же материал в общедоступной форме. В годы становления нового итальянского кино Луиджи Дзампа стал его даровитым популяризатором. Сегодня он выглядит хранителем его традиций.

«Судья» — это уже «академический» неореализм. Кажется, будто искания и кризис прошли мимо этого спокойного и добросовестного режиссера. Тут нет пронзительного ощущения впервые открываемой правды, нет страстного волнения художника, обратившегося к этой правде. За героями и событиями фильма, кажется, стоит не столько жизнь, сколько кинематографическая школа и ее требования. И правдивость здесь тоже существует как требование школы.

Голос за кадром повествует — в прошедшем времени — о том, что мы видим непосредственно происходящим на экране. Это придает событиям фильма некоторую ретроспективность; они становятся важны уже не сами по себе, а как доводы в размышлениях «пост фактум».

Предмет размышлений: кто виновен в преступлении, подлежащем судебному разбору? Постановка вопроса опять же традиционна для неореалистических фильмов: вспомним хотя бы последние сцены картины Де Сантиса «Рим, 11 часов», когда следователь бессмысленно добивается имени конкретного виновника несчастия — обвала лестницы, на которой толпились девушки, пришедшие по объявлению: «Нужна машинистка...»

По-итальянски «giustizia» — это и «юстиция» и «справедливость». Примерно одинаково звучит: «Я служу в суде» и «Я служу справедливости... Молодой юрист Андреа Моранди решает уйти в отставку, потому что для него это больше не так. Вот разбирается дело об убийстве, но кто в нем виновен?

Юридически случай ясен. Что же смущает судью? Жалость к славному рабочему парню, нечаянно ставшему убийцей? Симпатия к его девочке-невесте, так убежденно и грустно объяснявшей на следствии, что она в жизни не видела человека добрее Орlando: ведь он готов жениться на ней, хотя у нее на руках куча сестренки и братишек, и они поженились бы, как только Орlando получит работу... Но Моранди не сентиментален, — Хосе Суарэс, напротив, играет его человеком замкнутым, по натуре скорее сухим, нежели чувствительным.

Кто виновен?.. Этот вопрос встает перед Моранди и тогда, когда неожиданная гибель постигает семью, в которой он поселился. По всей видимости, несчастье этого дома не имеет отношения к драме в порту; разве что к той и к другой истории причастен деловитый подонок Уго. Но за «случаем Орlando», как и за «случаем с семьей Бонелли» — по мысли постановщика — герою открывается общая социальная неулаженность, предстает общество, в котором понятия «юстиции» и «справедливости» расщепляются.

Портовые ворота, за ними толпа. Лица с одинаковым ждущим выражением. Сначала погуще утро, потом идет дождь... Но толпа не редет. Кто сегодня получит работу? Надо бы сунуть денег кому следует, тогда и тебя вызвали бы. Не желаешь — ну и стой до второго пришествия...

В конторе, где служит синьор Луиджи Бонелли, конечно, нет этой портовой откровенности. Тебя не гонят в шею — тебя корректно извещают в письменной форме: «Фирма не нуждается больше в услугах...» Служивцы толпятся вокруг бедняги; они искренне сочувствуют, и в то же время у каждого отлегло от сердца: выставили не меня...

После этого однажды вечером Орlando, потерявший надежду получить работу, нагонит на пустынных причалах портового служащего Амильяре, которого не раз честил воров и вымогателем, и будет ему совать свернутые в трубку кредитки... Луиджи Бонелли, спрятав в карман самолюбие, наберет номер некоего Уго и осведомится, какое именно дело собрался тот предложить ему на пару... Да, это верно, в прошлый раз Луиджи отказался. Но теперь не откажется.

Луиджи Бонелли — прекрасная актерская работа Франсуа Перье. Именно его исполнение делает фильм «Судья» явлением незаурядным. Этот герой заставляет вспомнить персонажей новелл Пиранделло, обиженных жизнью, неприспособленных к ней и беспомощно противопоставляющих ее грубому напору свою потертую добропорядочность. У Луиджи Бонелли тоже сохранилась робкая претензия на респектабельность. Следы хорошего воспитания в нем неистребимы и подводят его: по роду обязанностей Луиджи требуется энергичное нахальство, а не деликатные манеры... Бонелли — Франсуа Перье сохраняет совесть, но она дает себя знать только в угрызениях: совестно перед сыном, у которого Луиджи таскает мелочь на сигареты, перед дочерью, за чью честь он дрожит, не решаясь, впрочем, и слова сказать наглецу Уго — ведь тот взял его в дело... Вот он выскакивает среди ночи (Карлы все еще нет дома!), выходит на улицу, накинув пальто поверх пижамы, испуганный и негодующий — дочь выходит из машины Уго... Бонелли мнется, обращается к Уго просяще, искательно: он-то, Луиджи, ничего не имеет против, но, что могут люди подумать... Весь уклад этой семьи, безалаберной в пределах скромного жалованья, с брешью в бюджете, нанесенной покупкой телевизора, с извинениями в адрес жильца, которого делают свидетелем домашних ссор, с надеждами на счастливое замужество дочери и с готовностью — что поделаешь — примириться с тем, что она становится любовницей грязного дельца, — вся эта история, банальная и трагичная, рассказана в фильме Дзампы с достаточной свежестью наблюдений, рассказана талантливо.

Итак, на экране еще один итальянский фильм. Он так и задуман — как «итальянский фильм» (ведь это уже стиливое и жанровое определение!). Это картина, добросовестно сделанная в лучших традициях. Сказавши так, довольно точно определишь ее недостатки и ее достоинства.

Несколько лет назад имя Сиднея Пуатье было совершенно неизвестным. Биография его обычна. Тяжелое детство негритянского мальчугана на ферме юга страны, черная работа. До семнадцати лет Сид в место подписи ставил крест — был неграмотен. В 1943 году Сидней приезжает в Нью-Йорк. Однажды в газете он увидел информацию об Американском негритянском театре. Юноша пошел в этот театр. Однако первое же прослушивание показало, что данных стать актером у него недостаточно. Мешало нечеткое произношение, плохое знание грамматики. Он не умел правильно читать. Но Сидней не был обескуражен. Он вернулся домой с твердым решением учиться. И с той поры, где бы он ни был — дома, на работе, в метро, — он не выпускал из рук книгу. Купил дешевый радиоприемник и учился правильному произношению у дикторов.

Упорный труд не прошел даром. Вскоре Сидней приняли в школу-студию при Американском негритянском театре. Вместе с ним там учился и Гарри Беллафонте, впоследствии также ставший известным актером. Оба студийца как бы соревновались между собой в учении. Они были в числе наиболее сильных студийцев. Но после школы пути молодых актеров разошлись. Сидней Пуатье стремился к ярко выраженным драматическим ролям. Гарри Беллафонте стал выступать не только как актер, но и как эстрадный певец.

Окончив учебу, Сидней пришел на сцену Американского негритянского театра. Его дебют был встречен относительно холодно. Несмотря на это, директор театра, разглядев в дебютанте искры большого таланта, дал ему новую роль в комедии Аристофана «Лизистрата». Эта роль принесла первый успех.

Сидней начинает сниматься в кино. После 1950 года на экранах один за другим появляются фильмы с его участием: антирасистская картина Джозефа Л. Манкевича «Нет выхода», картины «Экспресс «Красный Шар», «Плачь, мой любимый край».

И тогда на Пуатье обратил внимание крупный прогрессивный американский режиссер Ричард Брукс. Вскоре он снял молодого актера в ставшем широко известным фильме «Школьные джунгли». В этом фильме показана борьба преподавателя колледжа со своими учениками, которые организовали настоящие гангстерские банды. Преподавателю грозит смерть. Неожиданно приходит помощь: его спасает ученик — негр, которого он однажды сильно оскорбил. И между ними завязывается большая дружба.

В фильме «Человек ростом в десять футов», поставленном Мартином Риттом по телевизионной пьесе, Пуатье создает глубоко человеческий образ. Его герой Томми помогает своему белому другу поверить в себя и в свои силы. За исполнение этой роли Сидней получил премию лучшего актера телевидения за 1955 год.

Список картин, где снимается негритянский актер, постепенно

ВКУДБ

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ



Пьеса «Июминка на солнце» уже сама по себе представляет интерес. Ее написала молодая негритянка Лорейн Хэнсберри. До сих пор за многие годы на Бродвее были поставлены только три пьесы негритянских авторов. И уж, конечно, женщины-драматурга среди них не было. Спектакль «Июминка на солнце», созданный негритянской труппой, был признан театральными критиками лучшим за 1958 год. Он рассказывает о бедной негритянской семье, которая мужественно борется с жизненными невзгодами, не теряя веры в добро и человеческое достоинство.

Сидней Пуатье в роли Уолтера Ли Янгера создает сложный и противоречивый образ человека, который стремится ко многому в жизни. И хотя все его планы рушатся, Уолтер Ли, несмотря ни на что, выходит из всех испытаний с гордо поднятой головой. Его характер твердо установился и окреп в борьбе. С темпераментом огромной силы Уолтер — Пуатье бросает в финальной сцене вызов людям, которых пугает сила его личности.

В фильме «Скованные цепью» (сценарий опубликовался в этом году в журналах «Искусство кино» и «Иностранная литература») у актера несколько иная роль. Его герой Ной Каллен — беглый каторжник, озлобленный неудачно сложившейся жизнью, жестокостью людей, возненавидевший скован-

првозгласил их истинность и чистоту.

Какими бы чертами ни наделял Пуатье своих персонажей, какие бы противоречия или сложный духовный мир ни наполняли их образы, в основе каждого героя лежит подлинно национальный характер. За мнимой, чисто внешней скованностью видна многогранность характера, в котором таятся такие бури и страсти, что зритель интуитивно ожидает их взрыва. И когда темперамент прорывается наружу, он настолько покоряет, что окружающие целиком подчиняются его мощи.

Сидней Пуатье занял видное место в американском театре и кинематографе. Он принадлежит к числу тех подлинно талантливых художников, которые находят вдохновение только в новых социально значительных темах.

Пуатье сейчас — в начале своего творческого пути. На его счету роли в двенадцати фильмах и во многих постановках на Бродвее. У молодого актера была давнишняя мечта — стать режиссером социального плана, какими являются Ричард Брукс, Мартин Ритт, Стенли Крамер, Отто Премингер. И хотя первый фильм, который он снимает во Франции «Парижские блюзы» — музыкальный, Сидней Пуатье не забывает о своей мечте

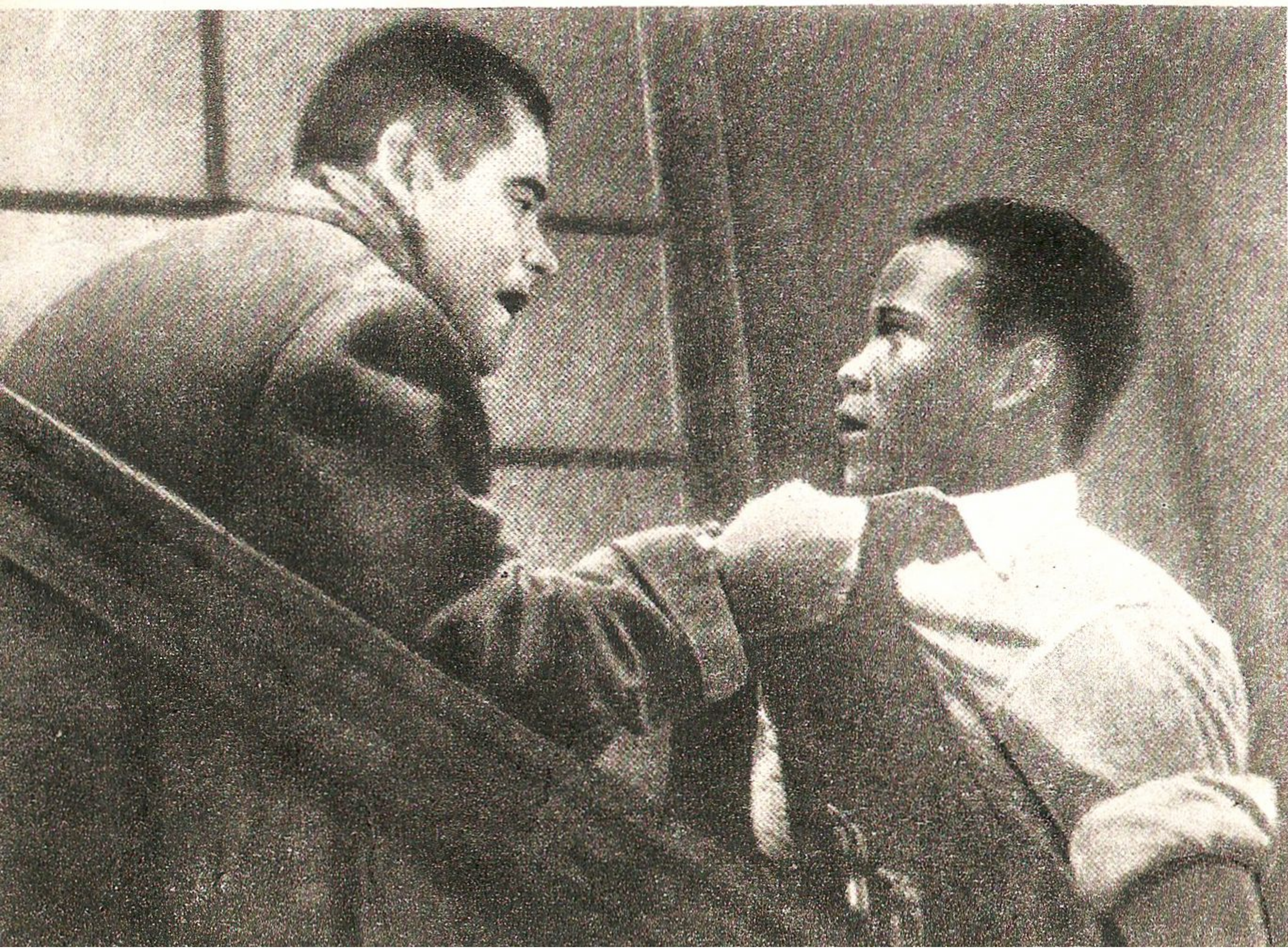
Н. Крылова

увеличивается. В 1956 году на экраны выходит антиколониальный фильм Брукса «Нечто ценное», затем ряд других. И с появлением каждой картины ширится слава Сиднея Пуатье.

Еще до съемок в «Школьных джунглях» в фильме «Рассказ о городе Феникс» Пуатье предложили роль отца, сына которого линчует толпа. Сидней отказался сниматься только потому, что в финальной сцене он должен был произнести такую фразу: «Вам не следовало бы этого делать. Но я покажу, что я лучше вас. Я никого не выдам... Я буду выше этого!..» В этой фразе не было ни боли, ни гнева...

Для Сиднея Пуатье прежде всего характерны и важны социальные зерна в тех ролях, которые ему предстоит исполнять. Интересна такая мысль актера, высказанная им одному из корреспондентов

Школьные джунгли



СИДНЕЙ ПУАТЬЕ

тов накануне съемок фильма — экранизации известной в нашей стране оперы Джорджа Гершвина «Порги и Бесс» (режиссер Отто Премингер): «Прежде всего меня всегда интересует социальная позиция фильма. Я, конечно, буду стараться, чтобы это так и было. Вы спрашиваете о творческом удовлетворении? Это зависит от того, насколько фильм удастся в социальном плане».

Всеобщий восторг вызвали последние работы Сиднея Пуатье: роль Уолтера Ли Янгера в театральной постановке «Июминка на солнце» и роль Каллена в знаменитом фильме Стенли Крамера «Скованные цепью».

ного с ним одной цепью белого — Джексона, с которым ему поневоле приходится вместе уходить от погони. С большим трудом герою Пуатье становится понятной мысль, что, собственно, не Джексон является его врагом. Правда, вызов обществу, брошенный Калленом, еще пассивен, но в финальном эпизоде зритель невольно начинает понимать, что именно теперь нужно для Каллена. Актер прекрасно проводит эту сцену. Он неподвижен. Взгляд направлен в одну точку. Но мы ясно представляем себе, какие бури рождаются в нем, как начинает он перерастать в нового человека.

За исполнение роли Каллена в фильме «Скованные цепью» Сиднею Пуатье была присуждена премия «Оскар». Впервые в истории Голливуда негр стал лауреатом этой премии.

Режиссер Ричард Брукс после вручения Пуатье «Оскара» сказал, что Сиднею надлежало бы вручить премии и за исполнение ролей в фильмах «Школьные джунгли» и «Нечто ценное». Высоко отзывался о даровании молодого актера и Стенли Крамер.

Обладатель бешеного темперамента, Сидней Пуатье и в трагичности Порги, и в неистовости Уолтера Ли, и в злобе Каллена сумел найти и показать простые человеческие чувства. Он как бы



Скованные цепью

ДЛЯ ВАС, КИНОЛЮБИТЕЛИ

Снять движущееся изображение, пользуясь современной киноаппаратурой, несложно. Значительно труднее создать настоящий кинофильм. Опыт кинолюбительского движения показывает, что для большинства самодеятельных режиссеров и операторов, неплохо владеющих техникой съемки и обработки пленки, значительную сложность представляет решение творческих вопросов, связанных с созданием фильма.

Процесс работы над сценарием, режиссура съемок, операторское мастерство (а не техника) — все это для многих кинолюбителей еще остается тайной за семью замками. Этим проблемам и посвящен в основном сборник статей «Самодеятельное кино» — первое пособие для кинолюбителей, выпущенное издательством «Советская Россия».



Небольшая книжечка не может, конечно, обстоятельно осветить все творческие вопросы киноискусства. О многом из того, что интересует энтузиастов-любителей, в ней упомянуто вскользь, о многом не говорится вообще. Но в целом издание подобного сборника нельзя не приветствовать.

Радует, что статьи в книге написаны крупными работниками «большой кинематографии», принимающими активное участие в движении

кинолюбителей. Профессиональное мастерство и знание специфики кинолюбительства делает их выступления содержательными, конкретными, точными по адресу. Таковы вступительная статья Г. Рошала, статьи М. Маршака о кинодраматургии любительского фильма, Н. Крюччинова — о режиссуре и монтаже, Я. Толчана — с ценными советами операторам.

Интересна статья Р. Соболева, в которой подводятся итоги любительского движения и намечаются дальнейшие пути его развития. Правда, классификация любительских фильмов, приведенная автором, является спорной, но несмотря на это, она поможет кинолюбителям разобраться в жанровых особенностях фильмов.

Менее удачна статья В. Посошкова — об организационных принципах работы кинолюбительских студий. Она представляет интерес прежде всего для крупных коллективов, которых пока меньшинство, и мало что дает огромной массе кинолюбителей.

«Самодеятельное кино» — книга, требующая продолжения. Хочется верить, что большой разговор о кинолюбительстве будет продолжен в следующих изданиях такого рода.

А. Абрамов

ПРОЧТИ И КАТАЙ В ПАРИЖ И В КИТАЙ

На экране — Париж. Широкие улицы, машины, пестрая толпа...

Все — как в настоящем Париже, разница только в том, что это — «Париж для кукол». Куклы ходят по тротуарам, ездят в машинах, перебегают улицы.

Куклы эти необычные, не объемные, к каким мы уже привыкли по многим мультфильмам. Они вырезаны из картона. Руки и ноги у них на шарнирах — поэтому так свободны и естественны их позы.

Первый фильм с плоскими шарнирными куклами — «Прочти и катай в Париж и в Китай» (по мотивам одноименного стихотворения В. Маяковского) создан на киностудии «Союзмультфильм» (сценарий А. Карановича и В. Курчевского, режиссеры А. Каранович и Т. Бунимович, художник-постановщик В. Курчевский, оператор Т. Бунимович, композитор Е. Туманян).

Для съемок этого фильма был сконструирован специальный станок (автор — художник Р. Гуров), основанный на простой и остроумной идее. Он состоит из нескольких «столов» — ярусов. На нижнем ярусе, непрозрачном — основной фон, а на верхние, прозрачные, накладываются куклы. В зеркале, расположенном над ярусами, отражается все сразу — и фон и куклы. Вот этот, отраженный в зеркале целый кадр и снимает оператор. Съемки, как и в остальных мультипликационных фильмах, ведутся «покадрово» — снимается одно положение кукол, потом они чуть-чуть передвигаются и снова фиксируются камерой — и так далее. На экране весь этот неподвижный мир оживает — несутся машины, снуют по Парижу люди...

Мы не оговорились, сказав в начале о «настоящем Париже», ибо в качестве фона в новом фильме использованы настоящие фотоснимки разных городов и даже... карты.

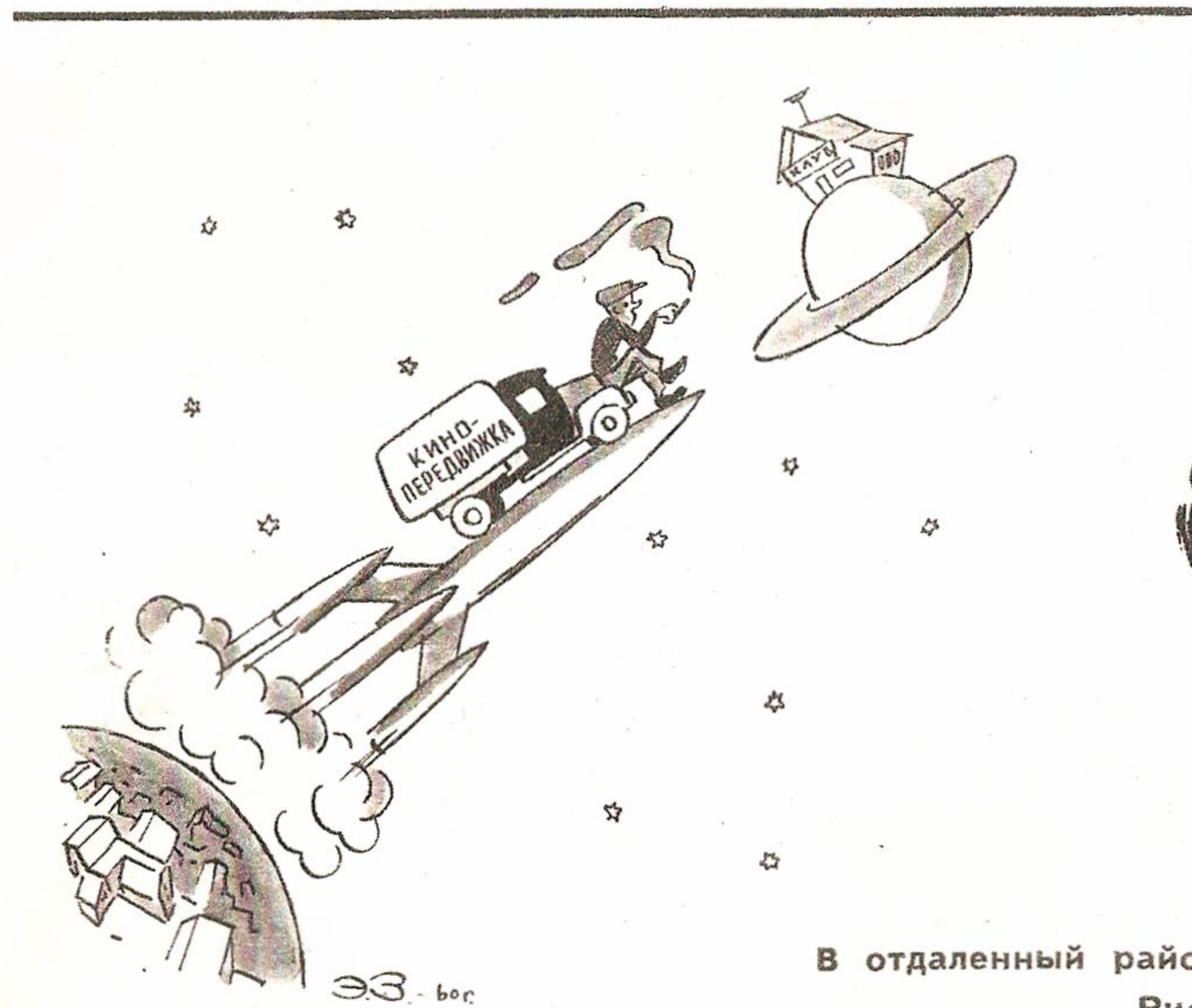
Фильм «Прочти и катай в Париж и в Китай» — веселый и яркий рассказ о кругосветном путешествии советских ребятшек, о их встречах с белыми, желтыми, черными детьми, о дружбе. Стихотворение В. Маяковского, взятое авторами сценария за основу, звучит своеобразным поэтическим комментарием к событиям, развертывающимся на экране. Новый мультипликационный фильм уже показывается юным зрителям.

Все они, конечно, читали и полюбили стихотворение, которое наш самый большой поэт адресовал маленьким читателям. И помнили наизусть веселый призыв Маяковского «Прочти и катай в Париж и в Китай». А теперь получили возможность вместе с кукольными героями фильма «катнуть» по настоящему Парижу и настоящему Китаю.

Н. Орлова

На 4-й странице обложки [слева направо] Т. Бунимович, мультипликатор Б. Меерович, В. Курчевский и художественный руководитель И. Иванов-Вано во время съемок фильма «Прочти и катай в Париж и в Китай».

Фото О. Мерцедина



В отдаленный район

Рис. Э. Змойро

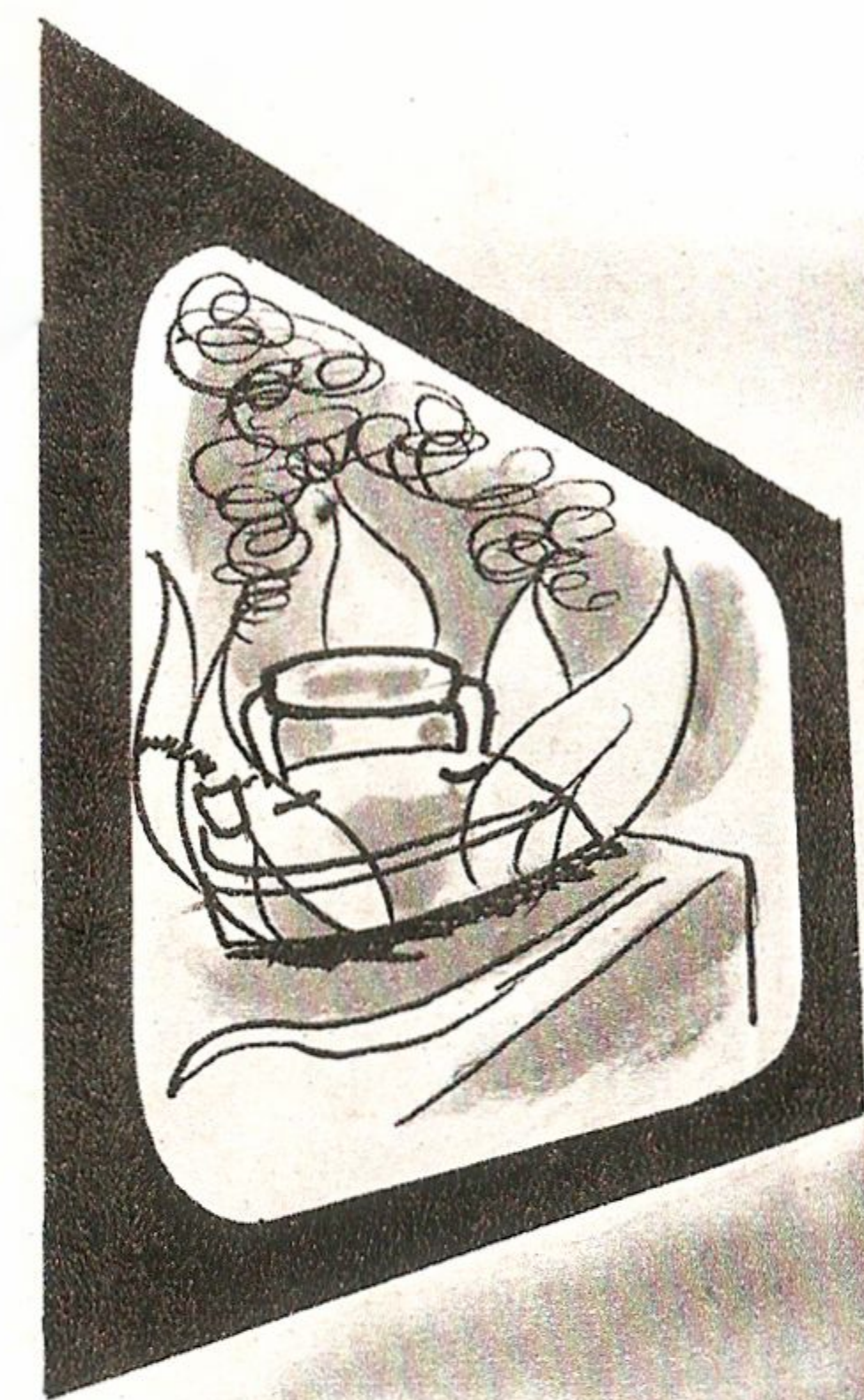


Рис. Ю. Макаренко

По просьбе Всесоюзного управления по охране авторских прав публикуем следующее сообщение:
«К сведению зрителей. В фильме «Девичья весна», наряду с музыкой Е. Кузнецова, использована также музыка композитора Г. Львова, имя которого по ошибке не указано в титрах кинокартины».

Главный редактор Е. М. СМЕРНОВА

Редакционная коллегия: С. Ф. БОНДАРЧУК, Е. И. ГАБРИЛОВИЧ, В. Н. ГОЛОВНЯ, И. П. ИВАНОВ-ВАНО, М. К. КАЛАТОЗОВ, М. Н. КИРИЛЛОВ, Ф. П. КУЗЯЕВ, С. В. ЛУКЬЯНОВ, А. И. ПАРХОМЕНКО, В. А. ШНЕЙДЕРОВ, А. А. ЭРШТРЕМ [ответственный секретарь]

Художественный редактор Б. Андрианов

Издательство «Искусство»



СЕВЕРНАЯ ПОВЕСТЬ

«МОСФИЛЬМ». Автор сценария и режиссер Е. Андриканис. В главных ролях Е. Мурниец, О. Стриженов, В. Зубков, Г. Юдин. Цветной фильм по повести К. Паустовского.



ЧУДОТВОРНАЯ

«МОСФИЛЬМ». Автор сценария В. Тендряков. Режиссер В. Скуйбин. В главных ролях Н. Меньшикова, К. Половикова, Володя Васильев, А. Павлычева. Фильм по повести В. Тендрякова.



ВОСКРЕСЕНИЕ

«МОСФИЛЬМ». Автор сценария Е. Габрилович при участии М. Швейцера. Режиссер М. Швейцер. В главных ролях Т. Семина, Е. Матвеев. Первая серия экранизации романа Л. Н. Толстого.



ПОДВОДНЫЕ РИФЫ

ТАЛЛИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ. Авторы сценария А. Хинт, А. Сярев. Режиссер В. Невежин. В главных ролях А. Орав, А. Петерсон, Л. Латс, А. Эскола, А. Суурорг, О. Раукас. Нелегко было восстановить свое честное имя рыбаку Тынису после того, как он попал в лапы хитрого спекулянта Лоуэро.



ЕВГЕНИЯ ГРАНДЕ

«МОСФИЛЬМ». Автор сценария и режиссер С. Алексеев. В главных ролях А. Шенгелая, С. Межинский, Е. Турчанинова, М. Козаков. Фильм по одноименному роману французского писателя Оноре де Бальзака.



БОГАТЫЙ ЧЕЛОВЕК

КИНОСТУДИЯ ИМ. М. ГОРЬКОГО. Автор сценария Г. Мдивани. Режиссер В. Эйсымонт. В главных ролях Е. Буренков, Н. Дорошина, В. Владимиров, В. Гусев, Т. Пельтцер. Широкоэкранный фильм, посвященный строителям новой Москвы.



ПРЕРВАННАЯ ПЕСНЯ

Совместная постановка киностудии «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ» и киностудии «КОЛИБА» (Чехословакия). Авторы сценария К. Лордкипанидзе, А. Маренчин, Н. Санишвили. Режиссер Н. Санишвили. В главных ролях Ю. Пантик, Л. Элиава. Цветной фильм о дружбе грузинского и словацкого народов.



ВПЕРЕДИ — КРУТОЙ ПОВОРОТ

«БЕЛАРУСЬФИЛЬМ». Автор сценария А. Мовзон. Режиссер Р. Викторов. В главных ролях Л. Круглый, Р. Макагонова, С. Павлова. Герой фильма равнодушно проезжает мимо сбитого машины человека. От эгоиста отвращаются друзья и любимая девушка.



ОБ ЭТОМ ГОВОРIT ВСЯ МАХАЛЛЯ

«УЗБЕКФИЛЬМ». Авторы сценария А. Рамазанов, Б. Рест. Режиссер Ш. Аббасов. В ролях Л. Сарымсакова, И. Балтаева, М. Якубова, Р. Хамраев, Х. Исхакова, Р. Ризмухамедова, Р. Мадрахимова, Х. Умаров, Т. Таджиев. Бытовая кинокомедия, действие которой происходит в сегодняшнем Ташкенте.



ЛОВЦЫ ГУБОК

«МОСФИЛЬМ». Автор сценария Г. Севастиноглу. Режиссер М. Захариас. В главных ролях Ю. Васильев, Н. Корниенко, О. Коберидзе. Фильм по мотивам рассказа Никоса Каздагласа «Водолаз» рассказывает о греческих водолазах, занимающихся опасным промыслом — ловлей губок.

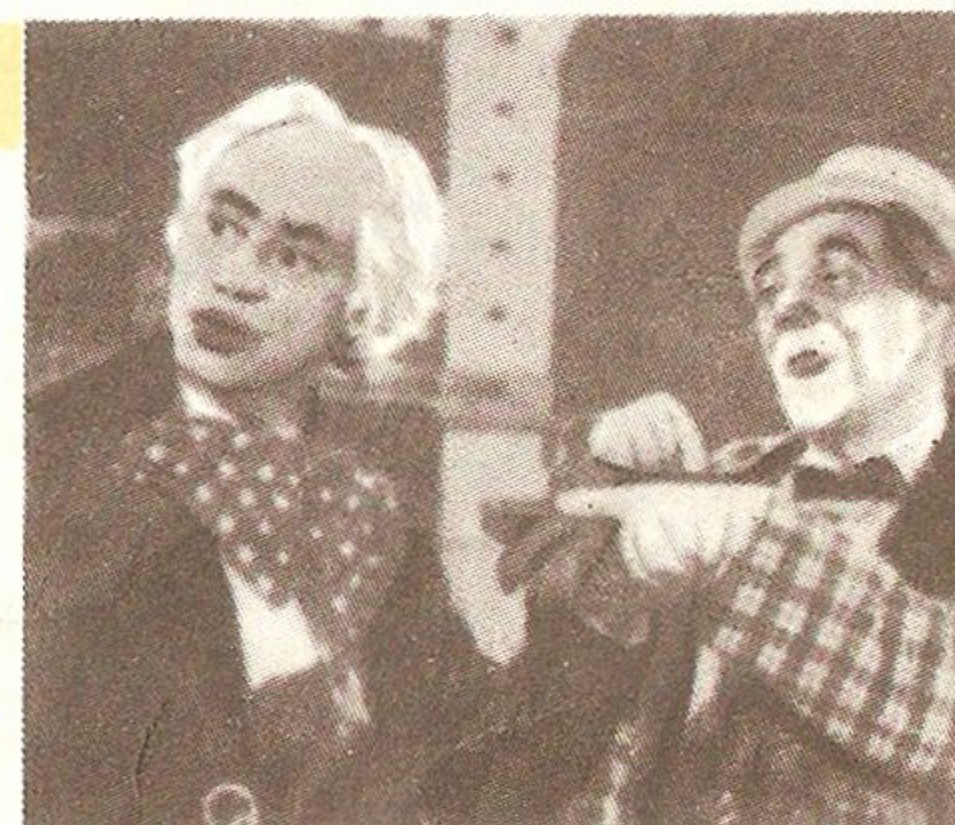
НА ЭКРАНАХ НАШЕЙ СТРАНЫ В ДЕНАБРЕ



ОЛИВЕР ТВИСТ

ПРОИЗВОДСТВО ФИРМЫ «АРТУР РЭНК» СТУДИЯ «СИНЕГИЛЬД» (АНГЛИЯ). Авторы сценария Дэвид Лин, Стенли Хейнес. Режиссер Дэвид Лин. Фильм по роману Чарльза Диккенса.

БОГАНЧ



КИНОСТУДИЯ «ГУННИЯ» (ВЕНГРИЯ). Автор сценария Андраш Ковач. Режиссер Томаш Фейер.

О приключениях маленькой собачки по кличке Боганч рассказывается в этом фильме, поставленном по роману Иштвана Фекете.

КАПИТАН ДАБАЧ



БРАТИСЛАВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ (ЧЕХОСЛОВАКИЯ). Авторы сценария В. Минач, П. Бьелик. Режиссер П. Бьелик.

Фильм об отважном патриоте-офицере Дабаче, одном из героев народного восстания против гитлеровцев, поднятого в 1944 году в Словакии.

ТАЙНА ШИФРА



КИНОСТУДИЯ «БУХАРЕСТ» (РУМЫНИЯ). Авторы сценария Думитру Карабэц, Теодор Константин. Режиссер Лучиан Брату.

В фильме рассказывается, как удалось раскрыть банду шпионов, стремившихся проникнуть в тайну шифра, которым румынские патриоты связывались с наступающими в 1944 году советскими войсками.

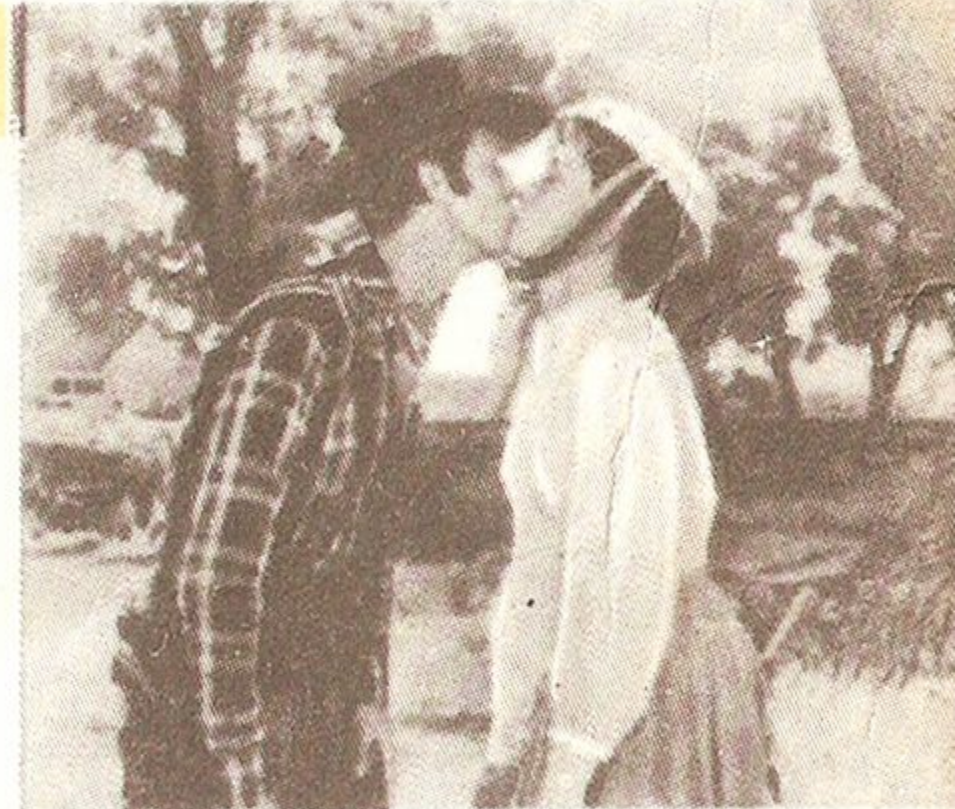
ДЖОРДИ



ПРОИЗВОДСТВО «БРИТИШ ЛАЙОН» (АНГЛИЯ). Авторы сценария Сидней Джиллиат, Фрэнк Лоундер. Режиссер Фрэнк Лоундер.

Цветная комедия о том, как простой шотландский мальчик стал чемпионом Олимпийских игр.

ОКЛАХОМА



ПРОИЗВОДСТВО «РКО РЭДИО» (США). Цветной широкоэкранный фильм в двух сериях по одноименной оперетте Роджерса и Хамерстейна, написанной по пьесе Лини Риггз. Режиссер Фред Цинеманн. Авторы сценария Соня Левина и Уильям Людвиг.

В фильме широко показаны местные обычаи и празднества, исполняются многочисленные песни и танцы.

УЛИЦА ПРЭРИ



ПРОИЗВОДСТВО «ФИЛЬМ АРИАН», «ФИЛЬМ-СОНОР», «ИНТЕРМАНДИЯ» (ФРАНЦИЯ), «ВИДЕС-ФИЛЬМ» (ИТАЛИЯ). Авторы сценария Дени де ла Пательер, Мишель Одиар. Режиссер Дени де ла Пательер. В главных ролях Жан Габен, Клод Брассер, Мари Жозе Нат, Роже Дюма.

Фильм по роману Рене Лефевра рассказывает о судьбе одной рабочей семьи в современной Франции.

