

# Экран

советский

3  
1965

ЧИТАЙТЕ В НОМЕРЕ

Репортаж с крейсера  
„Аврора“

Поэтическая камера  
Маргариты Пилихиной

Три роли Люцины  
Винницкой

От иллюзиона —  
к кинематографу





Катя-снайпер  
(С. Сологуб)

**В** декабре сорок четвертого мы стояли на перроне и с завистью смотрели на эшелоны, проносившиеся на Запад без нас — учеников четвертого класса... Ехали в них ребята лет на шесть старше. Они шумно выскакивали на перрон, добежали до будки с надписью «Кипяток», где охающие тетки совали им скудные свои гостинцы. Вид у солдат был бравый...

Недавно я вспомнил тот далекий декабрь. С одесского вокзала ушел поезд, увозивший в киноэкспедицию съемочную группу фильма «Пусть всегда будет солнце!», посвященного минувшей войне... И уже другие мальчишки провожали «воинский эшелон» завидующими глазами...

Почему решили вернуться в свою военную юность сценарист Булат Окуджава и режиссер Петр Тодоровский?

Петр Тодоровский рассказывает:

— Хотя о последней войне выпущено немало кинопроизведений, эта тема далеко не исчерпана. Психология человека на войне, формирование его взглядов, характера — вот что интересует нас.

В фильме зрители познакомятся с Юрием Никитиным и его товарищами-курсантами Саратовского военного училища в последний военный год. Здесь царит нетерпеливое ожидание огненного крещения. Здесь впервые юноши начинают понимать, что жизнь сложнее затверженных прописей, что от твоих поступков зависят судьбы других людей.

Мы хотим показать, как раскрывался характер нашего героя и нашего сверстника, когда он встретился с войной, как рождалось у него чувство ненависти к гитлеровцам, показать, как мужали люди на фронте. Ведь здесь в мгновение можно испытать больше, чем в другой обстановке за годы.

Мы очень долго искали актера на роль Никитина. Наконец остановились на Володе Четверякове, студенте Ленинградского института театра, музыки и кинематографии. Мне кажется, его дебют будет удачным. В Володе есть та непосредственность и чистота, которые так важны в Никитине. Его друга Мургу играет артист Малого театра А. Потапов, капитана Ивана Терентьевича — Е. Евстигнеев, Палиева — осетинский артист Б. Ватаев. Существенна для картины роль бывалого солдата Терехина, в которой снимается Юрий Дубровин, заставивший заговорить о себе после «Живых и мертвых», где он играл красноармейца Петра Золотарева. Оператор В. Костроменко.

П. Сиркес

Новая Каховка



Фото А. Князева



Режиссер  
П. Тодоровский  
(с лева)  
на съемках

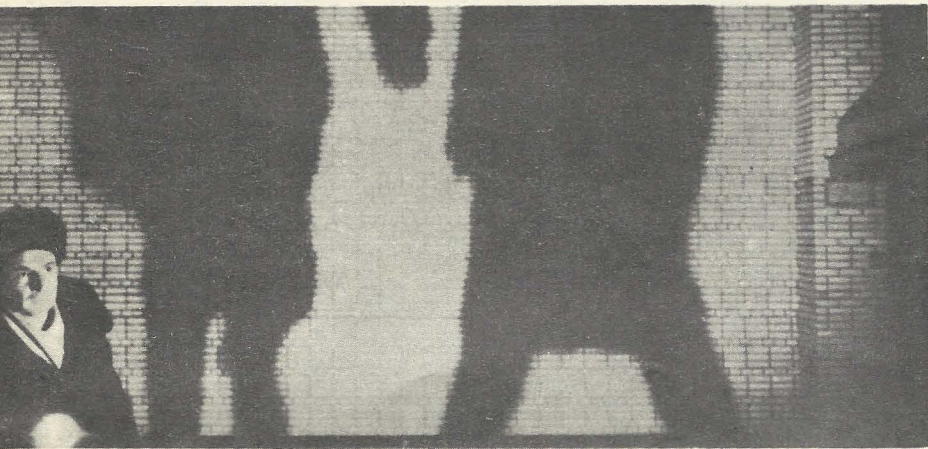
Юрий Никитин  
(В. Четверяков)



**И**стория служебно-розыскной овчарки, рассказанная в фильме «Ко мне, Мухтар!», меньше всего напоминает так называемые «сюжеты о животных». С первых кадров понятно, что авторы собрались сообщить нечто более серьезное, имеющее отношение к каждому из нас. Содержание этого фильма о собаке — чело-вечно.

Дело здесь не в басенных аллегориях, не в намеках, не в том, чтоб доверчивый зритель вздохнул, следя за возвышением и бедой овчарки Мухтар: «Вот так и жизнь наша...» Дело тут в другом: настоящее произведение искусства всегда человечно, говорит ли оно о лошади, упавшей на Кузнецком, или о дубовом листке, который оторвался от ветки родимой. «Все то, чего коснется человек, приобретает нечто человеческое» (С. Маршак).

Судьба Мухтара привлекла нас прежде всего потому, что мы полюбили проводника Глазычева, с которым связалась судьба овчарки. Когда мы узнаем, что старый пес Дон, руководимый антипатич-



В погоне за преступником

ным нам проводником Дуговцом, выбракован по старости (то есть попросту умерщвлен), нам жаль и этого пса, но это жалость обычная, почти автоматическая — так всякий нормальный человек жалеет все живое. Поэтому здесь наше сострадание мимолетно и довольно бесследно. С Мухтаром — иначе: когда его, тяжело раненого бандитом, тоже предназначают к выбраковке — за полной непригодностью к розыскной работе, когда Глазычев вступает в борьбу с бюрократами, не желающими делать исключения и содержать «на пенсии» больного, пусть и трижды заслуженного, пса, — тут уж мы следим за этой борьбой не из sentimentalности и даже не из естественного побуждения жалеть, а потому, что перед нами — очень конкретная, очень современная схватка справедливости и доброты с равнодушием и жестокостью. И эти конкретность и современность определены удачей характера Глазычева.

Выбор актера на эту роль был не только счастливым, но и смелым. Юрий Никулин — комик и по своей цирковой (пока главной) профессии и по острохарактерной, «типажной» внешности. Правда, роль Кузьмы в фильме «Когда деревья были большими» уже нарушала эту типажность, но все же наполовину была в рамках комедийного.

В «Мухтаре» же юмор, так сказать, попутный, почти невольный, и, наверное, кому-то казалось сперва, что Никулин слишком антигероичен для роли работника милиции (да еще «положительного»). Но ведь такие заведомые сомнения, как правило, исходят из отстоявшихся (то есть — отштампованных) образцов, а авторы «Мухтара» и не собирались делать мелодраму с героически-детективным оттенком. Их занимало другое.

Глазычев Никулина из тех людей, что, оставаясь рядовыми и неприметными, всегда почему-то оказываются поперек пути несправедливости, всегда — словно невзначай — принимают участие в каждом по-настоящему добром деле. Не то, чтоб у них был слишком беспокойный характер, не то, чтоб ими владела жажда героики, — но их врожденная порядочность, воинствующая даже тогда, когда настроена совсем не воинственно, указывает им их место в жизни. У таких людей все естественно и ненарочито. В том числе — при случае — и героизм.

Это понято и сыграно Никулиным превосходно (кстати, это один из тех случаев, когда слово «игра» особенно обнажает свою условность, так что хочется говорить не о Никулине, играющем Глазычева, а просто — о Глазычеве. Вероятно, это и есть высшая ступень актерского профессионализма). Когда Глазычев, получая задания для Мухтара, веря и не веря в его выздоровление, трижды произносит только два слова: «Он постареется» — произносит очень сдержанно, неаффектированно, чуть ли не на грани бесцветности, — мы вдруг особенно ощущаем внутреннюю напряженность этого человека и понимаем, как важна нам стала судьба его и собаки, как ужасно нам хочется, чтобы Мухтар «постарался»!..

Первая половина фильма — истории Мухтаровых служебных розысков — хороша и интересна. Здесь уже обнаруживаются те нравственные принципы Глазычева (может, даже неосознанные им), за которые мы и начинаем его любить. Но по-настоящему драматична именно вторая половина ленты — как раз та, где исчезает даже видимость детективности, где раненый Мухтар выбывает из действия и идет борьба за его жизнь — в данном случае за разрешение скармливать собаке ежедневную, но уже не зарабатываемую ей кастрюлю супа. Это настоящая борьба, настоящий конфликт, потому что в нем крупно обозначились столкнувшиеся стороны: Глазычев, чьи доброта и порядочность тут-то и стали воинствующими, и те, кто равнодушен и потому жесток. Это светлоглазый до пустоглазости старший инструктор Дуговец (хорошо сыгранный Л. Кмитом), всесторонне бездарный проводник Ларионов (Ю. Белов) и тот невидимый, чья рука спокойно пишет наискосок уверенное «Отказать» на просьбе Глазычева.

Повторяю, конфликт не абстрактен, и речь идет не просто о любви к животным. И sentimentalность тут ни при чем. Просто человек не должен унижать себя несправедливостью, не должен лишать себя возможности делать добрые дела, не должен терять этой потребности. Иначе плохо его дело, и плохо дело общества, поощряющего черствость и безразличие.

Мы радуемся победе Глазычева не просто самой по себе; это побеждает важнейший для нас принцип — человечность.

В фильме неизвестно, какой работник Дуговец; может, даже неплохой. Но людям с ним плохо, и одно это способно обесценить все остальное. Если из самого делового и практически полезного работника вынуть доброту и человечность — что же останется?

Коротко говоря, фильм этот о том, как современны и как социальные понятия: добрый, хороший, порядочный...

...Я не сравнивал фильма с литературным первоисточником, с замечательной повестью И. Меттера. Но здесь можно этого и не делать — экранизация стала полноценным произведением, так что уже не хочется отделять друг от друга сценариста И. Меттера, режиссера С. Туманова и оператора А. Харитоновна.

Между прочим в повести был эпизод, когда Мухтара «пригласили» сниматься в фильме, и как раз о работе угрозыска. На съемках Мухтар намучился и устал, но фильм, по всей видимости, вышел тем самым не раз виденным «героическим детективом» с голубыми лейтенантами и седоватыми полковниками, а по более лапидарному выражению неискушенного Глазычева — «хреновым фильмом».

Овчарке Геку, «сыгравшей» Мухтара, повезло больше. Ее мучили не зря.

Ст. Рассадин



читает так, что слово как бы сливается с рисунком.

«Левша» — фильм новый и по манере и по решению. Нов он и для большого мастера советской мультипликации И. Иванова-Вано. Хотя если взглядишься в фильм внимательно, то можно уловить в нем и экспрессивную легкость «Катка», в создании которого художник принимал участие тридцать семь лет назад, и остроу политического киноплаката разных годов, и светлую лиричность «Зимней сказки» (как солнечный зайчик зажглась она в первый послевоенный год), юмор и красочность народного русского искусства («Конек-Горбунок», «Гуси-Лебеди»).

Но в «Левше» на первый план вышел лубок, и оказалось, что линии его — заостренные и утонченные художниками — удивительно современные, а краски еще более яркие и чисты, что текст рассказа — сжатый и вложенный в эту форму — зву-

чит удивительно сильно. Стоит только вспомнить, например, как умирающий Левша — призрачная белая фигура — бежит среди непроглядной черноты по белым ступеням с воплем:

— Скажите государю, что в Англии кирпичом ружья не чистят!

Воистину трагический вопль человека, открывающего важный для родины «заморский» секрет и разбивающегося о глыбу равнодушия.

Да, фильм радует своей красотой, вызывает целую гамму чувств.

В «Эрмитаже» собрана коллекция произведений старых тульских мастеров: нарядные самовары, замки с секретом, затейливые безделушки, отшлифованные так, что сверкают, как алмаз.

Фильм «Левша» — тоже алмазной шлифовки.

Е. Русакова

НАШ  
КОРРЕС-  
ПОНДЕНТ  
В  
ГОСТЯХ  
У...

# ЧИНГИЗА АЙТМАТОВА

**С**амолет улетал из Москвы в ночь, навстречу утру. Путь предстоял неблизкий — три тысячи километров.

В вестибюле фрунзенской гостиницы «Ала-Тоо» — фотовыставка «Лучшие люди республики». Среди портретов чабанов, полеводов, строителей — нахмуренное лицо человека, с важным видом водящего пером по бумаге, углубленного в работу. Подпись под снимком: лауреат Ленинской премии Чингиз Айтматов.

Но настоящий Чингиз оказался совсем не таким. В нем нет и следа монументальности, которую так старательно пытался придать ему фотограф. Он человек простой и естественный, с каким-то особым, мягким чувством юмора. И интересный, обаятельный собеседник. И гостеприимный хозяин.

Дорога вьется по ущелью. С каждым поворотом кажутся все ближе недостижимые остроконечные вершины гор. Солнце яростно бьет в окна машины. На снег невозможно смотреть — слепит глаза. Вот идеальная съемочная площадка — тут оператору не пришлось бы заботиться о подсветке.

Чингиз, блаженно откинувшись на спинку сидения, подставляет солнцу лицо. О чем-то думает, чему-то улыбается. Чему?

— А я мысленно уже сбил все сосульки вон на той крыше, — раздается его голос. — А что касается стрижки овец, — продолжает он прерванный разговор, — доводилось мне в детстве этим заниматься; ох, не любил я эту работу, всегда старался сбежать куда-нибудь с мальчишками.

Однажды Айтматова спросили, собирается ли он переехать в Москву. (Считается, если писатель стал знаменитым, значит, он должен жить в столице или, во всяком случае, стремиться к этому.)

— А что я там буду делать? — недоуменно ответил Чингиз.

Недоумение, прозвучавшее в голосе Чингиза, искренне, потому что вопрос для него просто нелеп.

Айтматов именно тот художник, талант которого черпает силу в любви к людям своего народа, в национальной стихии, где он абсолютно свой. Не потому ли герои айтматовских книг — и нежно любимые автором и горячо осуждаемые им — всегда живые, беспокойные, с непростыми поворотами характеров и судеб, открытых в суровой и прекрасной сложности жизни.

Эти герои знакомы нам и по экрану — Данияр из «Перевала», Кемель — из «Зноя», поставленного по рассказу «Верблюжий глаз».

Скоро будет закончена картина «Первый учитель» по повести Айтматова — «Шумят тополя». Герой этого фильма — учитель Дюйшен, скромный рыцарь революции, воюющий за Советскую власть в маленьком киргизском селе.

Здесь, в Киргизии, я услышала о Турануле Айтматове, человеке, похожем на Дюйшена.

...Бедняк, батрачивший у бая и бегавший учиться в туземную школу, большевик, один из организаторов Советской власти в Киргизии, воспитанник Института красной профессуры — таковы вехи биографии Туранула Айтматова, отца Чингиза. С пожелтевшего тусклого снимка смотрит молодое красивое лицо. В глазах — то особое благородство, та пламенная чистота, по которым безошибочно узнаешь истинных революционеров. Туранул Айтматов погиб в 1937 году.

Есть высокая закономерность в том, что книги сына посвящены тем людям, за счастье которых боролся отец.

Дома у Чингиза, в кабинете, — шкаф с его книгами, изданными в разных концах света. Лондон, Бухарест,

Варшава, Рим — одним словом, на сорока языках. Интересно, как звучит «Тополь мой в красной косынке», например, по-польски? Но смотреть некогда — Керес, жена Чингиза, мило, но настойчиво приглашает к столу: бешбармак не может ждать. Бешбармак — традиционное национальное блюдо; если вы его не попробовали, считайте, что не были в Киргизии. Пиала крепкого чая тоже ритуальна и обязательна.

Наш разговор продолжается.

— Итак, в каком качестве я должен выступить, — улыбаясь, спрашивает Чингиз, — как литератор, или как зритель, или...

— ...Прежде всего как лицо, ответственное за развитие национальной кинематографии, — отвечаю я.

Чингиз Айтматов — председатель Союза кинематографистов Киргизии, и, забегая немного вперед, скажу, что в разговорах с работниками Фрунзенской киностудии (особенно молодыми) мне неоднократно приходилось слышать: «Чингиз помог», «Чингиз подсказал», «Чингиз посоветовал»...

Сам Чингиз ничего не упоминает ни о своей помощи, ни о своих советах.

Он говорит о предстоящих работах, о том, что на студии «Киргизфильм» не хватает технико-административного персонала, и этим тоже нужно заниматься; о том, что главная задача Союза — воспитание молодых творческих кадров, и особенно сценаристов, потому что режиссерский состав сейчас уже подбирается из выпускников ВГИК, а вот сценаристов надо воспитывать, постараться заинтересовать молодых писателей работой в кинематографе, что и делает Союз. Иные литераторы думают, что, предложив для экранизации повесть или роман, они уже внесли свой вклад в кино. А ведь сценарий строится совершенно по другим принципам, отличным от литературного произведения. Специфика кинодраматургии — вещь тонкая и сложная, ее словами не расскажешь, можно усвоить только на собственном опыте.

Я понял это для себя, когда работал над «Перевалом». Ведь «Перевал» был сначала написан как сценарий фильма, а потом уже вышел рассказ. Помню наши ожесточенные споры с режиссером Алексеем Сахаровым. По привычке к подробным и обстоятельным описаниям, приобретенной в литературе, я все боялся, что зрителю будут непонятны какие-то эпизоды, а Сахаров убеждал меня, что в кино не нужны объяснения, что действие здесь говорит само за себя и отвечает на всевозможные «как», «зачем» и «почему».

В процессе работы я понял, как необходимы экрану максимум действенности, емкость образа и точность отбора.

Сейчас я ощущаю, что кинематограф оказывает на меня свое действие, и непосредственно в литературной работе. Это мой судья, который стоит за спиной и напоминает, призывает к большой строгости, локальности, сжатости письма.

И все же кино отстает, на мой взгляд, от литературы по глубине осмысления действительности. Сегодня нужен кинематограф мысли, которая должна освещать глубокое проникновение во внутренний мир человека. Экрану нужен умный герой, размышляющий о жизненных процессах.

Конечно, настоящее искусство всегда будет органическим сплавом эмоции и мысли, но, по моему, мысль должна обгонять чувство, быть впереди. Это — и моя собственная сверхзадача в сегодняшней работе.

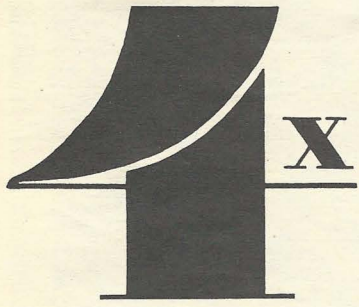
Г. Медведева,  
спец. корреспондент  
«Советского экрана»

Фрунзе

Фото М. Редькина



# БУДНИ



## ХРОНИКЕРОВ

*Кинохроникеры... Те, кто рассказывает нам с экрана о великих и малых событиях, из которых складывается стремительный бег дней. Хроникер работает, как газетчик, его заметки — это сюжеты в киножурнале. Сотни заметок-информаций напишет журналист прежде, чем станет настоящим очеркистом, десятки очерков создаст, и лишь лучшие отберет — издаст книгу. Сотни сюжетов снимет хроникер, «напечатает» их в местном, а лучшие — во всесоюзном киножурнале. Потом один из сюжетов вырастает в небольшой киноочерк, потом придет мечта — снять фильм...*

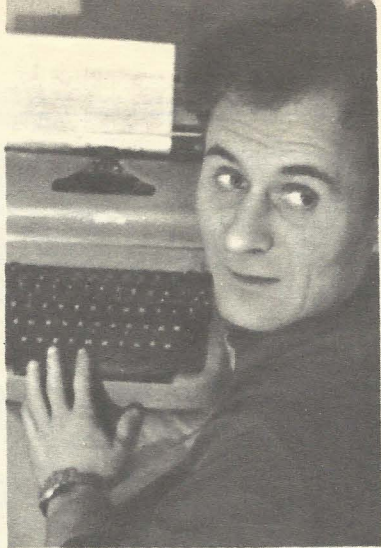
*В подмосковном городке Болшево на семинар журналистов экрана собрались хроникеры, которые трудятся на корреспондентских пунктах — от Камчатки до Каунаса, от Чимкента до Магадана...*

*Мы попросили четырех операторов припомнить интересные эпизоды и встречи с людьми, о которых они рассказывают с экрана.*

### ЧЕЛОВЕК УКРАШАЕТ ЗЕМЛЮ

**ВЛАДИМИР ШЕВЧЕНКО,**  
оператор Новосибирской  
студии кинохроники,  
корреспондент по Алтаю

— С огромным удовлетворением вспоминаю о Кирилле Ивановиче Колупаеве — директоре совхоза Чистюньский. Об этом человеке мы сняли киноочерк «Победим!». Все, кто видел очерк, говорят: «Как здорово ваш герой держится на экране!» И действительно, это человек яркий, непосредственный, увлеченный. Для него главное — дело. Когда он работает, забывает обо всем постороннем. Поэтому и снимать его было легко.



Мы работали не «скрытой камерой», но, как говорится, «из-за угла»: выбирали такие ситуации, когда Кириллу Ивановичу было не до нас, ждали, пока он забудет о камере. А однажды (сейчас уже можно признаться) даже обманули его — в эпизоде, где идет совхозная планерка. Включили свет, «пожужжали» камерой — сделали вид, что снимаем. Потом улучили момент и потихоньку сняли все, что надо — без света, на высокочувствительную пленку.

Замечательный человек Колупаев! Прошел войну, встретил победу в Берлине. Пятнадцать лет руководит совхозом. Такие люди украшают землю!

### РОДНОЙ КРАЙ

**ИГОРЬ АНТОНОВ,**  
корреспондент  
по Восточному Казахстану  
по Алма-Атинской студии  
художественных  
и документальных фильмов

— Казахстан все представляю себе, как степной край. А я недавно попал в казахстанскую тайгу — на востоке, в отрогах Алтая, снимал сюжет об охоте на соболя. Несколько дней бродил с охотниками на лыжах по снежному лесу.



Соболь, как на зло, попадался или рано утром, или в сумерках, когда снимать было нельзя. Наконец собаки выследили зверька, а мне удалось как следует снять эпизод. Наша редакция потом послала эту пленку в «Новости дня» и мне было очень приятно, что сюжет в Москве хорошо приняли.

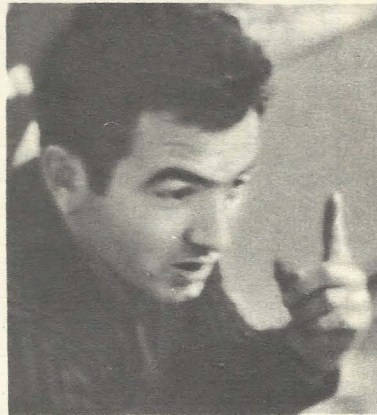
Я люблю свой край, вырос в Казахстане, исколесил его вдоль и поперек. И первую свою большую работу (до сих пор я снимал только сюжеты для киножурналов) мечтаю посвятить Казахстану.

В этом году обязательно буду поступать во ВГИК на заочное отделение операторского факультета — надо учиться, жаль, что не удалось раньше!

### ГЕРОЙ, СТАВШИЙ ДРУГОМ

**ЗАУР ДАХТЕ,**  
оператор студии  
«Таджикфильм»

— С Шади Расуловым я познакомился несколько лет назад — комсомолец, скромный такой парень, работал на хлопкоуборочной машине. А я снимал тогда сюжет о механизированной уборке. Через год я снова попал в тот



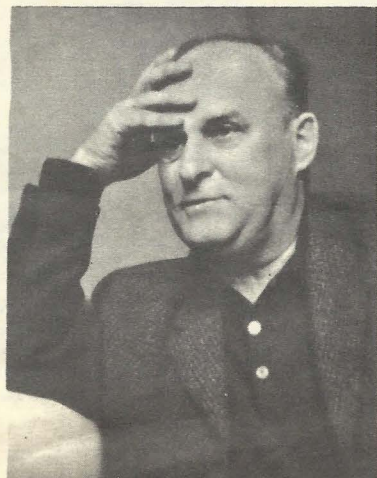
же колхоз; гляжу — Шади уже знаменитость, лучший водитель республики. Его выбрали делегатом на комсомольский съезд, он стал депутатом Верховного Совета Таджикистана. Судьба человека складывалась на глазах. Мы подружились с Шади по-настоящему. И мне было очень радостно, когда герой моих съемок стал одним из героев нового фильма нашей студии «Белое золото».

### ЮБИЛЕЙНЫЙ ПРЫЖОК

**СЕРГЕЙ АВЛОЩЕНКО,**  
корреспондент  
по Тамбовской области  
Нижне-Волжской студии  
кинохроники

— Почти сорок лет в кинохронике... Сколько лиц прошло перед объективом! Первые строители Магнитки, Уралмаша, герои фронта... Каждый раз радуюсь встрече с новым интересным человеком.

Вот, например, одно из последних знакомств. Подполковник Иван Иванович Савкин. Он немногим моложе меня, мастер парашютного спорта, единственный в мире совершил четыре тысячи прыжков! Я снимал этот юбилейный четырехтысячный прыжок. И надо же, такая досада, неудачно снял приземление. Иван Иванович тут же в самолет, и опять парит над землей. Для него любимое дело — радость. И было очень радостно: не стареет человек!



## ФИЛЬМЫ ВОЗВРАЩАЮТСЯ НА ЭКРАН

**И**скусство не стареет. Проверенные временем произведения советской киноклассики волнуют сердца людей сегодня так же, как и десятилетия назад. Однако долгая экранная жизнь сказывается на качестве пленки. Выцветшие кадры, царапины и всякого рода изъяны — так выглядит негатив, с которого в прежние годы печатался тираж.

Требуется большая работа, чтобы дать классическим произведениям советской кинематографии вторую жизнь.

В прежние времена при съемках фильмов речь, музыка, шум — все звуки, которые доносятся с экрана, — записывались одновременно с действием. Сейчас с этих старых фонограмм нельзя воспроизвести чистый звук, голос прерывается шумом, скрипом, треском. Чтобы восстановить звучание, требуется долгая, кропотливая работа. Нередко реставраторы часами бьются над тем, чтобы стала понятной какая-нибудь коротенькая реплика актера. Часто эти реплики и даже целые сцены приходится озвучивать заново. Для этого приглашают актеров, игравших некогда в обновляемых лентах. И, увидев такие «восстановленные» картины, зрители едва ли догадываются, что в некоторых кадрах голоса актеров намного «старше» зримых образов.

Все знают, как портятся старые фотографии: они выцветают, желтеют, покрываются царапинами, теряют четкость рисунка. Так же стареет изображение на киноленте. Негатив, с которого очень несовершенным способом печатался тираж, постепенно изнашивался, приходил в негодность. Восстановить его очень сложно: приходится вручную, пользуясь лупой и специальными химическими составами, «убирать» дефекты и «подтягивать» изображение. Работа эта чрезвычайно трудоемкая, требующая высокой квалификации. Реставраторов фильмов можно сравнить с ювелирами.

Года полтора назад на киностудии «Мосфильм» была создана специальная группа, которая занялась реставрацией отобранных для повторного выпуска картин. Группа эта провела большую работу над фильмами «Чапаев», «Шорс», «Член правительства», «Молодая гвардия», «Ленин в Октябре». Теперь наши молодые кинозрители, которые вовсе не видели этих замечательных картин или видели в плохом техническом состоянии, получат возможность ознакомиться с ними.

В работе сейчас находится «Человек с ружьем». Скоро начнется восстановление фильмов «Гроза», «Мать», «Трактористы», «Крестьяне».

Технические достижения последних лет дали возможность переводить старые фильмы на пленку для широкого экрана и даже на широкоформатную пленку. В недалеком будущем зрители увидят широкоэкранные варианты фильмов «Мы из Кронштадта», «Выборгская сторона» и другие.

Кинематографисты, решающие эту проблему, делают огромное и полезное дело!

Ангелина Асанова

## НА КИНОСТУДИЯХ СТРАНЫ



Фро (А. Завьялова)

По дороге из Тбилиси в Дигоми — не по асфальтированному шоссе, а по старому тракту — несутся три фазтона, какие можно увидеть только в музее или в кино. В них разместились ватага тбилисских ремесленников — карачогели. У одних в руках зажженные факелы, у других — цветы, у третьих — чаши с вином. Звучит зурна, слышатся песни. Ремесленники везут юного Гогия на свадьбу с деревенской девушкой Тасией. Гогия, пожалуй, самый эффектный в этой живописной компании: на нем нарядная чоха и архалун.

Как обычно, сцена повторяется несколько раз, и все больше жителей Дигоми собирается вокруг площадки. Не только потому, что съемки картины, да еще исторической, всегда интересны. Дело в том, что сценарий фильма «Иные нынче времена» написан Нодаром Цулейскири по мотивам классической пьесы А. Цагарели, который родом из Дигоми, там же происходит действие пьесы, там теперь живет и постановщик картины М. Чиаурели, а в массовках заняты жители Дигоми.

— Пьесы Ависентия Цагарели, — говорит Чиаурели, — очень популярны в Грузии. Сюжет его комедии «Ханума» уже использован в фильмах нашей студии «Ханума» (1927) и «Кето и Котэ» (1948).

Жанр нашего будущего фильма — народная бытовая драма. Время действия точно определено в сценарии: только что провозглашен манифест об отмене крепостного права. Но нравы «сильных мира сего» отнюдь не изменились. Хотя Тасия уже обвенчана, молодой князь Автандил (артист В. Нинуа), увидев девушку, решил на ней жениться.

Мне хотелось воскресить быт веселых и трудолюбивых карачогели, раскрыть их характеры, передать их

юмор, гостеприимство, широту натуры, смелость. Зрители увидят Грузию, какой она была сто лет назад — узкие кривые улочки старого Тбилиси, где по вечерам фонарики с лестницами на плечах ходят зажигать свет, где выкрики продавцов на базарах могут разбудить мертвого. Это Грузия и Тифлис, известные по бессмертным полотнам Пиросмани. Мир, разделенный на богатых и бедных. Люди, полные непосредственности и самобытной силы. Мы хотим, чтобы изобразительное решение фильма было как можно ближе к манере письма Пиросмани, чтобы его волшебные картины с помощью кино были приведены в движение. Если это удастся сделать, наша задача выполнена...

Гогию играет Г. Шенгелая (он же второй режиссер), известный зрителям и как актер («Наш двор», «Отарова вдова») и как режиссер («Пиросмани», «Алавердоба»), Тасию — С. Чиаурели, Марту — М. Даваташвили, Бориса — С. Мартинсон, Кохтая — актер русского драматического театра им. Грибоедова А. Гомиашвили, деда Лазаря — А. Кванталиани. В картине заняты народные артисты СССР: А. Хорава (ремесленник Гижуа), В. Годзиашвили (староста ремесленников Аветик), В. Анджапаридзе (княгиня).

Главный художник С. Вацадзе, композитор Реваз Лагидзе, которого все знают по популярной песне «Тбилисо».

Кроме Дигоми и Тбилиси, фильм снимается в Гурджаани, где найден подходящий «дворец князя».

С. Черток,  
спец. корреспондент  
«Советского экрана»

Дигоми—Гурджаани

## ИНЫЕ НЫНЧЕ ВРЕМЕНА



Тасия (С. Чиаурели),  
Гогия (Г. Шенгелая)

Надо полагать, среди поклонников кино, даже самых рьяных, есть немало любителей и других видов искусства, в частности цирка. К ним-то мы сейчас и адресуемся в первую очередь: «Знаете ли вы, товарищи, канатоходцев Ташкенбаевых?» И слышится нам множество утвердительных ответов, да еще с восклицательными знаками. В самом деле, кто из завсегдатаев цирка не знает эту талантливую узбекскую семью, в которой от поколения к поколению передаются традиционные секреты искусства хождения по канату. Глава семьи, непревзойденный мастер, умер несколько лет назад. А дети его и внуки продолжают свои великолепные выступления.

На студии «Узбекфильм» снимается картина «Канатоходцы» по сценарию, написанному историком и литератором Я. Ильясовым и дочерью знаменитого канатоходца А. Ташкенбаевой. И хотя события фильма — художественный вымысел и в действительности не случались с Ташкенбаевым, в характере героя Таштымира очень много черт знаменитого канатоходца. Не случайно один из сыновей Ташкенбаева консультирует картину, а другой — дублирует выступления героя.

Значит, фильм посвящен народному цирковому искусству? Не совсем так. Чтение сценария убеждает в том, что искусство канатоходения — лишь канва, на которой должен быть выткан яркий, неповторимый в своем национальном колорите образ старого Таштымира. Его играет известный актер Р. Хамраев, исполнитель ролей Алишера Навои и Ходжи Насреддина.

Для режиссера Равиля Батырова, когда он выбирал артиста, последнее обстоятельство было особенно важно. Дело в том, что Таштымиру приданы некоторые черты Ходжи Насреддина: в нем

# ПО РАССКАЗУ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Рассказ «Фро» — одна из лучших психологических новелл Андрея Платонова — писателя яркого, самобытного дарования. Его судьба сложилась трагично — в тридцатых годах произведения Платонова перестали публиковаться, и лишь в годы войны, когда он стал фронтовым корреспондентом «Красной звезды», читатели вновь смогли познакомиться с его творчеством. Сборники рассказов А. Платонова переизданы только после 1953 года.

Резо Эсадзе, дипломник ВГИК, ставит на «Ленфильме» сценарий Ф. Миронера, написанный по рассказу А. Платонова «Фро».

Фильм — не экранизация рассказа, это скорее своеобразный кинематографический комментарий к его содержанию.

Действие происходит в небольшом железнодорожном поселке где-то на юге. Здесь живет молодая женщина Фрося, или сокращенно Фро (ее играет артистка А. Завьялова), которая только что провела на Дальний Восток мужа Федора — настраивать какие-то таинственные электрические приборы. Фро очень тоскует по нему. Федор приезжает, но ненадолго — он не может жить одной любовью, а Фро, которая думает только о себе, не может этого понять.

— Федор должен вернуть Фро к действительности, помочь ей понять, в чем подлинные ценности жизни, — рассказал Г. Ютин, играющий Федора. — У Платонова многое в подтексте, актерам нужно передать на экране и платоновскую теплоту, и искренность, и силу чувств его героев.

Герои Платонова — чистые, целомудренные, иногда наивные, немного чудаковатые, но всегда обаятельные и искренние люди, люди тридцатых годов. Сегодня хочется вспомнить о них...

Ленинград



Таштымир (Р. Хамраев) и оператор Д. Фатхуллин

много истинно национального, так живо воплощенного в герое народных легенд — лукавая мудрость, любовь к шутке, нетерпимость к злу, насилию, несправедливости, готовность постоять за бедняков и ненависть к их притесителям.

Действие происходит в начале двадцатых годов — Таштымир и его внук помогают красноармейцам справиться с басмаческой бандой. Нужно было, не вызывая подозрений, выследить, где скрываются басмачи, и сообщить об этом. Для Таштымира с внуком это был путь опасностей и приключений.

Мы застали героев в тот момент, когда они подходили к одиноко стоящей на склоне юрте пастуха. Горы вокруг отливали всеми цветами радуги. Мирно паслась невдалеке овечья отара. Возле юрты, играя с козленком, бегала девочка. Вдруг она заметила, как из-за поворота дороги появились старик, мальчик и серый ослик. Девочка побежала навстречу...

Режиссер остановил ее: ты еще не знаешь, кто эти незнакомцы, нужно встретить их настороженно — мало ли дурных людей бродит вокруг.

Это было начало важного для фильма эпизода, в котором Таштымир, наконец, узнает у пастуха, где искать басмачей, а наших героев, в свою очередь, выслеживает вражеский лазутчик. Снимался эпизод недалеко от кишлака Суок — кишлака, почтенного по возрасту — ему уже восемьсот лет — и очень живописного, что и привлекло туда Рашида Батырова и оператора Дальшата Фатхуллина.

Картина скоро будет готова, и, думается, ее с интересом посмотрят и взрослые и дети.

М. Долинский,  
спец. корреспондент  
«Советского экрана»

Ташкент — Суок



Алижан (Рустам Сагдуллаев)

## КОРОТКИЕ ВЕСТИ

**ЗА ЗАСЛУГИ** в развитии советской кинематографии и в связи с 60-летием со дня рождения режиссер Сергей Иосифович Юткевич награжден орденом Ленина.

**ЗВАНИЕ** народных артистов РСФСР присвоено Людмиле Касаткиной и Даниилу Сагалу. Режиссер Юрий Егоров и оператор Владимир Монахов удостоены звания заслуженного деятеля искусств РСФСР. Заслуженным артистом РСФСР стал Николай Рыбников.

**В ГРУППЕ** картины «Война и мир» — напряженная работа. Съёмки идут в Ясной Поляне, Горках Ленинских, Звенигороде, павильонах «Мосфильма». В июле должна быть закончена первая половина четырехсерийной кинопоэмы.

**ЗА СОЗДАНИЕ** широкоформатного кинофильма «Сон» Президиум Верховного Совета Украинской ССР наградил Почетными грамотами кинодраматурга Д. Павлычко, оператора М. Черного и исполнителя роли Т. Шевченко И. Миколайчука. Постановщику картины В. Денисенко присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств УССР.

**РЕЖИССЕР В. ОРДИНСКИЙ** будет ставить первый советско-румынский художественный фильм «Тоннель», над сценарием которого работают писатели Ф. Мунтяну (Румыния) и Г. Владимов (СССР).

**В ЦЕНТРАЛЬНОМ** выставочном зале столицы — Манеже — будет открыта Всесоюзная выставка работ художников театра и кино. Эскизы и макеты декораций, рисунки костюмов и гримов, раскадровки фильмов раскроют путь советского кинодекорационного искусства в его лучших образцах за период с 1958 по 1965 год. Выставке будет посвящен цветной фильм.

**ПИСАТЕЛИ-ФАНТАСТЫ** А. Казанцев, В. Немцов, Г. Гуревич, А. Днепров, А. Громова, А. Полещук, К. Андреев, Г. Тушкан встретились с творческими работниками «Мосфильма», чтобы обсудить проблемы создания научно-фантастических фильмов.

**КОНЦЕРТЫ** МАРКА БЕРНЕСА с большим успехом прошли в Польше. Артист исполнял известные песни из кинофильмов и новые произведения. Пресса отметила задушевность, простоту и искренность исполнительского стиля певца.

**РЕЖИССЕР** ЛЕНИНГРАДСКОЙ студии кинохроники Е. Учитель работает над картиной «Кто был ничем...», герои которой — потомственные рабочие Кировского завода. Один из эпизодов будущей ленты строится на противопоставлении двух династий — царей Романовых и толкарей Романовых во главе со старым путиловцем Александром Алексеевичем Романовым.

**В «ПРАВДЕ»** был напечатан очерк о подвиге Фрица Шменкеля — ефрейтора гитлеровской армии, ставшего бойцом партизанского отряда «Смерть фашизму». Шменкелю посмертно присвоено звание Героя Советского Союза.

Режиссеры Р. Нахманович и Г. Снигирев снимают на Украинской студии хроникально-документальных фильмов киноновеллу о герое.

**НА «КАЗАХФИЛЬМЕ»** завершена работа по созданию кинокомедии «Алдар Косе». Это первая широкоэкранная художественная картина производства этой студии. Роль легендарного Алдара Косе исполняет народный артист СССР Шакен Айманов. Он же является постановщиком фильма. Казахские кинематографисты работают над несколькими новыми художественными фильмами. Режиссер С. Ходжииков поставит картину по роману М. Ауэзова «Айслу», Е. Арон — фильм «Там, где цветут эдельвейсы» (о пограничниках).

**РОМАН ГРИГОРЬЕВ** закончил работу над полнометражной цветной документальной лентой «Магистраль», посвященной строительству нефтепровода «Дружба». Она снималась в пяти странах — СССР, Польше, Чехословакии, Венгрии и ГДР — там, где шла интернациональная стройка.

**ВЛАДИМИР СКУИБИН** — режиссер «Жестокости», «Суда» и других картин — ушел из жизни совсем молодым. Сейчас кинематографисты ЦСДФ работают над документальным фильмом о своем коллеге и друге. Режиссер В. Лисакович строит картину как живой рассказ о талантливом и героическом человеке.

**УЗБЕКСКИЙ** республиканский комитет по премиям им. Хамзы Хакимадзе присудил премию за 1964 год режиссеру и оператору Малику Каюмову — автору полнометражного документального фильма «От весны до весны».

**В ДУШАНБЕ** вручены дипломы и почетные знаки лауреатам республиканской премии им. Рудаки. Среди других их получили создатели фильма «Дети Памира» — режиссер В. Мотыль, оператор Б. Середин, драматурги М. Миршакар и З. Филимонова.

**В СЕРИИ** учебных фильмов о спорте прибавилась еще одна картина. Режиссер «Моснаучфильма» А. Кандахчан, сценарист М. Полонский и операторы Э. Бобрицкий и Л. Беляков на этот раз посвятили свою работу плаванию. Фильм «Поговорим о плавании» снят по заказу Центрального совета Союза спортивных обществ и организаций СССР.

**ОПЕРАТОР А. НИТОЧКИН** закончил на студии «Мосфильм» документальную картину «Гвоздики нужны влюбленным». Это его режиссерский дебют. Фильм сделан на материале, снятом оператором во время зарубежных путешествий.

**АЛЛУ ЛАРИОНОВУ** вы увидите в двух новых фильмах — «Ко мне, Мухтар!» и «Три сестры», где она играет Наталию.

**ВАЛЕНТИН ПОПОВ**, которого вы видели недавно в фильме М. Хуциева «Мне двадцать лет», — выпускник студии МХАТ. Сейчас он учится на режиссерском факультете ВГИК.

**Н**а первый взгляд это кажется странным: почему на свете так мало женщин-кинооператоров? Конечно, оператору приходится подчас таскать на себе тяжелую ручную камеру или «висеть» на кране, вознесенном высоко над съемочной площадкой. И все-таки, наверное, не эти чисто физические трудности заставляют женщин избирать в кино иную профессию.

Доказать свое право на творчество, на самостоятельное, оригинальное видение фильма, отстаивать свою точку зрения, быть твердой, бескомпромиссной и не давать себе передышки от первого до последнего съемочного дня, да и потом еще долго смотреть на экран и терзаться от сознания, что где-то, что-то сделано не так...

## СТУПЕНИ МАСТЕРСТВА

У многих ли, даже очень одаренных, женщин хватит на все это сил!

Мargarита Пилихина сняла семь картин. Конечно, мастерство ее совершенствовалось от первых фильмов — «Двое из одного квартала», «За власть Советов» — к значительным работам — «Фоме Гордееву» и «Мне двадцать лет». Но дело не только в том, хуже или лучше был поставлен оператором свет, выписывающий лица героев. Холодный взгляд оператора только скользил по огромным событиям катаевской повести «За власть Советов», искал лишь приметы провинциального городка начала века в... Житомире, где снимался «Рыжик»... Семь картин, семь ступенек, поднявших сейчас Margarиту Пилихину к почетному месту среди лучших наших операторов, не были одинаковыми, как ступеньки лестницы.

Пилихина работала с разными, не похожими друг на друга режиссерами — сравните хотя бы подчеркнутую экспрессию некоторых сцен «Фомы Гордеева» в постановке Марка Донского и совершенную неприметность приема в фильме «Мне двадцать лет» Марлена Хуциева.

— А следующий фильм, — говорит она, — мне бы хотелось снять совсем в иной манере. Разное надо снимать по-разному. Но всегда твердо знать, что ищешь...

Работа над фильмом Хуциева началась с поисков... Москвы. Да, режиссер и оператор искали свою Москву. Операторская «Волга», которая мирно стоит сейчас у подъезда, тогда исколесила сотни километров по улицам, переулкам, площадям, множество раз виденным, любимым, известным наизусть. Оператор и режиссер заново открывали родной город глазами своих юных героев. Красную площадь — в ночь с 21 на 22 июня, когда девчонки и мальчишки, вступающие в жизнь, мечтают о будущем. Арбатские переулки, в которые рано спускаются уютные вечерние сумерки. Кольцо бульваров в тишине деревьев и перезвоне трамваев...

Спидометр отсчитывал километры. Хуциев и Пилихина знали, что ищут, но богатство красок было так велико, что казалось бесконечно сложным отбросить хорошую находку во имя лучшей.

Три часа идет фильм. Улицы сменяются павильонами, операторская камера то бесшумно катится по рельсам между «юпитерами» и «беби-ками», то прячется в толпе прохожих, становясь невидимой. Но каков бы ни был операторский прием, в фильме он не ощутим. Картина кажется снятой «единым дыханием».

Режиссер уже заранее, задолго до съемок чувствует, как должна жить та или иная сцена. Оператор включается в поток действия, направляемый режиссерской рукой, и превращает свою камеру в голос, которым заговорит с экраном фильм. Этот живой голос исходит от сложной и подчас еще такой непокорной, несовершенной техники.

— Но мне не хочется рассказывать о тонкостях техники, — заметила Margarита Михайловна. — Операторская техника это пот и кровь, о которых не должен догадываться зритель. Пусть техника беспокоит только меня, оператора. Зрителю нет дела до объектива и пленки, на которых



На съемках фильма «Мне двадцать лет» (в центре М. Пилихина)



ДВОЕ  
ИЗ ОДНОГО  
КВАРТАЛА



ФОМА  
ГОРДЕЕВ



МНЕ  
ДВАДЦАТЬ  
ЛЕТ



я работаю. Пусть техника не мешает нам говорить с экрана свободно, непринужденно, словно мы говорим с друзьями.

Именно так, будто голосами героев фильма «Мне двадцать лет», говорит камера Пилихиной.

Часто, рассказывая о произведении искусства, мы подчеркиваем, удалось или не удалось авторам «передать настроение». Но слово «настроение» не охватывает в полной мере всего эмоционального накала, который передает нам художник, преломив сквозь строй своих мыслей и чувств увиденное в жизни. Не «настроение», а нечто гораздо большее выражает автор, когда речь идет о серьезном, большом произведении.

Не просто смену настроений нужно было передать на экране Пилихиной, например, в эпизоде, когда Сергей, герой фильма «Мне двадцать лет», проходит по пустынным, едва тронутым рассветом улицам. Город-друг должен был ощущать вместе с героем его жажду полноты, насыщенности жизни — жажду, которую испытываешь, наверное, только в юности, чувствовать уверенность в том, что это сбудется, придет, тревогу минут, когда кажется, будто слышишь бег невозвратимого времени... Как передать это на экране, без слов, только в изображении?

В режиссерском сценарии этот эпизод называется «светофоры». И Маргарита Михайловна, прочтя сценарий, отчетливо представила себе предутренние улицы, пустынные мостовые, безлюдные еще тротуары и перемигивающиеся друг с другом огни на перекрестках. Только они, светофоры, не спят в этот час, провожают уходящую ночь, встречают рассвет...

Очень многое в этом эпизоде решал ритм движения. Он родился интуитивно — ритм неторопливых, четких шагов героя. Это был тот же «размер», что шаги патруля в начале картины, «размер», который, как сквозная мелодия, то звучащая во весь голос, то исчезающая, пронизывает все произведение. Ритму шагов и подчинялось, как бы слившись с ними, движение аппарата. Добиться такой слитности нельзя никакими расчетами — «тут-де ты остановись, а отсюда — двигайся дальше»... Движение аппарата должно было стать непринужденным, как дыхание. Достигнуть этой непринужденности, позволяющей проникнуть в существо происходящего, — очень важно!

Можно, пожалуй, сказать, что эти особенности движения кинокамеры — одна из черт изобразительного языка кино, развившаяся в последние годы вместе с прогрессом съемочной техники. Операторское искусство стало сложнее именно потому, что, следуя за техническим прогрессом, занимая новые рубежи, оно вместе с тем сохраняет за собой прежние.

Иногда камера Пилихиной замирает, вглядываясь в лицо героя. С точки зрения поборников современной киномоды, это «не стильно»...

Маргарита Михайловна взяла с полки номер журнала «Искусство кино» со статьей польского критика и теоретика кинематографии Ежи Плажевского. Одной из особенностей современного изобразительного языка кино автор называет «гибель крупного плана». Так ли это? Прав ли Плажевский?

— В фильме «Мне двадцать лет» крупных планов немного, — сказала Маргарита Михайловна, — но вовсе не потому, что крупный план «гибнет». По-моему, большая ошибка применять крупный план где надо и где не надо. Показать близко лицо человека — это сильнодействующее средство, которое нельзя обесценивать частым употреблением. Когда острота диалога, напряжение мысли, накал или тонкость чувства особенно велики и особенно интересны, крупный план необходим. В такие минуты хочется пристальнее взглянуть в лицо собеседника, понять его.

«Как можно пристальнее всмотреться в человека, чтобы понять его»... Не к этому ли в конечном итоге сводятся старания режиссера, актеров и оператора — того, кто непосредственно связывает нас с творцами кинопроизведения!

...Завершена большая работа. Скоро новые герои войдут в жизнь Маргариты Пилихиной — новые люди, непохожие на прежних знакомых. Наверное, в соответствии с их характерами, с замыслом режиссера изменится стиль операторского рассказа. Но неизменным останется одно: от первого до последнего кадра, от первой до последней съемки — верность замыслу, верность идее произведения и неженская, как с уважением говорят коллеги-мужчины, твердость в своих творческих позициях.



Н. Колесникова

Кинооператор Маргарита Пилихина

Фото Г. Тер-Ованесова



**П**оздней осенью минувшего года довелось мне встретиться с человеком из легенды... Было это в Ленинграде, на набережной Невы, возле моста Лейтенанта Шмидта. Седой старик невысокого роста стоял возле памятника, что установлен против того места, откуда в Октябре семнадцатого года «Аврора» стреляла по Зимнему дворцу.

Ослепительно-солнечный день, необычный для преддекабрьской ленинградской поры, вставал над городом. Было морозно и ветренно. Противоположный берег, и близкий отсюда порт, и даль набережных еще тонули в утренней туманной дымке. А над ней, словно вырвавшись навстречу солнцу, уже сверкали золотым блеском шпили Петропавловки и Адмиралтейства. И таким же блеском искрился на Неве первый ладожский лед.

корабле ждали. Круто развернувшись, раздвигая легкие льдины, катер коснулся причала. Из рубки выскочил молодой матрос, подал старику сильную бережную руку и, белозубо улыбаясь, сказал:

— Здравия желаю, Александр Викторович!

А на «Авроре» тем временем уже спустили трап. Два матроса стали на нижней его ступеньке и, сорвав бескозырки, приветствовали гостя.

Вверху, на палубе, выстроилась вся команда корабля.

Старик обходил строй. Вот он подошел к бравому матросу в туго подпоясанном бушлате и бескозырке старого образца. Матрос сделал шаг вперед и лихо доложил:

— Здравия желаю, товарищ Бельшев! На корабле — полный порядок. Докладывает комиссар Бельшев, а в прошлом — артист Кирилл Лавров!

# ДВА КОМИССАРА „АВРОРЫ“



Давно окончен съемочный день на «Авроре». Но два комиссара славного корабля никак не могут расстаться. Им есть о чем поговорить и посоветоваться, есть что вспомнить. На снимке: А. В. Бельшев (справа) и артист Кирилл Лавров

Фото В. Вознесенского

**ИДУТ СЪЕМКИ...**

В то утро все казалось необычным...

Сколько уж раз доводилось стоять возле этого памятника с рельефным, высеченным в камне изображением боевого корабля. И всегда хотелось мысленно дорисовать картину — представить себе наяву этот корабль вот здесь, на середине реки, в ту далекую октябрьскую ночь. Сегодня картина эта была полной: сегодня «Аврора» стояла — там же, где и сорок семь лет назад. В утреннем свете, за каменным своим портретом, корабль казался видением, рожденным фантазией. Но день разгорался, и видение становилось все реальнее и четче. Легкий дым курился из высоких труб. Взлетали в небо тонкие мачты. Трепетал на ветру алый флаг. И новое орудие смотрело в сторону Зимнего...

Человек на берегу подошел к парапету, просигнализировав рукой. С «Авроры» ответили, и через минуту от ее высокого борта отвалил катерок — как видно, на

Старик обнял его, оглядел с головы до ног и опять обнял:

— Ах ты, друг мой, Бельшев... Ну-ко, ну-ко, дай еще раз глянуть, каков ты. Хорош, хорош... Где уж мне до тебя. Превзошел! Эх, молодость ты моя, молодость...

Они встречались уже не однажды. Но на «Авроре» встретились впервые. И поэтому, очевидно, были особенно взволнованы. Старик долго стоял молча, не выпуская руки матроса, глядя ему в глаза. И все молчали вместе с ним. Потому что все понимали, о чем думают, что чувствуют сейчас эти два человека. И всем было ясно, что в этой встрече двух Бельшевых есть что-то очень хорошее и удивительное...

Потом гость прошел на носовую палубу. Несмотря на свои семьдесят с лишним лет, он был подвижен и бодр. Шагал твердо, уверенно. Весело и мо-

лодо смотрели его глаза. И рукопожатие было крепко, и ладонь — по-рабочему, по-матросски — шершава и сильна.

...На палубе «Авроры», возле знаменитого орудия, стоял первый председатель судового комитета и первый революционный комиссар крейсера Александр Викторович Бельшев.

Он говорил неторопливо, как-то очень вкусно, по-северному окая, пересыпая речь поговорками. Слова его были весомы, круглы и точны, будто снаряды, выпущенные умелым комендором. И за этими словами, за всем обликом старика зримо, отчетливо, стирая почти полувековую даль, вставала суровая и прекрасная легенда, из которой он пришел...

Ее пронизывали холодные ветры Балтики. Она была полна движения, звуков, предгрозовой тревоги. Тревожительно и властно ревели гудки на рабочих окраинах Петрограда... Нева, словно торопя события, нетерпеливо била холодной волной в борта крейсера... По Троицкому мосту, сквозь ветер и ночь, Ленин шел в Смольный... И со звуком его шагов сливалась мерная, неотвратимая поступь рабочих и красногвардейских отрядов...

Корабельный прожектор вырывал из темноты очертания Дворца... На шпилье Петропавловки вспыхивал красный сигнал... И тогда двадцатичетырехлетний комиссар «Авроры» Александр Бельшев властно отдавал команду:

— Носовое! Огонь!!!

Александр Викторович шагает по палубе, оглядывает глазом знатока корабельное хозяйство. Он давно уже не был на своей «Авроре», и теперь его здесь все радует. Радует старого комиссара и та задача, которую он решает сегодня. Задача необычная и ответственная. Бельшев — консультант фильма «Залп «Авроры». Он приехал на корабль, чтобы принять участие в съемках центрального эпизода, давшего название этому фильму.

«Залп «Авроры» снимается на киностудии «Ленфильм». По замыслу авторов, это будет фильм-эпопея об Октябре, о народе, свершающем под руководством ленинской партии великий революционный переворот; одна из историко-революционных картин, посвященных пятидесятилетию Советской власти.

Авторы воссоздают образы многих исторических лиц, строго придерживаются фактов и событий октябрьских дней, но осмысливают и обобщают эти события с позиций искусства. Они задумали героико-поэтическую историю Октября. Именно таким виделся будущий фильм автору сценария, ныне покойному писателю Борису Лавреневу, и работавшему с ним режиссеру Юрию Вышинскому.

Где же та невидимая, порой неуловимая грань, что отделяет документализм от поэзии? По какому «рецепту» выплавляется прочный сплав истории и искусства — тот чудесный сплав, который нельзя разделить на составные части? Эту проблему и решают сейчас на съемочных площадках создатели «Залпа «Авроры» — режиссер Юрий Вышинский, главный оператор Анатолий Назаров, художники Николай Суворов и Семен Малкин, актеры Кирилл Лавров, Григорий Елифанцев, Зинаида Кириенко — вся съемочная группа.

И в этой творческой разведке поистине неоценимо умное и точное слово участника революции, старого комиссара «Авроры»...

...Бельшев шагает по палубе, заложив руки за спину, беседует с матросами, кинематографистами. Поглядывает, щурясь от солнца, на небо, по-прежнему ослепительно синее. То и дело приговаривает:

— Хорошо... Хорошо.

— Что хорошо, Александр Викторович?

— А все... Хорошо, что фильм снимают про революцию, про товарищей моих — авроровцев. Пусть молодежь смотрит, как все оно было. Надо это, очень надо! И то, что снимают на «Авроре», без всяких там декораций, без липы — тоже хорошо. Кинематографистам за это — почет и уважение. Потребовалось им «Аврору» снять с вечной стоянки и перевести сюда — пожалуйста. Только чтобы фильм был хороший, чтобы правда была... Когда «Аврору» вели, весь Ленинград на набережную высыпал. Ура кричали. Оно и понятно: это ведь не просто какой-то корабль, это — «Аврора»... И, честно говоря, что меня старика не забыли — тоже неплохо. Скажи-рассуди, как жизнь-то иной раз поворачивается. Думал ли, гадал ли я, что придется мне на старости лет еще раз все пережить и что доживу я до того дня, когда самого себя молодым увижу... Да, брат, многие дружки мои, авроровцы, не дожили... Вот бы их сейчас сюда...

Начинается репетиция. Кирилл Лавров становится возле орудия. Во всей его фигуре, в повороте головы, в нетерпеливых движениях — ожидание. Он смотрит в сторону Петропавловки. Весь корабль смотрит туда же. Ждут сигнала. Застыли у орудия матросы... Ждут... И вдруг с формарса раздается

крик сигнальщика: «Красный! Вижу красный!», и тогда Бельшев — Кирилл Лавров командует:

— Носовое! Огонь!!!

История возвращается на старую «Аврору». Легенда творится вновь...

Еще и еще раз повторяет режиссер весь эпизод, задерживаясь на деталях, видя одновременно и Бельшева и всех участников съемки. Эпизод исключительно труден и важен.

Александр Викторович взволнован. Он стоит чуть в стороне, у борта, сжимая поручни побелевшими пальцами. И вдруг делает шаг к Лаврову:

— Кирилл! Кирилл! Ты послушай. Понимаешь — малость не так получается. Играешь много! И уж больно красиво — как на плакате. А ты не играй — ты переживай! Переживай! И — попроще, попроще. Революция-то просто делалась... Ты пойми, что происходит. Я революционный приказ выполняю. Мне этот приказ сам Яков Михайлович Свердлов в Смольном отдал и мандат комиссара вручил. Мы с другом моим Лукичевым вернулись из Смольного. На корабле неспокойно. Зашел я к офицерам в кают-компанию и от имени Военно-Революционного Комитета приказываю вести корабль в Неву, к Николаевскому мосту. Офицеры отказываются. Мы, говорят, вне политики. Что делать? Матросы вождению корабля не обучены. Фарватер в Неве не промерен. А ну как на мель сядем, днище пропорем. И приказа партии не выполним! А вся ответственность — на комиссаре. А комиссару-то всего двадцать четвертый год... В команде кого только нет — и анархисты и эсеры. И каждый свое тянет. Но большевики крепче всех оказались. Я выслал шлюпку фарватер промерить. Через час докладывают: «Пройдет корабль». Командую: «Отдать швартовы!» И поднял мы на «Авроре» красный революционный флаг. И в ураганную ночь, в дождь, в сильное течение, — пошли... И дошли. Вот как было-то. И не думали мы тогда, герои мы или не герои. Мы приказ партии выполняли. И выполнили. В этом и заслуга авроровцев. Вот ты, Кирилл, и переживи все это, сердцем переживи...

Репетиция продолжается. А когда объявляется перерыв, Бельшев берет Лаврова под руку, уводит его в кают-компанию. Здесь, на стене, — большое полотно, написанное маслом, — «Выстрел «Авроры». Два комиссара смотрят на картину. Потом Бельшев, взяв Лаврова за пуговицы бушлата, заглядывая ему в глаза, говорит доверительно, словно советуясь:

— Ты, Кирилл, меня слушай, но и критикуй. Не стесняйся. Может, я чего и не так советую. Ведь я-то все вижу так, как видел в семнадцатом. А ты из шестьдесят четвертого глядишь. Другое дело. Дистанция, брат. Мы о героизме и не думали. А тебе думать надо. Ты — искусство. Я факты рассказываю, а вам, кинематографистам, надо смысл этих фактов передать, их значение. Вот над чем думать надо... И, главное, чувствуй себя хозяином на корабле. Ты — комиссар, большевик. У тебя — ленинский мандат вот тут, в кармане, возле сердца. Я тебя, Кирилл, видел в фильме «Живые и мертвые». Хорошо сыграл, ничего не скажешь, но там ты человек пострадавший, там ты воюешь, а судьба твоя зависит от других. А здесь все зависит от тебя. Ты вождь...

Лавров подхватывает мысль:

— В том-то и дело, Александр Викторович, что не могу я не думать о героизме авроровцев. Для моего поколения революция — это романтика, подвиг, мужество... И вы для меня такой же. Другим мне вас увидеть и сыграть трудно...

Бельшев соглашается, хотя и не без оговорки:

— Пожалуй, ты прав. А все-таки — попроще, попроще... Уж ты мне поверь...

Подходит режиссер:

— Ну что ж, комиссары, пойдем репетировать... Темнеет. Работа кончается.

Бельшев и Лавров покидают «Аврору». Они идут вдоль набережной, мимо «Медного всадника» — к Зимнему.

Этой же дорогой шагал когда-то отряд авроровцев, посланный одним из них на штурм Дворца.

Этой же дорогой возвращался из Смольного после разговора со Свердловым Александр Бельшев...

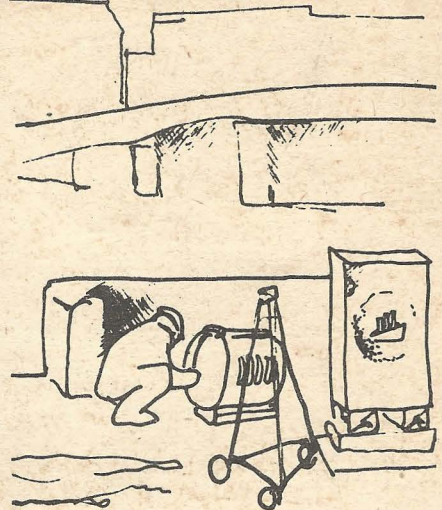
Два комиссара говорят о вещах высоких и прекрасных.

И слова их подхватывает ветер, летящий вдоль Невы. Это — ветер с Балтики, ветер Революции, упругий и свежий...

Ю. Кузес, спец. корреспондент «Советского экрана»

Ленинград

ИЗОРЕПОРТАЖ СО СЪЕМОЧНОЙ ПЛОЩАДКИ



Утром, перед началом съемок



С корабля — на штурм Зимнего



Постановщик Ю. Вышинский на «капитанском мостике»

ЗАРИСОВКИ ХУДОЖНИКА В. ШИРОКОЛОВА



„СОВЕТСКИЙ  
ЭКРАН“  
ПРЕДСТАВЛЯЕТ



# Елена Корнилова

Фото М. Муразова

Студенткой первого курса ВГИК пришла Елена Корнилова на съемочную площадку. Три роли за годы учебы: Катя («В твоих руках жизнь»), Ганна («Годы девочки»), Ольга («Первые испытания») — немало, и может показаться, что судьба Корниловой в кино сложилась удачно. Но актриса пока недовольна своей работой: ни одна из киноролей не принесла ей удовлетворения.

Когда Елену спрашивают о любимой героине, она рассказывает не о Кате, Ольге или Ганне, а об образе Ренево в учебном спектакле «Светит, да не греет», который ставила со вторым курсом ВГИК педагог

П. Лобачевская, сразу увидевшая в Корниловой черты разноплановой актрисы.

...Елена работает в Театре драмы и комедии. За это время она успешно выступила в двух ролях — настолько разных, что можно только подивиться актерскому диапазону молодой актрисы и немножко по-хорошему позавидовать ей. Это острохарактерная роль беременной невестки в «Добром человеке из Сезуана» Б. Брехта и драматическая роль княжны Мери в «Герое нашего времени».

Сейчас Лена готовится к выступлению в пьесе В. Войновича «Кем бы я мог стать?», где она будет играть роль секре-

тарши Люси — обаятельной, немного легкомысленной девушки. Роль современная, с элементом комедийности, тоже «экспериментальная» для актрисы.

Главный режиссер театра Ю. П. Любимов так отзывался о Елене Корниловой: «Это актриса, отлично владеющая средствами внешней и внутренней выразительности, пластичная, музыкальная. С ней интересно работать».

— Я очень хочу сниматься, — признается актриса, — но в такой роли, которая захватила бы меня целиком, как мои театральные работы, была бы близка мне...

Л. Розова

Редакционная почта разнообразна. Серьезные проблемы киноискусства, о которых авторы писем рассуждают с полным знанием дела, чередуются с просьбами ответить на трудные вопросы кроссворда. И в этом потоке неизменно идут письма от любителей музыки. Почти все эти письма касаются экранизации опер, показа в кино знаменитых певцов. Об этом мы и хотим сегодня поговорить.

# ЭКРАН И ОПЕРА

«УВЕРТЮРА» — ТАК МОЖНО  
БЫЛО БЫ НАЗВАТЬ ЭТОТ КАДР  
ИЗ КИНООПЕРЫ  
«ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА».  
МАРФА (Р. НЕДАШКОВСКАЯ)  
И ДУНЯША (М. МАЛЬЦЕВА)  
НА ПЕРВОМ ПЛАНЕ

Сравнительно недавно любое отступление от сценического прочтения оперы считалось чуть ли не кощунственным отношением к классике. Все обстояло просто: на пленку снимали спектакль и называли это экранизацией оперы. Сторонники такого метода пренебрежительно заявляли, что нечего, мол, пугать их спецификой кино, потому что прежде всего нужна музыка, а уж потом — экран; важно «донести до народа жемчужины оперного искусства». Но жемчужины по дороге из театра в кинотеатр весьма обесценивались. Присущее театральному зрителю ощущение, что искусство творится вот здесь, сейчас, на его глазах в кино полностью пропадало. Действие, и на сцене статичное, на экране вообще замирало. Вдобавок ко всему безжалостный, нетерпимый к фальши глаз объектива замечал и грубую условность декораций и несоответствие облика певца облику изображаемого им героя. Зрительный и музыкальный образы, вступив в противоречие, взаимно уничтожали друг друга.

Так все и шло, пока не заявило о себе первыми работами («Евгений Онегин» Р. Тихомирова, «Моцарт и Сальери» В. Гориккера) новое направление в музыкальном кино, направление очень перспективное. Наиболее последовательно отстаивает его принципы режиссер Владимир Гориккер. Кроме «Моцарта и Сальери» он поставил в кино «Иоланту» и недавно закончил «Царскую невесту», с каждым фильмом все более отходя от казавшихся незыблемыми канонов.

В чем новое? Прежде всего — в самостоятельной интерпретации оперных произведений. Режиссер идет не от готового спектакля, а от партитуры и либретто. Основными средствами в раскрытии партитуры становятся выразительные возможности кинематографа. Используются и монтаж, и смена планов, и съемки на природе, и, наконец, каждую роль исполняют оперный певец и драматический актер.

В связи с последним обстоятельством зрители часто выражают недоумение. Вот, например, письмо А. Зигмонте из Вентспилса. Высоко оценивая киновариант «Моцарта и Сальери», наша корреспондентка в то же время сомневается, стригло ли «разделять обязанности», оставляя певца за кадром и поручая роли профессиональным артистам кино, которые и без того часто появляются на экране. Она вспоминает в связи с этим Шляпина — гениального и в пении и в актерской игре. Что ж, посмотрим, что говорил на этот счет он сам, снявшись в фильмах «Псковитянка» и «Дон-Кихот». В 1931 году: «Зовут в кино, а я его боюсь... Слава богу, теперь-то я уж понимаю, что у кино есть какие-то особенности. Я еще не раскусил их». В 1938 году: «Я не киноактер. Но я чувствую, что решающим для такого актера является не только ритм, который должен быть совсем иным, чем в театре, но также и умение жи-

ненно верно синхронизировать движение со словом».

Дело, конечно, не в том, что режиссеры «что-то имеют» против певцов. Было бы идеальным, если бы артисты оперы могли играть так, как того требует экран. Но пока таких единицы. В то же время опыт предшествующих экранизаций оказался достаточно печальным. Грим, фразировка, излишняя подчеркнутость жестов, необходимые на театральной сцене, но совершенно противопоказанные в кино, подвели многих.

Некоторые наши читатели сетуют на странный, с их точки зрения, выбор произведений для экранизации. Вот что пишет М. Пугинская из Орла: «Ивана Грозного» в кино уже видели в хорошем исполнении, так что «Царская невеста» ничего нового не даст. А «Демон» — новость. Не лучше ли поставить его?» Конечно, хочется увидеть на экране все лучшие оперы. Но фильмы-оперы появляются не сами по себе, к каждому из них режиссеры приходят после долгих раздумий, выбирая то, что наиболее близко их творческим устремлениям. Может быть, кто-то поставит «Демона» в кино через год. А, возможно, позже.

«Какие новые экранизации опер, балетов, музыкальных комедий мы увидим?» — спрашивают в своих письмах читатели.

Режиссер В. Гориккер вместе с А. Донатовым написал либретто для оригинальной кинооперы и сейчас ведет переговоры с композиторами о музыке к ней. «Ленфильм» приступает к экранизации выдающегося советского произведения — оперы Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» (режиссер М. Шапиро). В планах этой студии и экранизация оперетты Б. Александрова «Свадьба в Малиновке». На «Азербайджанфильме» режиссер А. Кулиев только что закончил экранизацию современной музыкальной комедии С. Алескерова «Улдуз». А теперь режиссер Т. Таги-заде приступил к работе над фильмом по мотивам известной музыкальной комедии У. Гаджибекова «Аршин мал алан». Французский режиссер Жан Древилль будет ставить на «Ленфильме» картину о знаменитом балетмейстере Мариусе Петипа. Зрители увидят в этой картине много отрывков из балетных постановок ленинградских театров. Режиссеры А. Моцкус и В. Гривичкас поставят на Литовской студии цветной фильм-балет Э. Бальсика «Эгле».

Еще один вопрос, часто поднимаемый читателями: о кинотеатрах музыкального фильма. Г. Глузман из Киева справедливо считает, например, что в крупных городах такие кинотеатры должны быть непременно. В их репертуар вошли бы кинооперы, кинобалеты, фильмы-концерты, киноочерки о композиторах и исполнителях, о музыкальных ансамблях, экранизированные оперетты, музыкальные комедии. Об этом предложении всерьез нужно задуматься прокату.



Продолжаем публикацию материалов «Беседы о киноискусстве», начатую статьей кинодраматурга Евг. Габриловича «Что такое сценарий» (см. «Советский экран» № 21 за 1964 г.).

В следующих номерах — в течение года — мастера-специалисты соответствующих разделов кинематографии расскажут о работе режиссера, оператора, актера, художника.

Их выступления будут чередоваться с публикацией статей историков и мастеров кино, знакомящих читателей с основными этапами истории отечественной кинематографии от ее первых опытов вплоть до наших дней.

Сегодня предоставляем слово для рассказа о первых годах русского кино доктору искусствоведения, автору многих книг и критических работ по кино Семену Сергеевичу Гинзбургу.

# РАННИЕ ГОДЫ РУССКОГО КИНО

С. Гинзбург

История литературы, театра, музыки, живописи уходит в седую древность, а кинематографу нет еще семидесяти лет. Классические произведения искусства, созданные много веков назад, до сих пор поражают художественным совершенством, а фильмы, поставленные до Октябрьской революции, за очень редкими исключениями, кажутся жалкими и нелепыми. Сейчас нам трудно даже понять, как могли они появляться одновременно с произведениями Толстого, Чехова, Бунина и Горького, рядом с великолепными спектаклями Художественного театра и к тому же пользоваться успехом у зрителей.

Дело в том, что кино, которое мы сейчас считаем самым важным из искусств, не повторяло их развития и поначалу даже не осваивало их творческий опыт. И вообще, оно не сразу стало искусством.

Незадолго до первой мировой войны я впервые увидел полеты аэропланов. Полеты были платным зрелищем, устроенным на окраине Москвы — на Ходынском поле. Странные конструкции, похожие на бамбуковые этакерки для книг, поднимались в воздух, делали разные фигуры и даже «мертвые петли». Это была восхитительная демонстрация пока еще бесполезных достижений человеческого гения, которыми все зрители бескорыстно восторгались, не предполагая, что авиация вскоре станет грозным оружием и важнейшим средством транспорта.

Подобно этому бескорыстно восторгались кинематографом его первые зрители. Это тоже было достижение технического гения человечества, прекрасное и бесполезное. Это был новый вид фотографии, способный воспроизводить изменяющиеся картины жизни; его научное значение, как писал М. Горький, было «пока непонятно». Что же касается художественного значения кино, то такая мысль не могла прийти в голову ни одному разумному человеку. И ранний кинематограф, как ранняя авиация, выступал в качестве технического аттракциона, чье назначение — удивлять. Кинематограф демонстрировал сам себя, свои технические возможности, и только. Зрители еще безразлично было, ЧТО показывали фильмы, лишь бы киноизображение двигалось, подчеркивая свое отличие от фотографии.

Новое «чудо техники», новый аттракцион распространился по всему миру, как поветрие. Через пять месяцев после первого сеанса, состоявшегося в Париже в мае 1896 года, кино показывали в увеселительном заведении «Аквариум» в Петрограде и летнем саду «Эрмитаж» в Москве. А вслед за иностранными появились отечественные демонстраторы. Купив за границей аппараты и фильмы, они показывали кино в цирках, трактирах, площадных балаганах и специальных «театрах-иллюзионах», устроенных в магазинных помещениях и рассчитанных на 20—40 зрителей.

Летом 1896 года сняли фильмы актер и фотолюбитель В. Сашин (Федоров) в Москве и профессиональный фотограф А. Федецкий в Харькове. Эти первые отечественные фильмы были не лучше и не хуже французских и, по отзывам прессы, пользовались успехом у публики московского театра Корш и харьковского городского театра, где они демонстрировались в качестве дивертисмента.

Тем не менее ни Сашину, ни Федецкому, ни кому-либо другому в те годы не удалось положить начало отечественному кинопроизводству. Дело в том, что фильмы для аттракционного кинематографа демонстраторы закупали за границей оптом, не интересуясь единичными лентами, ко-

торыми располагали русские операторы-любители. Поэтому вплоть до 1907, 1908 года кинематограф оставался иностранным аттракционом.

Правда, отдельные киносъемки производились в России и до этого времени. Придворные фотографы Матушевский и Ягельский снимали «царскую кинохронику» (некоторые кадры ее в наше время были включены в фильм Торндайков «Русское чудо»). Делались попытки зафиксировать на киноплёнку революционные события 1905 года. Само собой разумеется, такие съемки были либо запрещены полицией, либо уничтожены. Однако, как недавно выяснилось, хроника похорон Н. Баумана все же была показана в Самарканде, где полиция не разобралась в ее «крамольном» содержании.

Из ранних русских кинолент особенный интерес представляют съемки известного полярного путешественника С. Макарова, положившие начало научному кино. С помощью этих съемок Макаров исследовал работу во льдах созданного им судна.

В начале XX века кинематографы расплодился на Руси, как грибы в дождливое лето. В Петербурге, на Невском, работало свыше ста «иллюзионов». Чуть меньше было их в Москве, на Тверской. Много кинотеатров открылось в провинции, во всех губернских и некоторых уездных городах. Там кроме «соседних» часто работали «переезжие», как их называли, демонстраторы: показав весь запас лент, они переезжали в другой город и таким образом крутили ленты до полного износа. Потом уезжали за новой партией лент либо за границу, либо в Москву, где с 1904 года появились первые конторы по продаже киноаппаратов и лент.

Но для зрителей, уже привыкших к кинематографу, он перестал быть «чудом техники». Сборища начали падать. В 1906—1907 годах во всем мире обозначился кризис в киноделе. Надо было срочно найти новые возможности заинтересовать зрителей кинематографом, иначе он бы погиб...

Владельцы крупных кинотеатров в Москве, Петербурге, Киеве, Минске, Тбилиси начали снимать местную хронику и монополично демонстрировать ее у себя. Эти маленькие фильмы, которые изготовлялись в одном экземпляре и показывались в одном кинотеатре, оправдали себя: они оказались гораздо интереснее привезшихся зарубежных лент.

Вскоре русскую кинохронику стали снимать в довольно большом количестве. А в 1908 году предприимчивый фоторепортер и кинохроникер В. Дранков выпустил на экран первый русский игровой фильм «Понизовая вольница» по народной песне «Из-за острова на стрежень». Этот десятиминутный фильм, снятый за один день, пользовался очень большим успехом и в Москве демонстрировался в помещении Манежа под музыку, специально написанную М. Ипполитовым-Ивановым. Стало очевидно, что русские зрители хотят видеть фильмы из русской жизни. «Понизовая вольница» положила начало постоянному производству русских картин.

Первые русские игровые фильмы были, как правило, киноиллюстрациями к сюжетам, заимствованным из фольклора, классической литературы, русской истории. Они состояли обычно из 4—8 сцен, каждая из которых снималась одним общим планом и объяснялась в предваряющей ее надписи. Кроме того, чтобы содержание фильма было понятным зрителям, выбирались хорошо известные сюжеты. Фильмы напоминали зрителям о прочитанном или увиденном, показывая

знакомых литературных, фольклорных и исторических героев в знакомых же ситуациях. Поэтому «Мертвые души» Гоголя были показаны в фильме, который шел на экране 10 минут, а «Идиот» Достоевского — 12 минут. Сейчас это кажется смешным и нелепым, но все же как киноиллюстрация эти фильмы имели известное культурное значение. Так фильм «Мертвые души» очень точно воспроизводил гоголевских героев по замечательным рисункам Боклевского.

Успех первых русских фильмов еще не создавал условия для вытеснения с экрана иностранных картин, которые ввозились беспощадно и стоили много дешевле. До начала первой мировой войны русские фильмы составляли не более одной двадцатой репертуара кинотеатров. Но все же их выпуск стал необходимым. По словам крупнейшего русского кинопредпринимателя А. Ханжонкова, наличие русских фильмов в кинопрограмме (она тогда составлялась из четырех-пяти небольших картин) обеспечивало ее коммерческий успех.

Профессиональный уровень русских фильмов (я не решаюсь говорить о художественном уровне) непрерывно повышался. Уже в 1912—1914 годах наряду с киноиллюстрациями и фильмами-лукками стали появляться такие, сюжет которых излагался собственно-кинематографическими средствами. Улучшилась актерская работа, исполнители стали понимать отличие игры перед киноаппаратом от сценической игры. Более квалифицированной стала режиссерская и операторская работа (появились элементы монтажа). Операторы уже использовали свет как средство художественной характеристики. Появились способные режиссеры, полностью посвятившие себя кино. Незадолго до начала первой мировой войны режиссер Е. Бауэр поставил без единого пояснительного титра довольно сложный по содержанию фильм «Немые свидетели». В. Гардин принес в кино высокую театральную культуру. Я. Протазанов старался использовать в кинематографе опыт Московского Художественного театра. Выросли замечательные операторы — А. Левицкий, Б. Завелев и другие. Оператор и режиссер В. Старевиц разработал сложные методы трюковой съемки и изобрел объемную мультипликацию (кукольное кино), с помощью которой создал очень смешные кинопародии.

Подъем революционного движения в России накануне первой мировой войны привел к усилению реалистических тенденций в литературе и искусстве, что нашло известное отражение и в кино.

Новый период в развитии русского кино возник с началом первой мировой войны. Ввоз иностранных фильмов почти прекратился. Производство кинокартин в России стало очень выгодным и начало необыкновенно быстро расти. В последнем предвоенном году было снято 129 русских картин, главным образом короткометражных, а в 1916 году — 500, преимущественно полнометражных.

Но это развитие шло в обстановке спекулятивного ажиотажа. Темные дельцы, составлявшие основную часть кинопредпринимателей, старались выпускать фильмы подешевле и «позабористее». Теперь русский кинематограф стал нередко подражать исчезающему с экрана декадентским иностранным лентам. Мутный поток эротики и психопатологии заполнил экраны. К нему присоединился другой поток — бездарных шовинистических военных агиток.

Появились любимые актеры — «кинозвезды», пользующиеся огромным успехом у мещанской



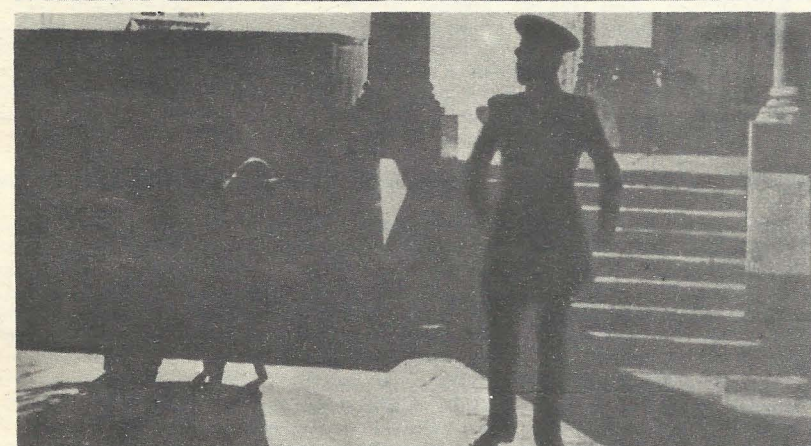
«Мертвые души»  
[1909]



«Немые свидетели»  
[1914]



«Портрет Дориана Грея»  
[1915]



«Пиковая дама»  
[1916]



«Отец Сергий»  
[1918]

аудитории. Некоторые из них были действительно талантливы, но большинство, во главе с «королевой экран» Верой Холодной, было бездарно и во всех фильмах создавало одни и те же образы.

Все же через поток кинохалтуры и декадентщины, заполнявших экраны, пробивался ручеек настоящего творчества. Интересный фильм, открывавший новые выразительные возможности кино, — «Портрет Дориана Грея» по О. Уайльду — поставил Вс. Мейерхольд в содружестве с художником В. Егоровым и оператором А. Левицким. В. Гардин с тем же оператором экранизировал «Дворянское гнездо» И. Тургенева, отлично передав атмосферу русской помещичьей жизни середины прошлого века. Я. Протазанов поставил сперва фильм «Николай Ставрогин», перенеся на экраны «Бесов» Ф. Достоевского в трактовке Московского Художественного театра, а затем «Пиковую даму» по А. Пушкину — один из лучших фильмов мирового кино тех лет. В двух последних фильмах главные роли исполнил И. Мозжухин, показавший себя великолепным кинематографическим актером.

Фильмов, подобных названным, было очень немного. Их создатели, вынужденные работать на предпринимателей, ставили и халтурные, бульварные картины. Но так или иначе достигнутые в эти годы успехи русского кино открывали возможности нового искусства, свидетельствовали о серьезном художественном росте.

Особый по времени, весьма краткий период развития русского буржуазного кино составляли месяцы его существования после Февральской революции. Киноработники, которым предприниматели уделяли частицы своих сверхприбылей, в массе своей показали себя, как слуги буржуазии. Они прославляли во множестве фильмов мелкобуржуазные партии эсеров и меньшевиков, утверждали, будто эксплуататорские классы не виновны в преступлениях царизма. Делались даже попытки постановки клеветнических антибольшевистских фильмов. Однако эти фильмы по требованию рабочих не были выпущены на экран.

Из фильмов, посвященных революционному движению и выпущенных буржуазной кинематографией после Февральской революции, некоторые все же заслуживают внимания. Это «Революционер» Е. Бауэра, «Софья Перовская» П. Чардынина и «Андрей Кожухов» Я. Протазанова (два последних — по произведениям С. Степняк-Кравчинского). Несмотря на политическую наивность, эти фильмы были правдивы и пронизаны сочувствием к героям революционной борьбы. Несомненную ценность представляли также некоторые хроникальные съемки этих месяцев, отражавшие борьбу рабочих и солдат против буржуазии и контрреволюционного Временного правительства.

Но фильмов, посвященных политическим темам, выходило сравнительно немного. Большая часть картин не затрагивала никаких политических проблем и отражала настроения отчаяния, обреченности, безысходной грусти, неуверенности в завтрашнем дне и тревогу, которой были охвачены и русская буржуазия и буржуазные кинодеятели.

Творческими поисками была отмечена только одна картина — «Отец Сергий» по Л. Толстому, поставленная Я. Протазановым и выпущенная на экран уже после Октября. Верность литературному первоисточнику, превосходное исполнение сложнейшей заглавной роли И. Мозжухиным, точное изображение исторической обстановки, новаторский для того времени монтаж — таковы достоинства этого фильма, в котором как бы сосредоточились все достижения русского буржуазного кинематографа.

В нашей литературе русский буржуазный кинематограф либо переоценивают, либо безоговорочно хулят. И то и другое несправедливо. К нему надо подходить не с теми требованиями, которые мы предъявляем к современному развитому киноискусству, а исторически объективно оценивая и его многочисленные пороки и его многочисленные достижения. Новому советскому кино, унаследовавшему творческие кадры буржуазной кинематографии, пришлось вести длительную и упорную борьбу с пороками частновладельческого, спекулятивного буржуазного кинематографа, который приносил, по словам Ленина, «больше зла, чем пользы». Но достижения дореволюционных кинематографистов, связанные с освоением опыта и традиций русской художественной культуры, советское кино не отбросило, а взяло на свое вооружение.

**В** двух кинотеатрах Парижа была организована Неделя советских фильмов. Зрители познакомились с картинами «Тишина», «Живые и мертвые», «Гамлет», «Я шагаю по Москве», «Живет такой парень», «Родная кровь», «У твоего порога», «Двое в степи».

Вот несколько отзывов об этих картинах из французских газет «Леттр франсез», «Юманите — Диманш», «Либерасьон».

«...Залы на сеансах советских фильмов были переполнены. Этот успех должен заставить призадуматься наших прокатчиков. Настало, наконец, время покончить с ограничением проката советских картин (и картин других социалистических стран) во Франции. Эти произведения имеют полное право занять подобающее им место в коммерческой киносети».

«...Советская кинематография в таких произведениях, как «Живет такой парень» и «Я шагаю по Москве», проявила

## СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ В ПАРИЖЕ

вновь обретенное ощущение простоты и правдивости, покончив с академизмом и напыщенностью».

«...В фильме «Живет такой парень» выведен не заранее сфабрикованный герой, а подлинный человек в широком смысле этого слова. На экране все время ощущается его присутствие, наполняющее картину весельем и юмором».

«...Одна из заслуг фильма «Тишина» в том, что он является этапом на пути поисков правды. Кроме того, он побудит многочисленных читателей незамедлительно открыть изумительную книгу Юрия Бондарева».

«...Вопреки кажущейся мелодраматичности фильма «Родная кровь», он волнует тем, что со здоровых моральных позиций борется против подлости и ханжества. Замечательно мастерство исполнителей главных ролей — Вии Артмане и Евгения Матвеева».

«...Несмотря на стремление к слишком выигранным операторским эффектам, фильм «У твоего порога» содержит драматические сцены, правдиво показывающие повседневную действительность войны с точки зрения рядовых бойцов».

«...«Двое в степи» — хороший военный фильм. Он отличается достоинствами стиля и превосходными зрительными образцами».

Особенно восторженно пишет парижская пресса о «Гамлете», который расценивается как значительнейшее событие мировой кинематографии.

«...Большая заслуга Григория Козинцева в том, что он в своей картине максимально отошел от стиля фильма-спектакля».

«...В «Гамлете», снятом в эпической манере, есть ряд сцен поразительно высокого мастерства».

«...Инноцентий Смоктуновский играет роль принца датского замечательно умно, с большим чувством и строгостью».

«...Очаровательная Анастасия Вертинская создала своеобразный образ Офелии, словно сошедшей с фресок Боттичелли».

# ПРАВДА ДОКРУЖИТА

**Н**ациональные флаги 29 стран украсили фасад кинотеатра «Капитоль» в Лейпциге, где недавно проводился смотр документальных, научно-популярных и мультипликационных фильмов. Более чем скромное название «кинонеделя» не отразило поистине международного значения этого конкурса, проводившегося в ГДР уже седьмой раз. По масштабам и количеству стран-участниц, по числу зрителей и фильмов Лейпцигский фестиваль уже теперь заметно превосходит аналогичные фестивали в Туре, Аннеси, Оберхаузене, Мангейме, Бергамо. Среди его участников были известные кинематографы мира — Аннели и Андре Торндайк (ГДР), Йорис Ивенс (Голландия), Пол Рота и Джон Грирсон (Англия), Альберто Кавальканти (Бразилия), Александр Згуриди (СССР). В состав жюри входил прославленный датский художник Херлуф Бидstrup.

Нельзя не сказать и еще об одной группе «действующих лиц» — о 112 участниках фестиваля из ФРГ и Западного Берлина. Некоторые из них были настроены далеко неблагоприятно.

Сыр-бор разгорелся на «Свободном форуме», где дискуссионные вопросы взаимоотношения кино и телевидения вскоре уступили место откровенно политическим дебатам. Разговор, как говорится, пошел начистоту. Г-н Боркман из Мюнхена, например, говорил, что в современных советских фильмах он все еще слышит отголоски лобовой тенденциозности, имевшей место в прошлом.

«Чтобы услышать и понять новое социалистическое искусство, — возражали ему советские делегаты, — необходимо решительно перестроить свой слуховой аппарат. Коллега из Мюнхена просто отстал от жизни. Кинопрограмма, представленная Советским Союзом в Лейпциге, красноречиво доказывает: наша действительность рождает в искусстве новый пафос — пафос утверждения, ибо советским художникам есть что утверждать».

Вот, к примеру, «Катюша» (режиссер В. Лисакович, сценарий С. Смирнова) — живой человеческий документ. Как можно не услышать внутреннего пафоса этой картины, если вся она — гневный протест против войны.

Это и есть наша политика, тенденциозность нашего искусства.

Ту же истину подтверждает и фильм «Портрет хирурга» (режиссер Н. Грачев) — научно-популярный очерк о сложной и гуманной профессии врача. Утверждение нового, яркое слово о подлинно советском гуманизме, мысль о том, что в нашей стране тончайшее искусство нейрохирурга служит не избранным, а всем, кто в нем нуждается, — вот в чем состоит пафос этого строго научного репортажа. И мы за такой пафос, ибо в нем — сила советского киноискусства. Кстати, некоторые гости с Запада с удивлением узнали из этого фильма, что в СССР самая квалифицированная медицинская помощь оказывается бесплатно.

Не случайны советские фильмы, проникнутые искренностью, вниманием к простому человеку, встретили теплый прием у зрителей и членов жюри. «Катюша» и «Портрет хирурга» получили самые высокие награды фестиваля — «Золотого» и «Серебряного голубя», а мультипликационный фильм «Левша» по Н. Лескову (режиссер И. Иванов-Вано) был удостоен Почетного диплома. Любопытно, что весьма близкой по теме «Портрету хирурга» была французская лента «Внутри тела», удостоенная первой премии.

Целую «стаю» золотых и серебряных голубей завоевали кинематографисты социалистических стран.

Болгарский фильм «Васка», разделивший первую премию с нашей «Катюшей», по справедливости назван авторами лирической кинопоэмой. Он полон любви и скорби, а отдельные эпизоды его глубоко трагичны. В центре картины — молодой участник антифашистской борьбы. Незадолго перед освобождением Болгарии он погибает. Рассказывают друзья погибшего. На экране возникают эпизоды короткой, но славной жизни. Сочетая приемы художественного и документального кино, режиссер Борислав Шаралиев как бы реконструирует события. Наряду с кадрами старой хроники он широко пользуется досьемками игровых эпизодов. Фильм «Васка» взволнованно напоминает сегодняшнему зрителю о том, какой дорогой ценой была оплачена свобода.

Совершенно иначе приходит к успеху Ежи Зарник — постановщик польского фильма «Будни гестаповца Шмидта». Выцветшие от времени страницы архивного дела, многочисленные фотоснимки будничных «дел» гестаповца, собственноручные подписи Шмидта под ними — вот, пожалуй, и все, чем располагает режиссер. Предельно скуп дикторский текст. Однако факты говорят сами за себя. Они обращены в сегодняшний день. Ведь шмидты и теперь свободно разгуливают по ФРГ! Фильм польского ре-

## СТРАНИЧКА ИСТОРИИ

# ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ ПО ЛЕРМОНТОВУ

Публикуется впервые

Эта статья написана в 1934 году известным русским дореволюционным кинодеятелем и предпринимателем А. А. Ханжонковым (1877—1945). Рассказывая о съемках первого фильма на лермонтовский сюжет, автор живо рисует некоторые особенности и нравы кинопроизводства в дооктябрьской России. Его воспоминания в известной мере являются иллюстрацией к статье-беседе С. Гинзбурга.

**В** конце 1908 года в Москве фирмой Ханжонкова была снята кинокартина под названием: «Песнь про купца Калашникова».

Это была первая картина по Лермонтову и вообще одна из первых кинопоэмок в России. Видовые снимались и ранее. Снята была петербургским предпринимателем Дранковым и сюжетная картина на натуре «Стенька Разин», но в декорациях русских картин еще не появлялось.

Сняты были такие сцены: 1) «Пир у царя Ивана Васильевича Грозного», 2) «Нападение опричника Кирибеевича на жену купца Калашникова», 3) «Объяснение Калашникова с женою» и 4) «Кулачный бой Калашникова с Кирибеевичем».

Первая, третья и четвертая сцены были сняты в Театре народного дома и даже кулачный бой, долженствующий происходить на Москве-реке, был снят там же — на фоне Кремлевской стены (причем, недостающий снег был заменен обыкновенной солью). И все это проделано в один день.

На другой день была доснята вторая сцена «нападения» — на натуре, там же, около Народного дома. Эта «молниеносная» по теперешним масштабам времени съемка была организована мною, постановкой ведал режиссер Гончаров, а снимал оператор Сиверсен.

Все необходимое по тем временам было тщательно предусмотрено: к обычному освещению рамы добавлены четыре небольших и часто мигающих юпитера, поле действия участвующих лиц точно обозначено прибитыми к полу сцены белыми брусками, а сами участвующие были предупреждены, что в аппарат ни при каких обстоятельствах смотреть нельзя. Съёмочный аппарат был поставлен, вернее, водружен (так как он никуда не передвигался в течение всего дня) на самом лучшем месте, как раз против сцены, за суфлерской будкой (которая была убрана).

Картина вышла, к нашей общей радости, неплохая, но немного длинная, а потому ее и пришлось подрезать, чтобы она вместе с надписями не превышала полагающихся тогда двухсот метров.

Срывы тогда были не редким явлением и заключались они в том, что какой-либо кинопредприниматель с хищническими наклонностями (а таковых в этом новом деле было немало), желая использовать широкую рекламу чужой картины, неожиданно и ранее объявленного срока под тем же названием выпускал на экран какую-либо подходящую по сюжету картину и таким способом срывал успех соперника.



жиссера по-настоящему публицистичен, и серебряный приз — заслуженная награда.

Лучшим кинорепортажем на фестивале был признан кубинский фильм «Циклон», удостоенный первой премии по этой категории. Благодаря самоотверженному труду операторов в нем убедительно показано, как воля и мужество народа побеждают разбушевавшуюся стихию.

По разделу мультипликации «Золотого голубя» удостоились чешские кинематографисты за фильм «Проблема» (режиссер Ян Дудезек). ...В некое высокое учреждение заходит маляр с простейшим вопросом: каким цветом красить — желтым или красным? И тогда начинается бюрократический конвейер... Многие в этой острой картине переключаются с сатирическими приемами В. Маяковского. Но справедливости ради стоит заметить, что беспредельное сгущение темных красок способно подчас исказить реальные жизненные соотношения добра и зла. Фильм «Проблема», как мне кажется, не свободен от этого недостатка.

По-настоящему трогателен, человечен румынский фильм «Большое волнение перед выступлением». Снятый широко применяемой ныне в документальном кино «скрытой камерой», он рассказывает о детях до и во время концерта.

Эта лента, как и югославский документальный фильм «Хлеб горняков», — о жизни и труде горнорабочих — получила фестивальное «серебро» по разделу короткометражных картин.

Было бы ошибкой не сказать и о недостатках наших фильмов и фильмов наших друзей.

Малодоступным для многих иностранных зрителей из-за трудности перевода оказался фильм «Левша».

Весьма спорным представляется мне чешский фильм «Дети без любви» (режиссер К. Гольдбергер). Справедливо ратуя за внимательное и бережное отношение к малышам — воспитанникам детских яслей, — авторы фильма, хотя они того или нет, в конечных выводах вообще ставят под сомнение ценность общественного воспитания. С такой консервативной точкой зрения остро полемизирует польский фильм «Это мое» (режиссер Ядвига Цуковска), награжденный Почетным дипломом.

Особым призом жюри отмечен английский короткометражный фильм «Люди в молчании» (режиссер Леопольдо Малер), посвященный мужественным антифашистам Испании — художнику Аугустину Ибарроле и поэту Маркосу Ане.

Стихи и графика послужили отличным строительным материалом для сурового фильма-обвинения. Он говорит о страшной участи заключенных франкистской тюрьмы. Безмолвие одиночных камер, руки, проколотые раскаленными гвоздями. Что это — средневековая инквизиция или гестапо? Нет, это сегодняшний день Испании. Палачи хотят сломить патриотов. Но сквозь тюремные стены доносится голос протеста и гнева. Это — фильм о сердце непобеденного народа.

Полученную одновременно с призом денежную награду авторы фильма «Люди в молчании» передали в фонд освобождения заключенных во франкистской Испании. Аугустин Ибаррола, Маркос Ана и тысячи их сподвижников еще увидят свободу!

К числу прогрессивных явлений современного документального кино можно смело отнести и французский фильм «Привет кубинцам» — о кипучей общественной жизни на острове Свободы. Из одних только фотографий создана обстоятельная панорама строящейся Кубы. Ее увидели глаза объективного наблюдателя, который, однако, не хочет скрывать своих симпатий: «Привет кубинцам!» Кинематографисты Франции стали серебряными призерами.

На VII Международном кинофестивале в Лейпциге к конкурсному показу было допущено 78 фильмов. О всех в небольшой статье сказать просто невозможно. Отметим в заключение западногерманскую картину «Баньола — деревня между черным и красным», награжденную первым призом по разделу полнометражных картин, американский фильм «Счастливые дни матери миссис Фишер», получивший вторую премию по этой же категории, и боливийский фильм «Революция», удостоенный приза имени Йориса Ивенса.

Нет сомнения, VII-й Лейпцигский кинофестиваль помог кинематографистам мира сделать еще один важный шаг на пути взаимопонимания и дальнейшего развития прогрессивного киноискусства.

О. Якубович

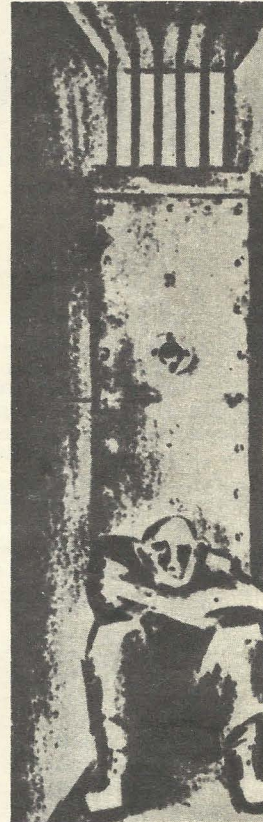
Кинотеатр «Капитоль» в Лейпциге, где проходили просмотры фильмов



«Катюша» (СССР)



«Проблема» (Чехословакия)



«Люди в молчании» (Англия)

Нашим слабым местом была лаборатория, приспособленная лишь для печатания русских надписей к иностранным картинам и могущая производить в сутки что-то около ста метров.

Как мы ни засекречивали съемки «Купца Калашникова», слух об этом «событии» все же пошел по Москве. Нам оставалось только по возможности ускорить печать.

Выпустить эту первую картину собственного производства (к чему я стремился около трех лет, то есть с самого начала своей кинодеятельности) хотелось возможно лучше.

Кинематография тогда считалась делом несерьезным и мало уважаемым. И вот мы обратились к директору Московской консерватории композитору М. Ипполитову-Иванову с просьбой необычной и дерзкой: написать специальную музыку для нашего «Купца Калашникова». Мы ходатайствовали перед московским градоначальником, чтобы он разрешил продемонстрировать эту картину на масляничных народных гуляниях в городском Манеже, самом большом здании столицы, вмещавшем до 10 000 человек. В обоих случаях согласие было получено. Это нас очень окрылило, так как было совершенно беспрецедентно!

В ответ на нашу рекламу «Купца Калашникова» начали поступать заказы, и в столь большом количестве, что для их выполнения необходимо было изготовлять копии около месяца. Я решил это время использовать для очередной своей поездки за границу, где закупал картины на русский кинорынок. И вот когда я находился в Турине (Италия), меня настигла телеграмма: «Дранков снимает купца Калашникова что делать?»

Разумеется, эта весть произвела на меня крайне неприятное впечатление. Владелец фирмы «Итала-фильм», в кабинете которого я прочитал телеграмму и которому мне пришлось рассказать о коварстве конкурента, отнесся к моему горю необыкновенно отзывчиво. Чтобы наказать любителя легкой наживы, он предложил мне напечатать нужное число копий у него на фабрике. Я протелеграфировал в Москву: «Экстренно шлите негатив сюда. Заготовляйте надписи. Привезу сто экземпляров». Негатив был получен мною после этого на четвертый день, а на шестой — я уже возвращался в Москву с сотней прекрасно отпечатанных копий (нужные 20 000 метров были срочнотаны «Итала-фильм» в два вечера, сверхурочно). Вклеить приготовленные надписи в привезенные копии было делом

одной ночи, а потому на следующий день после моего возвращения проводники всех отходящих из Москвы поездов повезли «купцов Калашниковых» по всем направлениям.

Все сто одиннадцать позитивов (сто итальянских и одиннадцать изготовленных своей лабораторией) были разосланы и по заказам и без таковых — просто по имеющимся адресам театровладельцев.

Таким образом, и по тиражу и по скорости рассылки были поставлены такие рекорды, что незадачливый «срыватель» не успел продать ни одного своего экземпляра.

После того, как картина прошла по всем крупным московским кинотеатрам, она демонстрировалась на масляной неделе в Манеже на Моховой улице в сопровождении духового оркестра и хора певчих, исполнивших прекрасную музыку Ипполитова-Иванова.

Таким образом, появление в кинематографии произведения великого русского поэта Лермонтова надо признать необыкновенно успешным.

Фирмой «А. Ханжонков и К<sup>о</sup>» в последующие годы были экранизированы лермонтовские «Боярин Орша», «Вадим», «Маскарад» и другие произведения, оставившие по себе глубокий след.

# ЛЮЦИНА

# ВИННИЦКА

**Л**юцина Винницка красива и на экране и в жизни. Красота ее обаятельно-лукавая, земная и ясная. Ее легко представить себе доброй матерью и любящей женой. Удивительно лишь, что играть роли такого свойства Винницкой не случалось. Среди ее ролей нет уравновешенно-спокойных женщин. Ее героини всегда находятся в предельно драматичных жизненных обстоятельствах. Так возникает тревожная напряженность, столь характерная для всего творчества польской актрисы. Это не просто личный мотив Винницкой, это отзвук тревог и забот нашего времени.

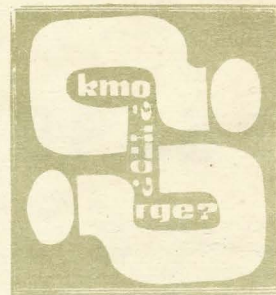
История Польши XX века знает немало трагических эпизодов: война, гитлеровская оккупация, концлагери и голод, гибель миллионов людей, подавленное варшавское восстание, города в руинах.

И в послевоенные годы жизнь Польши была сложной. Сложность эта проникла в повседневность, во внутренний мир человека. Об этом с выстраданной открытостью рассказали фильмы Ежи Кавалеровича, «Человек на рельсах» Анджея Мунка, «Канал» и «Пепел и алмаз» Анджея Вайды и другие прекрасные произведения польского кино.

Мучительная противоречивость пронизывает многие роли Люцины Винницкой.

В фильме «Настоящий конец большой войны» (в нашем прокате он называется «Этого нельзя забыть») Роза — Винницка что есть сил стремится к упорядоченной, благообразной жизни. Как хочется ей казаться довольной, спокойной, счастливой. Хочется, чтоб приходили в дом гости, чтобы к чаю подавался торт, как в те далекие, уже мифические довоенные времена. Она подтянута, энергична. Так, конечно, и должна выглядеть современная деловая и образованная женщина. Но в элегантной подтянутости Розы есть что-то вымученное, ненадежное. Ее гармония притворна, а совесть нечиста. Оставаясь одна, Роза как-то сразу тускнеет, становится усталой и печальной.





Муж Розы, Юлиуш, вернулся из гитлеровского концлагеря калекой, эпилептиком. Он потерял речь. Он требует внимания и любви, а Роза любит другого. Юлиушу нельзя лгать, он чуток и умен. Дело, однако, не только в этом. Невероятной, почти преступной кажется ей сама мысль, что можно после всего пережитого, после Освенцима и Хиросимы, жить как прежде: по-человечески любить, веселиться, работать, читать книги.

И в то же время разве менее чудовищно предположение, что человечество должно жить лишь прошлым, отказываясь от естественных человеческих радостей? Преступно забывать, недопустимо замыкаться в воспоминаниях. Разрешить это противоречие Роза не в силах. Мир пугает Розу той легкостью, с которой люди погрузились в мелочи небогатого послевоенного быта. Молодежь шумно веселится на свадьбах, в кафе шепчутся влюбленные парочки. И сама Роза сидит в таких же кафе рядом с беззаботными юнцами, со своим любимым — двое уже не очень молодых людей, которым вроде и не по годам бегать на свидания и целоваться в парке.

Роза чувствует себя виноватой. Она успокаивает Юлиуша, но ее глаза смотрят в сторону. И говорит она торопливо, как будто боится, что ее прервут, останавливают и уличат во лжи.

Кавалерович дал своему фильму до несправедливости жестокое название «Настоящий конец большой войны». Это произведение горькое, беспощадное. Но мы почувствовали и иное: Кавалерович и Винницка рассказали также о чувстве ответственности, живущем ныне в душе каждого порядочно-го человека. Тема эта, столь важная во всем прогрессивном искусстве наших дней, одна из основных и в творчестве польской актрисы.

В фильмах Ежи Кавалеровича сыграла Люцина Винницка свои лучшие роли. Кавалерович — мастер непривычный, парадоксальный. Погруженный душой и телом в современность, художник гражданственный и чуткий, Кавалерович стремится решить проблемы, поставленные историей и самой жизнью, очистив их от путаницы случайностей. Так рождается его неповторимый стиль — обдуманый, отчетливый, внешне холодный, тяготеющий к гравюрной строгости. Режиссер не скрывает, что мир его фильмов условен. Перед зрителем раскрывается не глубина наблюдений, а глубина размышлений.

Люцина Винницка — одна из самых блестящих актрис кинематографа Кавалеровича.

Наше время знает превосходных актеров, у которых каждая их

роль — целый жизненный пласт, колоритнейшее собрание психологических деталей, житейских наблюдений, мгновенных зарисовок. Такова итальянка Анна Маньяни или наша Фаина Раневская.

Люцина Винницка — это другая полюс актерского искусства. Она играет строго до аскетичности, ее сила не в яркости красок, а в безупречном рисунке роли.

Возможности Винницкой далеко не безграничны. В ее исполнении зрителя по-настоящему впечатляет лишь внешняя сторона образа.

Отличнейший образец совместной работы Кавалеровича и Винницкой — фильм «Мать Иоанна от ангелов».

Странный, на первый взгляд, сюжет избрал Кавалерович для своего фильма — историю о дьявольском наваждении, охватившем убогий женский монастырь. В монахини и их настоятельницу мать Иоанну вселились одновременно восемь могучих демонов, и душа ее в страшной опасности. За средневековой религиозной казустикой в фильме проступает трагическая тема гордого, недюжинного характера, поставленного в противоестественные условия.

Все в этом мире искажилось, обратилось в свою противоположность: достоинство стало гордыней, свобода духа — истерической одержимостью, любовь — злодеянием.

Мать Иоанна отстаивает себя, она все время напряжена, настроена, готова к действию. Встречаясь с новым человеком, она ошарашивает его каскадом неожиданных, лихорадочно ощущаемых его глазами, притворно затаивает, отгораживается джокондовской непроницаемостью, озадачивает двусмысленностями, ошеломляет гневом. Она воет диким зверем, в ярости рвет на себе веревки, которыми ее связали ксендзы; взмахивает широкими белыми рукавами, как крыльями, и кажется, что мать Иоанна может взлететь над серым камнем монастыря. Мать Иоанна поражает неисчерпаемостью и неистовством природы. Однако это неистовство и разрушительно. Отстаивая себя, мать Иоанна уже боится быть самой собой. В спокойствии, в уравновешенности ей чудится капитуляция, смирение, будничная ординарность. И мать Иоанна — Винницка стремительно минует моменты, когда она женщина, снисходительна, нежна. В азарте схватки забыта сама ее цель.

Как и у Розы в «Настоящем конце большой войны», в матери Иоанне внутренняя гармония оказывается недостижимой, взорванной.

Последняя по времени роль, в которой мы увидели Люцину Винницку, совершенно неожиданна.

Она кажется полной противоположностью всему, что делала актриса до сих пор. В фильме «Дневник пани Ганки» (режиссер С. Ленартович) Винницка играет главную роль блистательной, взбалмошной, пустой светской дамы. Она должна олицетворять высший свет буржуазной Польши в преддверии второй мировой войны. Моральных мучений Розы или матери Иоанны очаровательная пани Ганка не только не ведает, но вряд ли и подозревает, что у человека бывают подобные вещи. И все же роль пани Ганки тонко угадана в возможностях актрисы, проявившихся ранее. Ритмичность Винницкой, свойственная ей строгая прорисовка каждого жеста доведены в этом фильме до чрезмерности, до какой-то безжизненной механичности. Пани Ганка — истинное дитя своего круга, полностью изолированного от большого мира, мира реальной жизни. Здесь плохо сшитое платье — катастрофа, зато война — лишь повод для модных новинок («станут носить высокие кепи и сапожки»).

Над людьми здесь властвует неписанный, строжайший регламент, в котором оговорен порядок дипломатических раутов и семейных обедов, любовных увлечений и служебных неприятностей. В соответствии с этим регламентом Ганка Реновицкая одевается, развлекается, крутит романы. Каждый ее шаг рассчитан до тонкости ювелирной — точно отмеренная радость и, если надо, не нарушающее благопристойности возмущение. Штатского кавалера обольщают чуть-чуть по-иному, чем военного. В последнем случае Ганка держит себя строже, суховатей, подтянутой, словом, чтоб чувствовалась штаб-офицерская «военная косточка». И даже внезапный страстный поцелуй безупречно отработанный по ритму и, так сказать, пластике. Но жаль, что в игру Винницкой не вторглась (на минуту, на мгновение!) та истинная, реальная жизнь, которая была бы мерилем для игрушечных радостей и горестей пани Ганки.

Винницкая не просто сыграла эту роль, она ее еще и «станцевала». Показанная жизнь-балет так же ненатуральна, как, например, речь человека, который всегда и всюду говорит в рифму.

Мысль об ответственности, столь существенная в работах Винницкой, в этом фильме вылилась в рассказ о позорной безответственности польского высшего общества накануне трагического поражения 1939 года.

Так эта новая роль Винницкой связывается со всем ее творчеством — творчеством актрисы современной.

И. Лищинский

**РИЧАРД ХАРРИС** — исполнитель главной роли в фильме «Такова спортивная жизнь» — играет героя в новой экранизации романа английской писательницы Эмили Бронте «Высоты Уотеринга», которую осуществляет режиссер Линдсей Андерсон. Роман, рисующий трагедию человека, подавленного черствой буржуазной средой, полным драматическим напряжением, загадочных ситуаций, сильных страстей. Он словно специально написан для кинематографа. Напомним, что в первой экранизации романа (1939 г.) главную роль играл знаменитый Лоуренс Оливье.

**МИХАИЛ КАКОЯННИС** — постановщик «Девушки в черном» и «Электры» — предпологает взятые за создание кинотрилогии о древнегреческом герое Оресте, по трагедиям Софокла.

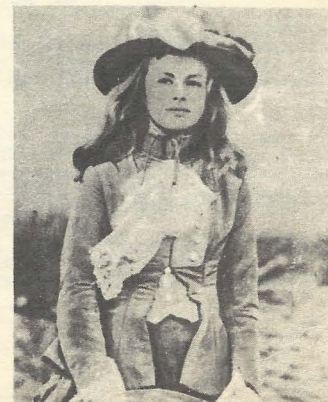
**МАРЧЕЛЛО МАСТРОЯННИ** исполняет главную роль в фильме Марио Моничелли «Казанова 70» — современном варианте походившего знаменитого покорителя женских сердец и автора красочных исторических мемуаров.



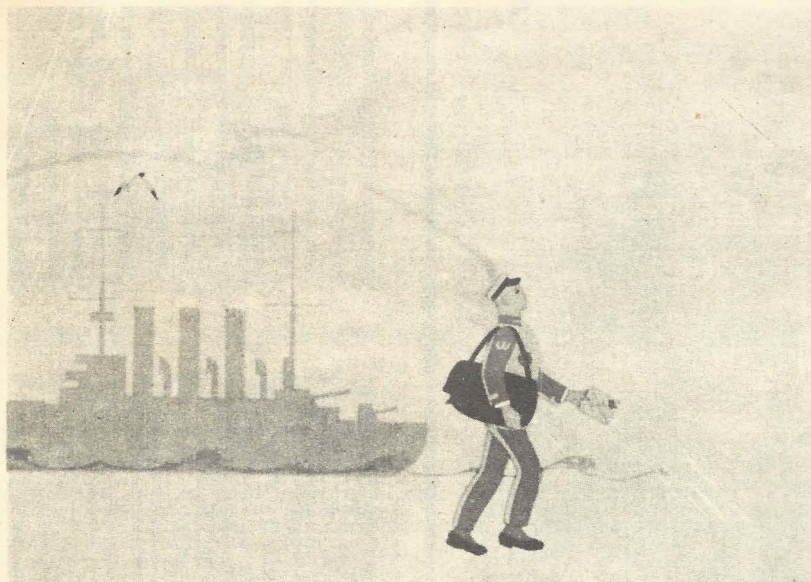
Марчелло Мастроянни  
(справа)  
в фильме «Казанова 70»

**АНДЖЕЙ ВАЙДА** — польский кинорежиссер (статью о нем смотрите в № 12 нашего журнала за 1964 г.) — работает сейчас над фильмом «Пепел» по роману крупнейшего польского писателя Стефана Жеромского. Действие происходит в Польше, Италии и Испании в период наполеоновских войн, когда польские солдаты сражались под чужими знаменами. Тема фильма живо переключается с недавним прошлым (в годы второй мировой войны народ Польши тоже сражался за свободу в рядах других армий). Вайда наделяет своих героев чертами, присущими современникам.

В фильме снимаются Беата Тышкевич, Поля Ракса и молодые, еще не известные зрителю актеры.



Беата Тышкевич  
в фильме «Пепел»



## ДВЕ «ПОЧТЫ» И ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК

**Э**то было очень давно — когда только-только рождались звуковые фильмы. Все историки кино помнят, как победно зазвучала «Путевка в жизнь». А как звук получил «путевку в жизнь» у «мультишек», обычно забывают.

«Мультипликация в двух частях. «Почта» — первая наша тонфильма в полном смысле этого слова...», «Звуковая «Почта» несомненно найдет свою восторженную аудиторию. Здесь много нужно отнести за счет веселой изобретательности Цехановского... его ослепительно разнообразной и находчивой игры рисунка... Так писали газеты в 1930 году, когда звонкие строчки Самуила Маршака весело и задорно зазвучали с экрана...

Автору первой советской звуковой мультипликации режиссеру Михаилу Михайловичу Цехановскому исполнилось 75 лет, полвека работает он в искусстве. Сначала был просто художником, в гражданскую войну оформлял спектакли фронтового театра, потом иллюстрировал книги и наконец пришел в кинематограф. Около двадцати фильмов поставил этот замечательный режиссер. Его Царевна-лягушка, Золотая рыбка, дикие лебеди совсем не как в сказке, по-настоящему, объехали многие страны мира.

А недавно в кинематографическую дверь снова постучался почтальон с толстой сумкой на ремне... Только теперь он был цветной, широкоформатный, и никто уже не удивился его звонкому голосу. Но это действительно был наш старый знакомый, сошедший со страниц первых изданий Маршака, иллюстрированных художником Цехановским, и с кадров прежнего мультфильма. Художник-режиссер Цехановский снова привел на экран друга своей молодости.

Полвека в кино... От всей души желаем здоровья и сил для новых работ, Михаил Михайлович! Мы верим — пушкинский Золотой петушок, которым вы сейчас заняты, еще даст урок добрым молодцам!

Главный редактор **Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ**  
 Редакционная коллегия **А. А. АЛОВ, Б. А. БАЛАШОВ** (заместитель главного редактора), **В. Е. БАСКАКОВ, Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ, Е. И. ГАБРИЛОВИЧ, М. К. КАЛАТОЗОВ, Г. Д. КРЕМЛЕВ, И. Н. НОВОДЕРЕЖКИН, Г. Л. РОШАЛЬ, В. П. ТРОШКИН, Б. П. ЧИРКОВ, В. А. ШНЕЙДЕРОВ, Ю. М. ХАНЮТИН**

Оформление художника **Н. Смолякова**

Главный художественный редактор **О. Виноградов**

Технический редактор **Т. Трофимова**

Пишите нам по адресу: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Телефоны редакции: отдел «Творческая трибуна» К 5-95-03; отдел «Фильм и зритель» В 3-40-68; отдел информации и документального кино В 3-84-46; зарубежный отдел В 3-40-68; отдел оформления К 4-70-08; секретариат К 5-54-00. А03147. Подп. к печати 9/1 1965 г. Формат 70×108<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Тираж 1 600 000 экз. Объем 2,5 печ. л.

Калининский полиграфкомбинат Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по печати, г. Калинин, проспект Ленина, 5. Заказ 723.



Композитор  
**Андрей  
Эшпай**

**Л**ифт ползет медленно, словно поезд перед станцией. Мысленно вспоминаю мелодии Эшпая, прозвучавшие в кино за последние годы:

...Отчего, почему, и не знаю сам,  
Я поверил твоим голубым глазам...

...Я ждала и верила  
Сердцу вопреки,  
Мы с тобой два берега  
У одной реки...

Одна мелодия захлестывает другую.

...Ребята настоящие,  
Нам док, что дом родной...

...А снег идет, а снег идет...

...Серезька с Малой Бронной  
И Витька с Моховой...

Стоп! В окне лифта белая девятка. Ищу квартиру семьдесят восемь.

Открывает Андрей Яковлевич — молодой, русоволосый.

— «Советский экран»? Чудесно. Пожалуйста, я сейчас.

Рояль начинается чуть ли не от порога кабинета. Он здесь властелин. Остальные вещи робко прижались к стенам, словно стесняясь своего присутствия. И только фотографии в рамках чувствуют себя уверенно: улыбающийся Олег Попов в костюме клоуна, Аркадий Райкин, Арам Хачатурян, Дмитрий Шостакович, задумавшийся Ван Клиберн, Хиндемит, Стравинский... «Чудесному композитору, человеку, другу» — таков общий смысл автографов.

— Сегодня в Брюсселе, — говорит вошедший Андрей Яковлевич, — премьера моей Третьей симфонии... Волнуюсь страшно. Исполняет оркестр радио, а дирижирует Константин Иванов.

— Почему же вы, автор, не на премьере?

— Я должен поехать в Японию, где буду играть свой фортепьянный концерт, но поездка несколько откладывается.

Звонит телефон. Дом кино просит композитора выступить в программе устного журнала.

— Андрей Яковлевич, а как вы пришли в кино?

— ...Однажды написала песня. — Эшпай подходит к роялю. — Может, помните? «С первой встречи с тобой к нам пришла любовь»... Потом пригласили написать музыку к фильму «Повесть о первой любви». Работа увлекла меня. Вообще, я считаю, что композитор должен пробовать себя во всех жанрах.

— А что же вы думаете о музыке современного кино?

— Во всяком случае, музыки должно быть как можно... меньше! Она вводится в фильм не для того, чтобы заполнять психологические пустоты. Ею,

ПУСТЬ  
ВСЕГДА  
БУДЕТ  
СОЛНЦЕ!

ИДУТ  
СЪЕМКИ

Дорога  
на передовую...

НАВСТРЕЧУ СЪЕЗДУ  
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Ю. Дунский, В. Фрид,  
кинодраматурги

## ГЕРОЙ ПОЗНАЕТСЯ В БОРЬБЕ

**Д**айте положительного героя, нашего современника! — все громче раздаются с трибун зрительских конференций.

Об этом же пишут газеты, пишут журналы, толстые и тонкие.

Из всех проблем, стоящих сейчас перед кинодраматургами, самая острая — это проблема положительного героя, героя наших дней.

В хороших картинах последних лет — а с каждым годом хороших картин становится все больше и больше — живут и действуют милые, честные и симпатичные наши современники. Зрительскую любовь прочно завоевали рабочий парень Савченко из «Весны на Заречной улице» и смешная Тося из «Девчат», и жильцы «Дома, в котором я живу», и шофер Румянцев, и трогательный Алешка со своей чистой и грустной любовью, и многие, многие другие.

Но где крупный героический характер — такой, чтобы им нельзя было не восхищаться, чтобы ему хотелось подражать? Кого из новых киногероев можно поставить рядом с Чапаевым, Максимом, депутатом Балтики?

Нам могут сказать, что это герои несопоставимые. Там война, революция, а здесь — мирные будни.

Но вот физик Гусев из «Девяти дней одного года». Он действует в эти самые мирные будни. А ведь это личность никак не будничная. Гусев выкован, на наш взгляд, из той же стали, что и Павка Корчагин или матросы-кронштадтцы.

Этот образ, героический по своей сущности, написан талантливо и талантливо сыгран в великолепном поставленном фильме.

Значит, создать яркий образ нашего героического современника можно, хотя и трудно. Трудно еще и потому, что проявить характер героя в обыденной обстановке гораздо сложнее, чем в обстоятельствах исключительных — таких, как война или революция.

Часто в поисках «живой воды», которая превратит обыкновенного гражданина в образец для подражания, драматурги бредут в неверном направлении. Некоторым из них кажется, что если персонаж не пьет и не курит, если из его лексикона вычеркнуты выражения: «паразит», «иди к черту» и т. п., то он сразу становится в один ряд с депутатом Балтики и Максимом, а Чапаева даже превзойдет, поскольку тот был не сдержан на язык. Между тем герой после такого отбеливания ничуть не улучшается, мысли его не делаются возвышеннее, а характер — крупнее.

Иной персонаж занимается исключительно похвальными делами: тушит пожары, спасает утопающих и т. д. Геройские поступки налицо — а героического характера все равно нету!

Мы написали восемь сценариев. Ни в одном из них нам не удалось добиться хоть сколько-нибудь значительного успеха в создании героического образа. И здесь мы, к сожалению, не одиноки.

Неудачи, которые постигают сценаристов, многообразны, а у критиков для всех неудач одно объяснение: писатели, мол, не знают жизни, не хотят посмотреть вокруг.

Скажем за себя и за других: дело обстоит совсем не так просто. Мы смотрим вокруг, видим людей замечательных и дела героические. Чтобы увидеть все это, даже не обязательно ехать на далекие сибирские стройки. Герои есть повсюду — и среди строителей, и среди ученых и среди кинематографистов.

Вот покойный кинорежиссер Скуйбин, человек, который повторил подвиг Николая Островского. Обреченный на смерть, умирая в течение пяти лет, он снял три отличных фильма — «Жестокость», «Чудотворная», «Суд». Съемками последнего фильма он руководил, лежа на носилках, потому что уже не мог двигаться. Это герой в высоком смысле слова.

Выходит, герои в жизни есть, и драматурги о них знают. Но в искусстве недостаточно сообщить, что такой-то человек — герой. Его надо показать в действии, в борьбе — ведь в борьбе и рождается герой.

Что такое героизм? Это не только храбрость, упорство, честность. Это и высокая принципиальность, самоотверженность, доходящая порой до самопожертвования. И чем труднее путь к победе, тем больше чести победившему.

Но чтобы судить об этом, зритель должен увидеть, с кем и как боролся герой.

Казалось бы, все это аксиомы, против этих утверждений никто не протестует. Но как только они превращаются в сценарий с его конкретными героями и конкретными ситуациями, вот тогда-то находят возражения.

К сожалению, в нашем киноискусстве еще сильна инерция, оставшаяся в наследство от недоброй памяти «теории бесконфликтности». Есть эта инерция и в творчестве драматургов, но особенно часто проявляется она в деятельности иных редакторов. Их смущают в первую очередь трудности, с которыми сталкиваются герои, пугает наличие у героев врагов. Ага! Получается, будто наша жизнь наполнена трудностями! Значит, автор хочет сказать, что у нас все люди плохие, один только его герой хороший?

Нет. Сценарист не хотел сказать ничего подобного. Он не претендовал на показ всей нашей жизни в целом. Он нарочно взял трудный участок жизни — может быть, самый трудный, чтобы борьба, которую ведет герой, больше волновала, а его победа больше радовала. И, кстати говоря, победа героя над сильным противником, победа в трудном бою — это самый веский довод в пользу советского образа жизни, потому что это победа передовых сил нашего общества, его справедливых законов.

Жизнь человека сложна. Она и должна быть такой. Все мы презираем людей, которые стремятся к легкой жизни. В биографии каждого человека встречаются трудности, и каждому знакома радость их преодоления. А если у героя таких трудностей больше, так на то он и герой! Поэтому и фильм делают о нем, а не о ком-нибудь другом.

В прошлом году появились отличные картины — «Я шагаю по Москве», «Добро пожаловать!», «Живет такой парень». Их запомнят, о них будут много говорить. А вслед за ними появился «Председатель» — фильм о сильном человеке, для которого война не кончилась в 1945 году, для которого мирные дни обернулись войной — против недоверия, черствости, чиновничьего бездушия. Образ Егора Трубникова — радостная победа сценариста, режиссера, актера.

Итак, да здравствует герой, который преодолевает самые трудные, а не самые легкие трудности!

Нам кажется, что удача ожидает кинодраматургов именно на этом пути.

НА НАШИХ ОБЛОЖКАХ

На первой странице обложки — Кирилл Лавров в роли комиссара „Авроры“ Бельмшера (фильм „Залл „Авроры““)

Фото В. Вознесенского

На четвертой странице обложки — кадры из фильма „Левша“

Киножурнал

ДВУХНЕДЕЛЬНЫЙ  
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ  
ЖУРНАЛ

ОРГАН  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
КОМИТЕТА  
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР  
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ  
И СОЮЗА РАБОТНИКОВ  
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

3 (195) февраль,  
1965



# ЧЕГО КОСНЕТСЯ ЧЕЛОВЕК

● **НО МНЕ, МУХТАР!**

Глазычев  
(Юрий Никулин)  
с Мухтаром

## АЛМАЗНАЯ ГРАНЬ

**Т**ридцать лет назад задумал художник Иванов-Вано положить на экран творение Лескова, а осуществлен этот замысел только сейчас, в наши дни — в содружестве с режиссерами В. Данилевичем, с молодыми художниками А. Курицыным, М. Соколовой, А. Тюриным, оператором И. Голомбом, композитором А. Александровым. И фильм «Левша» получился отличный!

Может быть, правда, в фильме слишком много «пути» — все едут, да едут: едет в кабриолете Александр I вместе с генералом Платовым по улицам Лондона, и все «ах да ах» от восторга перед увиденным. Едет генерал Платов с казаками к Левше, едет сам Левша в Англию в карете, а возвращается на корабле...

Но КАК они все едут! Смотришь и только «ах да ах» от восторга. Уж очень изящен кабриолет на высоких рессорах, везущий Александра, уж очень красиво

выгибают шеи сухопарые нарядные лошади и мелькают сквозь спицы колес улицы и дома Старой Англии. А когда добрые кони несут атамана донского казачества Платова к Левше, то тут уж ничего «аглицкого» не найдешь — здесь все русское: и тонкие березки, которые вот-вот улетят от придорожного ветра, и дымы, что стоят прямо в небо — застыв на крепком морозе. А море, по которому плывет Левша на родину! По такому морю в былинные времена плыли, верно, корабли Садко. Черное, зловещее море, бурные тяжелые валы с вспененными белыми шапками. И безрадостный ветер, будто оплакивающий искреннего, наивного человека, искусного мастера, которого ждут на любимой родине безвестность и гибель...

Может быть, напрасно герои фильма безгласны — за них говорит Д. Орлов, читающий текст Н. Лескова? Но Орлов

Андрей  
Эшпай:

# — МУЗЫКИ ДОЛЖНО БЫТЬ... МЕНЬШЕ

как и любым другим средством художественной выразительности, надо пользоваться скупой. Смотрел вчера «Сотрудника ЧК». Погоня — музыка, поворот — музыка, все страсти — музыка. И композитор талантливый, и музыка неплохая, а цельности восприятия фильма она мешает. Режиссер, пригласив композитора, должен считаться с ним. Музыка не просто иллюстратор, а полноправный персонаж. Она не должна перегружать фильм. Конечно, реңетов здесь нет. Но музыка нужна только там, где она нужна, и чуточку еще меньше...

За последнее время из итальянского и французского кино пришла своеобразная манера музыкального письма — лапидарная, сжатая. При маленьком оркестре — большая выразительность. Сейчас эта манера стала чуть ли не непрременной в музыке любого фильма. Это другая крайность.

Эшпай заходил по комнате...

— И если это уместно в бельгийском фильме «Чайки умирают в гавани» — кстати говоря, с великолепной, талантливой музыкой, — то в ином другом фильме она вступает в противоречие со зрительным рядом.

— А какие наши картины вы считаете наиболее удачными по музыке?

— «Коммунист», «Человек идет за солнцем», «Я шагаю по Москве»...

Снова молчим, глядя в окно. Андрею Эшпаю хочется развить свою мысль, и он говорит, что для кино должны писать только очень талантливые композиторы, с безупречным вкусом, ведь кино, как наиболее распространенный вид искусства, формирует вкус миллионов людей. Он говорит о своей симпатии к молодым композиторам, которые могут обогатить музыку кино новыми мыслями, говорит, что режиссеры должны преодолеть инерцию в выборе композиторских имен. Эшпаю нравятся Сулхан Чинчадзе, Роман Шварц, Андрей Петров, Карен Хачатурян, Андрей Волконский, Родион Щедрин... Композитор вспоминает работы старых мастеров — Шостаковича; Арама Хачатуряна, Кабалевского, Погова; говорит о том, что каждое их выступление в кино — музыкальное событие.

— Расскажите о ваших последних работах в кино. Эшпай достает магнитофонную ленту.

— Сейчас вы услышите песню «Еду я» из нового кинофильма «Лушка».

Композитор показывает несколько вариантов исполнения песни, озабоченно спрашивая, какой лучше и понравится ли его новая работа зрителям. Редакция решила представить песню на суд читателей...

Л. Тихомирова

## ЕДУ Я

(ПЕСНЯ ИЗ КИНОФИЛЬМА „ЛУШКА“)

Музыка АНДРЕЯ ЭШПАЯ

Слова Л. ДЕРБЕНЕВА,  
В. КОТОВА, М. ПЛЯЦКОВСКОГО

Сколько людей на дороге моей,  
Шумный город хлопочет вокруг.  
Ты огонек, мой зеленый глазок,  
Пассажирам приветливый друг.  
МчитсЯ такси сквозь дымок фонарей,  
Каждый дом узнавая в пути.  
Хочется чью-то судьбу поскорей  
Прямо к счастью сейчас довести.

Припев:

Еду я — и снова не знаю я,  
Куда повернет, куда  
Дорога моя...

Где-то простится со мной пассажир,  
Где-то сядет в кабину другой.  
Вот он навстречу машине бежит —  
И кричит мне и машет рукой.  
Снова и снова я трогаюсь в путь,  
И летят мне навстречу огни.  
Все хорошо, только грустно чуть-чуть —  
Проезжать мимо окон твоих.

Припев:

Еду я — и снова не знаю я,  
Куда повернет, куда  
Дорога моя...

Медный закат догорел и погас,  
Только мысли мои — о тебе.  
Кажется мне, что мелькнешь ты сейчас,  
Затеряешься где-то в толпе.  
Может, напутало сердце мое,  
Может, что-то не вышло в судьбе.  
Езжу по городу ночь напролет —  
И никак не приеду к тебе.

Припев:

В снег и в дождь  
Меня ты совсем не ждешь.  
Поверь, так мечтаю я  
Увидеть тебя.  
Еду я — и снова не знаю я,  
Куда повернет, куда  
Дорога моя...

Allegro *Crescendo*

Сколько лю-дей на до-ро-ге мо-ей, шумный го-род хло-почет во-круг.  
Мчит-ся так-си сквозь дымок фо-на-рей, ка-ждый дом у-зна-ва-я в пу-ти.

Ты, о-го-не-к, мой зе-ле-ный гла-зок, пас-са-жи-рам при-вет-ли-вый друг.  
Хо-чет-ся чью-то судьбу по-ско-рей пря-мо к сча-стью.

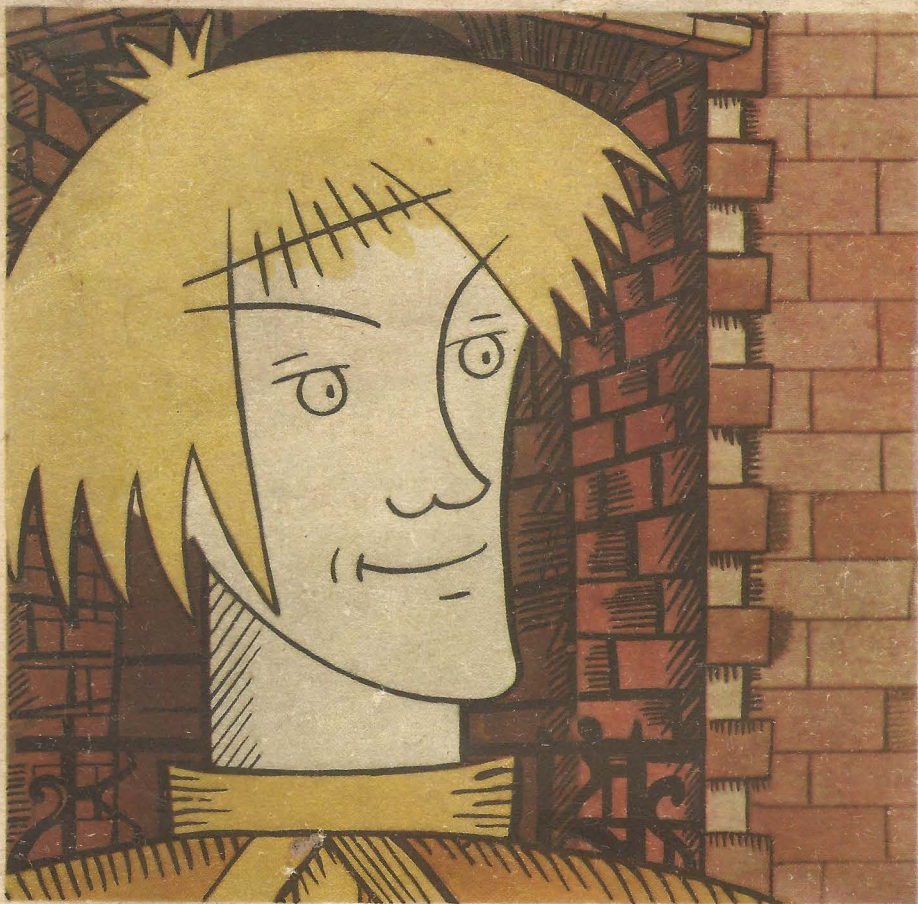
1.  
- стью се-йчас до-ве-сти. Е-ду я и сно-ва не зна-ю я,  
ку-да по-вер-нет, ку-да до-ро-га мо-я... до-ро-га мо-я...

2.  
\*) Припев

Для повторения | Для окончания

ку-да по-вер-нет, ку-да до-ро-га мо-я... до-ро-га мо-я... pp

\*) Припев повторяется 2 раза только в 3-ем куплете.

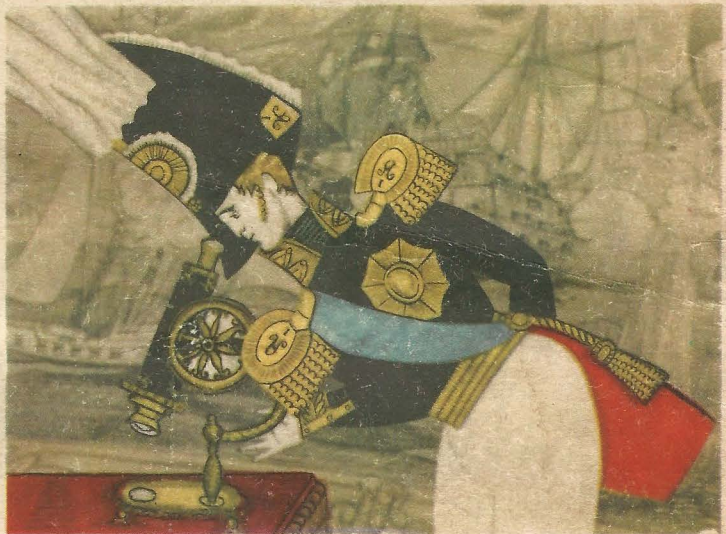


*Вот он, знаменитый лесковский „Левша“*



*Казаки штурмуют домик Левши*

*Рассмотреть подкованную блоху Александру I удалось только в мелкоскоп*



**Здесь помещены кадры из мультипликационного фильма „Левша“. Статью о фильме см. на стр. 2—3**

*Работой тульских умельцев поражен даже генерал Платов*

