

# Экран

советский

ИЗ ФИЛЬМОВ 1966-ГО  
СТАНИСЛАВ ЛЕМ:  
КИНО И ФАНТАСТИКА  
ГОСТИ НАШИХ ЭКРАНОВ

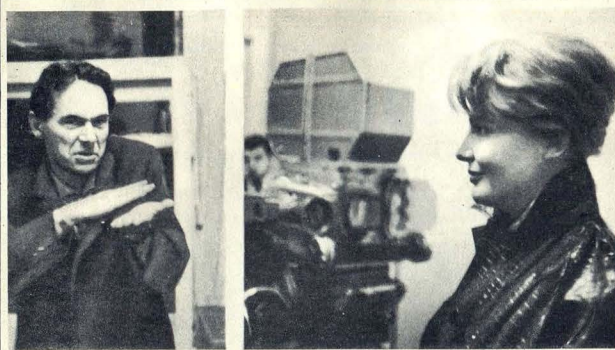
1966

С НОВОГОДНИМ  
ПРИВЕТОМ!

*Александр  
Морозов  
Т. Кузнецов*



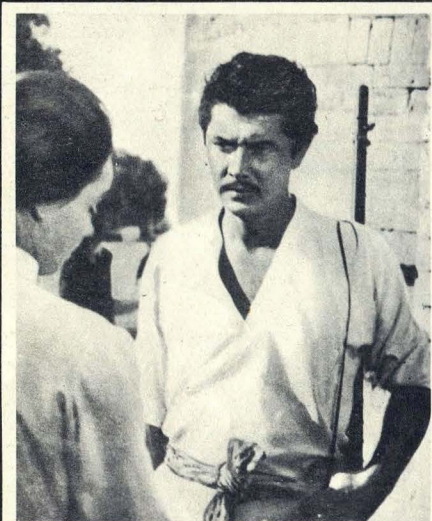




**«Перекличка»**  
(«Мосфильм»)  
Режиссер  
Д. Храбровицкий,  
справа — Ника  
(Т. Дороница)



**«Чужое имя»** («Беларусьфильм»)  
Ольга (К. Лучко), Бугкевич (П. Панков)



**«Нагаша-ханум»** («Узбекфильм»)  
Нагаша (О. Амалина),  
Музаффар (У. Алиходжаев)

**С**то двадцать четыре полнометражных художественных фильма выйдут на экраны в 1966 году — комедии и драмы, картины приключенческие и революционные, исторические эпопеи и музыкальные произведения... В каждом из номеров «Советского экрана» вы сможете прочитать репортажи, интервью, рецензии, заметки, посвященные новинкам киногода. Кадры из нескольких снимающихся картин мы публикуем на этой странице.



**«Две жизни»**  
(«Грузия-фильм»)  
Нино  
(Л. Абашидзе),  
Георгий  
(М. Бебуришвили)



**«Странуха»** («Мосфильм»)  
Павлика (С. Светличная)

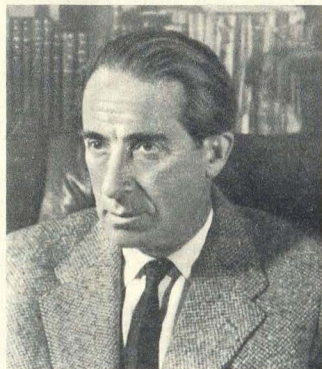


**С**ЕГОДНЯ ЧИТАТЕЛЕЙ НАШЕГО ЖУРНАЛА ПРИВЕТСТВУЮТ ПОПУЛЯРНЫЕ АКТЕРЫ КИНО Г. ВИЦИН, Е. МОРГУНОВ И Ю. НИКУЛИН.

ВСЕ ЗНАЮТ И ЛЮБЯТ ЭТИХ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ МАСТЕРОВ СМЕХА. ВОТ ПОЧЕМУ МЫ ВМЕСТЕ С ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТОМ И. ГНЕВАШЕВЫМ И ХУДОЖНИКОМ М. УШАЦЕМ ПРИГЛАСИЛИ ИХ НЕ ТОЛЬКО ПОЯВИТЬСЯ НА ОБЛОЖКЕ, НО И ПРОЙТИСЬ ПО НАШЕМУ ПЕРВОМУ НОМЕРУ, ПРИНЯТЬ НА СЕБЯ ЧАСТЬ НАШИХ ЖУРНАЛЬНЫХ НОВОГОДНИХ ХЛОПОТ.



# ОДУХОВОРЕННОСТЬ



Григорий КОЗИНЦЕВ,  
народный артист СССР

На съемках обычно шумно и грязно. Площадка заставлена приборами. Господствует техника. Измеряют напряжение электроэнергетики, светочувствительность пленки, повороты крана, микрофонов. Люди множества технических профессий плочут вокруг сложной аппаратуры. По тысяче технических причин кадр может быть погублен: ошибки расчета, вычисления, измерения, брак пленки. А вот получиться кадр может только тогда, когда особенным светом загорятся на экране человеческие глаза. Только тогда все то, что плоско, мертво по своей природе, станет объемным, живым, одуховоренным. На экране появится не исполнитель, а человек, не съемочный объект, а жизнь.

Однако для того, чтобы эти человеческие глаза заглялись на экран, множество людей самых разных специальностей должны вложить в труд всю свою духовную энергию, должны одуховорить работу и победить мертвый материал. Это и представляется мне главным в кинематографии — ее одуховоренности.

Природа одуховоренности советского кино имеет особый характер. Давайте вспомним. Невзрачный, пожилой человек в ватнике ведет за руку ребенка по разбитой, грязной дороге. Почему эти кадры С. Бондарчука из «Судьбы человека» так трудно забыть? Ведь нет в них, казалось бы, ничего особенного, выделяющего их из подобных же кадров, которые довелось видеть во множестве военных фильмов. Те забылись, а эти навсегда остались в памяти.

В чем же тайна, в чем секрет? Сила сострадания народному горю одуховорила фильм.

Мы теперь часто говорим о жизнениости. Разумеется, искусство и ложь несомнестимы. Однако реальность на экране не простое понятие. Как известно, львы не участвовали в революции 1905 года, особенно мраморные. Но в «Броненосце «Потемкин» они вскопили и зарычали. И рычащий мрамор стал реальностью.

Реальностью искусства становится не только событие, а и страсть художника, и если это большой художник, то его чувство сливается с народным чувством, и тогда гнев способен одуховорить мрамор, заставить коней разговаривать, как это было у Александра Петровича Довженко. Подлинности образа без силы одуховорения нет.

Из брака по расчету ничего хорошего в искусстве не получится, даже если и выбирается тема с самым большим приданым. Кстати, обездушная тема на экране становится приниженой и унижительной, она скомпрометрована.

Я хотел бы вспомнить одну мысль из старой статьи Ю. Н. Тынянова. Он писал: «Мы живем в великое время. Вряд ли кто-либо может в этом

сомневаться. Но мерило вещей у многих вчерашнее, у других — домашнее. Трудно постигается величина».

Постижением величины явлений занялся с самого своего начала советский кинематограф. Вдумайтесь только, какие кадры лежали на монтажном столе Эсфири Шуб: развал империи, Лев Толстой идет по дорожке Ясной Поляны, война, февраль, Октябрь, Ленин. В каждой сотне метров заключалась глава мировой истории.

Эйзенштейном владела страсть к необъятному. Задумав фильм о Ферганском канале, он решил «по дороге» прихватить и Тамерлана. Только «Броненосец «Потемкин» он закончил, да и то только потому, что времени не хватало: поджимали сроки. Все его работы росли куда-то дальше, к каким-то еще неведомым экрану гигантским патетическим фрескам. Если увидеть в его фильмах незаконченные исследования, а в его исследованиях — непоставленные фильмы, то только тогда мы поймем, что он сделал. И мы поймем, что сделанное им не только принадлежит прошлому, а и настоящему и, может быть, будущему.

Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Васильевы не были, а есть в нашем кино. Их труд слился с трудом иных поколений. Это живой труд.

Фраза, которую часто читаешь в рецензиях, «правдиво показаны» кажется мне вялой и безличной. Зато народное выражение «докопаться до правды» полно движения и благородных усилий. Думаю, что оно применимо, например, к картине В. Пановой и В. Венгерова «Рабочий поселок», недавно законченной на «Ленфильме».

Хотелось бы в этой связи сказать и еще об одном фильме — о фильме М. Богина «Двое». Если бы устроить конкурс на самый скромный фильм года, то он, пожалуй, вышел бы на первое место. Фильм поставлен при минимальных постановочных средствах. Что же в нем оказалось таким значительным? Встретился юноша с глухой и девушкой, началось их любовь. Но случилось так, что любовь эта властно захватывает зрителя. Она захватила огромную аудиторию Московского фестиваля. И всем зрителям, которые сидели в зале, стало настойчиво необходимо, чтобы духовная прелесть этой девушки победила ее физическое несовершенство. И шесть тысяч человек в Кремлевском Дворце съездов были захвачены этой историей. Экран открыл огромность самой маленькой и самой благородной величины — одного человека. Простите за простоту формулировки, это и есть, на мой взгляд, советская кинематография. Борьба на мировых экранах и идет сейчас как раз вокруг этого. В конечном счете: кто же это — человек? Самая великая и прекрасная из величин или самая ничтожная и низменная?..

Задача любого строительства в наши дни — строить прочно и надолго. А самый прочный строительный материал в искусстве — это глубина мысли и сила чувств.

КОМЕДИЯ



Если бы мы выступили на съезде, мы бы сказали так:  
«Выше уровень советской кинокомедии!»

экран  
советский

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ, ИЛЛУСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА ПО КИНОМАТОГРАФИИ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР И СОЮЗА КИНОМАТОГРАФИСТОВ СССР

ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

№ 1 (217) январь 1966

\* Выступление на I-м учредительном съезде Союза кинематографистов СССР. Печатается с сокращениями.



# БОЛЬШАЯ ЖИЗНЬ

КРИТИЧЕСКИЙ  
ДНЕВНИК

Есть в нашей жизни связи, в которых заключена изначально мудрость рода человеческого. Дети и мать, дети и отец, сыновья, дочери... Одним словом, отношения, предопределенные природой и, на поверхностный взгляд, медленно и мало изменяемые обществом. Но мы-то знаем, что здесь и начинается общество, тут его истоки и первые измерения.

Недавно мы видели картину Г. Чухрая «Жили-были старик со старухой». Дети и старики родители. В двух сериях. И вот — на этот раз обычного размера — картина В. Дербенева «Последний месяц осени», поставленная на киностудии «Молдовафильм». Старики родители и дети. Фильм сделан по рассказу Иона Друцэ — необычному, законченному и мудрому, как восточные четверостишия.

Украинские кинодокументалисты готовятся отметить XXIII съезд Коммунистической партии рассказами о тружениках своей республики.

Упорной была в этом году борьба за урожай: засуха стояла на пути хлеборобов. О том, как они выиграли эту битву, рассказывает очерк «Наш хлеб», поставленный по сценарию А. Слесаренко и Ф. Каца режиссером А. Слесаренко.

Мария Дмитриевна Шолар двадцать лет бесценно руководит колхозом на Одессине. Характер волевого, жизнередающего человека вырисовывается и в кадрах короткого фильма-рассказа М. Ищенко, В. Рабцева, Я. Лейзеровича. Надо — и уже немолодая женщина, героиня фильма, садится за книги и конспекты, получает диплом агронома. Надо — сама, на практике, то есть прямо на колхозном поле, осваивает Мария Дмитриевна новую технику. На экране проходит председателем будни (фильм так и называется «Будни»), полные труда и радости жизни, ощущения верности выбранного пути.

Героям Социалистического Труда — шахтерам посвящен фильм «Трое» [авторы его — сценарист Б. Ямпольский, режиссер Н. Лактионов, оператор М. Гольбрих]. Большая жизнь Донбасса предстает в труде героев картины, мировых рекордсменов — передовиков Тихонова, Карева, Пилипенко. Не раз вместе с ними спускался оператор М. Гольбрих в забой и показал шахтерский труд без прикрас, во всей его сложности и мужественности.

Труд плотогонов — керманчы, как зовут их в Закарпатье, тоже нелегок. Эта редкая в наши дни романтическая профессия великолепно запечатлена в кадрах цветного киноочерка, снятого на Черемоске нынешним летом.

Одни из самых эффектных кадров снят прямо с плота, мчащегося в бурном, пенистом потоке. На экране мелькают фигуры трех керманчы, героическими усилиями удерживающих плот. Оператор Ю. Ткаченко и режиссер И. Грабовский сняли эти эпизоды с помощью специальной камеры-бокса. Их яркий колоритный рассказ «Керманчы» впечатляет ощущением непосредственности происходящего.

Большая жизнь большой республики, как славная симфония труда, звучит в новых работах Украинской студии хроникально-документальных фильмов.

Киев



Кадры из фильмов  
«Будни»  
(вверху) и «Трое»



В последние годы много читано и видано на эти темы. Однако главная опасность, подстерегающая художника, остается прежней — назидательность! С большей или меньшей тонкостью, но откровенно преподанная «мораль». А зрители по-прежнему не любят, чтоб их поучали.

Семья должна жить на экране. Просто жить. Ее катаклизмом היא — повседневность. Поэзия же повседневности — трудно добываемая поэзия. Тут не «в грамм добыча» — в миллиграмм.

Если дети давно не навещали родителей, то что особенного, если старик отец отправился навестить детей? У тех своя жизнь, семья, заботы.

Такое зачин «Последнего месяца осени», но зачин призрачный. Если стариком движет обида, то тут бы фильму и кончиться. Потому что какой же может быть «вывод» из обиды? Разве что: дорогие товарищи, не забывайте своих родителей, они вас родили, вырастили... Это правильно, но фильм-то зачем для этого гордится!

Однако же фильм продолжается, потому что не обида двинула стариком. Поначалу вроде бы и обида, но по мере его «хождения» оказалась: нет, не она.

Между прочим, мотив стариковского «хождения» в современном кино стал одним из любимых. Вот и шведский режиссер И. Бергман отправил доктора Борга из «Земляничной поляны» в путешествие к истокам жизни \*.

Проходя по тропам своих отношений с близкими, он понимает, что убивал их «на корню». Бог не обижается на близких, нет — это было бы слишком примитивно для такого умного (однако, как выясняется, не мудрого!) человека, — просто отстраняя их, он не желает даже вступать с ними в контакт.

Тончайшее и поэтичное раскрытие того, что есть в старом молдаванине, история его крепчайших, естественных связей с людьми и с землей, своей «полюной» — содержание фильма «Последний месяц осени» и мудрой, отточенной игры Евгения Лебедева.

Поначалу он ворчун, как все они — деды, но оказался — он поэт. Стоило ему выйти за околицу родного села, как он сделался частью прекрасного молдавского пейзажа.

Как это произошло, мы и не заметили. Человек сросся с землей, но ее порождение, она дел его рук.

В. Дербенев извлек сьемкой фильма «Человек идет за солнцем». Там он был оператором и живописцем разноликих связей человека и города. Здесь он поэт связи человека с природой.

Как ступает этот дед по земле, как ноги на нее ставит, как грядет на нее! Несмотря на обширные просторы, по которым шагает маленькая фигурка, старик не теряется в них, даже если его фигурка где-то совсем сбоку широкого экрана. Необозрима земля, но и человек на ней не былинка — вот смысл каждого кадра.

Монтаж фильма нетороплив, плавен. Ритм соответствует настроению главного героя, уравновешен и раздумчив. Поразительно поэтичны тона черно-белого экрана. Ненавязчивость, отсутствие резких «ударов» — вот, пожалуй, черты режиссуры В. Дербенева, предпочитающего пригласить нас присутствовать при интимных сценах, нежели объяснять их. Дербенев чувствует поэтику Друцэ, ибо это его поэтика. Счастливое совпадение!

...А старик все шагает, иногда молчит, иногда разговаривает, иногда шуршит в не слишком открытой своей улыбке, а нас не покидает ощущение, что он везде дома.

Под высоким небом — дома, на вспаханной земле — дома, в необозримых предгорьях — дома, на деревенской свадьбе — дома.

Человек и земля, в которую он вложил свой труд, — одно. Целое. Эта тема возникает исподволь. Старик понимает эту связь, но, конечно, никогда не говорит о ней.

Оттого последнее, видимо, его «хождение по детям» полно неизъяснимой красоты, светится оптимизмом.

Еще раньше, чем тронулся он в путь, его навестила дочь. Дочери положено быть привязанной к родителям больше, чем сыновьям. Старик это понимает, так же как и то, что дочь «не вышла» долей, хотя и дети у нее, и муж, и работа. Мать ее жалеет, а старик шуршит, думает. И вдруг понимает: дочь — яблоко недалеко от яблони откатилось. Но дороги детей должны быть длиннее дорог родителей, даже если это дороги мыслей лишь, а не дел...

И пришел старик к старшему сыну Андрею (Н. Тимофеев). А какая доля тракториста? «Он или пашет, или лежит под трактором».

Но это завидная доля, и пространства сына обширны. Старик спокоен. Он доволен уважением, которое оказывают сыну люди, женой его, шумливой расторопной украинкой. Тем, как все горит у нее в руках, и тем, что понимает она обычной. Ее роль — одна из удач фильма (актриса М. Булгакова).

«Ну, здесь все в порядке», — думает старик.

Есть своя поэзия и в том, как лежит сын под трактором, и в том, как приходит он в ларек и как, увешанный сверх всякой меры покуп-

\* Рецензия на этот фильм напечатана в предыдущем номере журнала. — Ред.



# ПОЭЗИЯ ПРОСТЫХ ИСТИН

● ПОСЛЕДНИЙ МЕСЯЦ ОСЕНИ

Лебедев удивителен в этих «лесных», почти безмолвных сценах, а сын (В. Фадеев) спокоен и сдержан, только менее значителен внутренне, чем хотелось бы...

И тогда отправился старик к самому младшему.

Но много раньше мы познакомились с другим, четвертым, его сыном — писателем, живущим в большом городе. Этот, четвертый, рассказывал нам об отце, о братьях, о сестре, о себе, о своем селе. То серьезно, то иронично, но всегда с любовью, волнуясь. Мы, как и старик, так его и не увидели, но полюбили. И все ждали, когда он заговорит. Если бы не он, вряд ли мы столько узнали бы и почувствовали. Четвертого, невидимого сына — автора, «сыграл» Иннокентий Смоктуновский. Формально он читал «дикторский текст», на самом деле он жил в фильме.

А младший, Серафим (В. Смирнитский), в районном центре учится в техникуме. Он волейболист, он поэт (его уже печатали в газете), он будущий ветеринар, и он собирался жениться. Впрочем, он и в прошлом году собирался жениться.

Старик отнесся к его планам серьезно. Он не только любил, он понимал сына, юность его отца не раздражала. Ни скоропалительностью, ни узкими брючками, в которых появилась «невеста», ни столь отличным от молдавского села бытом молодежи, включающим в себя и «брючки», и портреты киноактрис, и какие-то вещи в современном стиле, и ежевечернюю прогулку по местной «улице Горького».



Отец (Е. Лебедев)

ками, идет домой гордый. И ларечница и встречные понимают, что ему и надо так вот шествовать нагруженным: отец приехал!

Сын делает только то, что нужно, не суется. Люди за столом пьют и поют, не суетясь. В уверенности поведения героев, в отсутствии суеты — поэзия истоков жизни, ее устойчивости.

Идет старик дальше. В лес. Там лесником его другой сын, Антон. Если с трактористом и его окружением он был на равных, то здесь он по-бавается. Тут необъяснимая и давняя его вина. Сын отделился и отдался от родителей, да и от остальных детей. Сын пережил трагедию. В чем она, до конца так и не поняли мать с отцом, но одно поняли: посмотрели сына, не пришли к нему на помощь в трудный для него час. А может быть, и не могли прийти: не по силам это им было. И сын живет бобылем, стережет лес, слушает его. Разговаривает с деревьями и со зверьем всяким, создал себе из леса религию. У старика сжалось сердце, но он понял, что есть недоступные ему чувства сына, понял важность его внутренней жизни и не осудил его. Все высматривал путь к нему.

Вот так они и ходили по лесу вдвоем, но каждый со своим. Хотели прислониться друг к другу душой и не могли.

И они шагали, семнадцатилетний сын и старик отец, по этой улице напоказ, оба заложив руки за спину. Здесь Лебедев позволил себе быть эксцентричным актером, каким он бывает в иных своих ролях в театре. Юмористический штрих лишь усилил впечатление от его старика, который жил в ритме семнадцатилетнего сына, потому что понимал, что у того все серьезно, только не так, как в шестьдесят, а так, как в семнадцать. И еще отец понимал, что истинная мудрость — это войти в положение каждого.

Об этом своем понимании старик с восторгом и страстью рассказал случайному вагонному попутчику, такому же старику. Что они там говорили, мы не слышали, но они поняли друг друга: это было видно.

Фильм «Последний месяц осени» не претендует быть учебником мудрости, и, конечно же, он не «плотное». Авторы его не пытались выжать из незамысловатых ситуаций «большые проблемы». Он не интригуется сюжетом, и вряд ли на нем можно «развлекаться». В нем есть поэзия простых истин. Кто слышит эту поэзию и кому в наслаждение высокое искусство актера, тот, безусловно, оценит этот фильм.

А. Свободин



## У ЗАВЕТНОЙ ГРАНИ

● ДО СВИДАНИЯ, МАЛЬЧИКИ

Цепкая штука память. Если книга хороша, если автор повести или романа закрепил на бумаге «дети изменчивой приметы» с такою верностью натуре, что они остались перед глазами, «как живые», трудно, очень трудно, вновь встречаясь с полюбившимися нам героями на сцене или на экране, удержаться от ассоциаций и аналогий. Мы хвалим фильмы за бережное отношение к литературному первоисточнику, порицаем за небрежность, за опасную легкость в обращении с материалом, за иллюстративность. И только в тех случаях, когда художник, смело оторвавшись от книги, которая дала жизнь его фильму, предлагает свое, оригинальное кинематографическое решение, такие аналогии оказываются излишними. Одно произведение обретает независимое от другого существование. И каждое надо судить по своим художническим законам.

Ну а к какому роду экранизации отнести фильм «До свидания, мальчики», снятый по повести Бориса Балтера? Что это? Бледный отблеск книги? Или же вполне оригинальное, самостоятельное произведение? Проверим свои впечатления, сначала не сравнивая картину с повестью. Ведь среди зрителей, которые увидят фильм, многие наверняка не читали повести и познакомятся с ее героями в кино.

Великолепно снятые вступительные кадры подсказывают внутреннюю музыкальную тему фильма. Щедрое южное солнце. Щедрое, во всю ширину экрана, море. Белые теплоход на горизонте. Трое загорелых мальчишек вскарабкались на баки посреди безбрежных вод. Вот разом бросились в воду, плывут размахисто, весело. Даже зависть берет! Благодаря искусным съемкам главного оператора Левана Паташвили мы видим прозрачную толщу моря, насыщав просвеченную солнцем, и еще острее ощущаем, как радостно им, наверное, сейчас кувыркаться в волнах. А вот молодые, счастливые, неразлучные, они идут по улицам родного южного городка, оживленно обсуждая фильм «Юносы Максима».

Это хорошо увидено режиссером и оператором. Увидено поэтически людьми, которые, быть может, припомнили собственную юность и все хорошее, что было в юности,— солнце, дружбу, любовь. И где это было, на каких широтах — на побережье Черного моря, в среднерусской полосе или же в каком-либо другом географическом районе,— не имеет существенного значения. Впрочем, в фильме «До свидания, мальчики» герои неотделимы от своего маленького городка с золотым песчаным пляжем, приморским бульваром, штурмовым или спокойным морем, яхтами, которые они сработали собственными руками. Здесь они стали храбрыми «морскими мальчишками». Здесь смолodu научились ценить дружбу, любовь, товарищество. Здесь мечтали стать врачами, геологами, учителями. Но жизнь распорядилась их судьбой по-другому. Вместо мирных профессий пришлось ребятам выбрать военные.

Тут пора, наверное, напомнить, что действие происходит около тридцати лет назад, в канун Отечественной войны. Вот почему светлое и горькое, радостное и грозное идет в этом фильме все время об руку. Слова и поступкивольно или невольно освещаются драматическим светом вплотную надвинувшихся событий, предущущением близких разлук, расставаний, смертей, суровых жизненных звезд. Быть может, потому так глубоко трогают многие лирические сцены, пусть даже простые и безыскусные, что время сообщило им глубину и перспективу. Ведь,

обращаясь к судьбам своих героев с высоты уже прожитых лет, авторы видят неизмеримо больше, чем мальчишки, только-только вступающие в жизнь. Мальчишки любят своих подруг, строят планы на будущее, а мы уже знаем, кто из троих не вернется с фронта и кто погибнет, невинно оклеветанный. Еще живет обычной мирной жизнью курортный город на Черном море, а в фашистской Германии фюрер уже принимает парад гитлерюгенда. Уже выбивают воинственную дробь барабаны, и своими тяжелыми сапогами топчут землю фашистские солдаты, которые скоро дойдут до Крыма... Кадры предвоенной и военной хроники на протяжении фильма не раз будут вторгаться в действие. Сам по себе этот прием не нов. Такую хронику мы видели вмонтированной во многие военные фильмы. Но и в лирической, «камерной» картине такой сплав тоже оказался прочным. Расширились границы рассказа, нагляднее стали кричащие контрасты войны и мира. Судьбы человека теснее связались с судьбами человечества. Самый дух повести Б. Балтера, ее благородную гуманную идею — и здесь я уже не смогу обойтись без прямых аналогий с книгой — режиссер М. Калик верно почувствовал и оригинально выразил именно языком кино, взяв себе в союзники документальную хронику.

А что сказать о героях фильма? В них привлекают и молодость, и честность, и прямота, и высококоразвитое чувство гражданского долга, и глубокое убеждение, что разумный мир, единственно достойный человека, воплощен в стране, в которой они родились и живут. В отличие от бездумных юнцов и девиц из многих так называемых лирических картин, кому внешнее объяснение, типичность призваны возместить отсутствие характера, а заодно и отсутствие мыслей, герои фильма «До свидания, мальчики» имеют и судьбы, и биографии, и характеры.

И все-таки по сравнению с повестью ох как много, до обидного много они утратили! Эти потери ощущаешь, когда прослеживаешь взаимоотношения старших и младших, родителей и подростков, в особенности старой коммунистки Надежды Александровны Беловой и ее сына Володи, да и ребят друг с другом тоже. Неоткрытые сцены легко вставлены в картину и, к сожалению, столь же легко, без ущерба для сюжета могут быть вынуты. Например, отлично разыгранный, почти эстрадный номер в парикмахерской Тартаковского или же эпизод в винном погребе Пуляндолупу, где матрос Баулин угощает трех друзей вином, а его приятель с каботажного баркаса провозглашает загадочный тост: «Чтоб они сдохли!» В повести такие эпизоды прочно стянуты в единый узел и для понимания характеров героев имеют самое существенное значение. Есть своя житейская мудрость в речах бывшего красного кавалериста, парикмахера Тартаковского. Ведь он не просто ведет «смешной» разговор со своими юными клиентами, он как бы устраивает подрастающему поколению проверку, экзамен. А в фильме это начисто пропадает. Тот же суровый матросский тост «Чтоб они сдохли!» герои повести потом не раз повторяют, адресуя его всем, кто мешает людям жить и трудиться,— к проходимцу-жестянщику, к любителям легких заработков и легкой, бездумной жизни. В этом пусть еще наивно, по-мальчишески, но уже выразилась определенная позиция, отношение людей принципиальных, честных, выбирающих для себя в жизни только прямые дороги, ко всякой беспринципности и бесчестью. Я говорю здесь как будто лишь об упущенных деталях. Кое-кому они могут даже показаться несущественными. Однако именно такие детали помогают прояснить суть дела, безошибочно угадать, как поведут себя герои в сложных испытаниях.

Естественно, конечно, что если в малом и на первый взгляд несущественном, а где-то в большом, серьезном исчезает драматический подтекст повести, то мельчатся, бледнеют характеры самих героев — Володи (Е. Стеблов), Сашки (Н. Досталь), Витки (М. Кононов). Но особенно не повезло в этом фильме Кате и Жене, школьным подружкам Вити и Сашки. Всегда приятно увидеть на экране милые, юношеские лица, доверчиво представленные в распоряжение кинообъектива. Однако этого еще недостаточно. Оператор не может заменить режиссера. А исполнительницам ролей Кати и Жени (актрисам А. Родионовой и В. Федоровой) в фильме делать, по существу, нечего.

Володя (Е. Стеблов), Жень (В. Федорова), Витя (М. Кононов), Катя (А. Родионова) и Саша (Н. Досталь)



— Всячески поддерживаем!



Указом Президиума Верховного Совета РСФСР за заслуги в области советского киноискусства работникам советской кинематографии присвоены почетные звания:

**НАРОДНОГО АРТИСТА РСФСР:**

- БЕРНЕСУ Марку Наумовичу, артисту Центральной студии киноактера при киностудии «Мосфильм»
- КАЛОЧНИКОВУ Павлу Петровичу, артисту киностудии «Ленфильм»
- ПРОНИНУ Василию Маркеловичу, режиссеру киностудии «Мосфильм»
- УЛЬЯНОВУ Михаилу Александровичу, артисту Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова

**НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА РСФСР:**

- ЕНЕЮ Евгению Евгеньевичу, художнику киностудии «Ленфильм»

**ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ ИСКУССТВ РСФСР:**

- АЛОВУ-ЛАПСКЕРУ Александру Александровичу, режиссеру киностудии «Мосфильм»
- АМАЛЬРИКУ Леониду Алексеевичу, режиссеру киностудии «Союзмультифильм»
- АНДРИЕВСКОМУ Александру Николаевичу, режиссеру Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького
- ВЕНГЕРОВУ Владимиру Яковлевичу, режиссеру киностудии «Ленфильм»
- ГЕЛЕЙНУ Игорю Владимировичу, оператору киностудии «Мосфильм»
- ГРИГОРЬЕВУ (КАЦМАНУ) Роману Григорьевичу, режиссеру Центральной студии документальных фильмов
- ДАНЕЛИЯ Георгию Николаевичу, режиссеру киностудии «Мосфильм»
- ЕГИАЗАРОВУ Гавриилу Георгиевичу, оператору киностудии «Мосфильм»
- ЕРШОВУ Михаилу Ивановичу, режиссеру киностудии «Ленфильм»
- КОГТЕВУ Константину Александровичу, режиссеру Московской киностудии научно-популярных фильмов
- ЛЕБЕШЕВУ Тимофею Павловичу, оператору киностудии «Мосфильм»
- ЛЕВИЦКОМУ Николаю Алексеевичу, режиссеру Ленинградской киностудии научно-популярных фильмов
- МАКАСЕВУ Борису Константиновичу, оператору Центральной студии документальных фильмов
- МЕДВЕДКИНУ Александру Ивановичу, режиссеру Центральной студии документальных фильмов
- НАЗАРОВУ Анатолию Михайловичу, оператору киностудии «Ленфильм»
- НАУМОВУ Владимиру Наумовичу, режиссеру киностудии «Мосфильм»
- НЕБЫЛИЦКОМУ Борису Рудольфовичу, оператору Центральной студии документальных фильмов
- НИКОЛАЕВУ Владимиру Васильевичу, оператору киностудии «Мосфильм»
- ОЗЕРОВУ Юрию Николаевичу, режиссеру киностудии «Мосфильм»
- ОРДЫНСКОМУ Василию Сергеевичу, режиссеру киностудии «Мосфильм»
- ПЛИХИНОЙ Маргарите Михайловне, оператору Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького
- РЯЗАНОВУ Эльдару Александровичу, режиссеру киностудии «Мосфильм»
- САМСОНОВУ Самсону Иосифовичу, режиссеру киностудии «Мосфильм»
- СЕГЕЛЮ Янову Александровичу, режиссеру Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького
- СУТЕЕВУ Владимиру Григорьевичу, режиссеру киностудии «Союзмультифильм»
- ТАЛАНКИНУ Индустрию Васильевичу, режиссеру киностудии «Мосфильм»
- ТРОЯНОВСКОМУ Марку Антоновичу, режиссеру Центральной студии документальных фильмов
- ХУЦИЕВУ Марлену Мартиновичу, режиссеру Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького
- ЧИГИНСКОМУ Андрею Александровичу, режиссеру Ленинградской киностудии научно-популярных фильмов
- ШАПИРО Евгению Вениаминовичу, оператору киностудии «Ленфильм»
- ШВЕЙЦЕРУ Моисею Абрамовичу, режиссеру киностудии «Мосфильм»

Даже Инка, рывжовалася Инка (Н. Богунува), печаль и радость Володи Белова, которая с такой завидной осязаемостью описана в повести Балтера, на экране многое потеряла. Ее отношения с Володей лишились второго плана, глубокого и сложного подтекста. В кино все на поверхности и все бесхитропно-просто: первая любовь и первая разлука. Но в повести рассказчик не просто вспоминает события минувших дней и отношения Володи с Инкой,—они обогащены у него всем опытом взрослого, много пережившего человека. И хотя сквозь дымку времени портрет Инки по-прежнему кажется ему трогательным и поэтическим, он понимает еще и многое другое. Ведь суть не только в том, что, уезжая по комсомольской путевке в военное училище, Володя разлучается со своей Инкой, различается навсегда, потому что впереди его ожидают фронт, война. Мысленно Инка распростилась с Володей гораздо раньше, чем поцеловала его в последний раз. Внутренне она уже оказалась от него далеко-далеко, хотя Володя был еще здесь, рядом с Инкой. Духовный мир Володи во всей чистоте, во всем благородстве его помысла по-прежнему открыт взгляду читателя. А Инкиной души коснулось что-то мясцанское, пошлое. Еще и поэтому разлука неизбежна, хотя рыжая Инка навсегда останется в памяти Володи, как светлое воплощение первой любви. Сыграть такую Инку, такой сложный и неожиданный характер, такое развитие отношений и их глубокий подтекст кажется мне куда интересней.

М. Калик умеет эмоционально, свежим взглядом смотреть на мир, уловить минутное настро-

ние, с мягким юмором передать приметы быта тридцатилетней давности, изображая пеструю жизнь маленького курортного городка в разгар летнего сезона. Он, наконец, проявляет настоящую зоркость, подключая в лирическое повествование хроникальные кадры военных лет. Но как психолог, как исследователь характеров, еще не сложившихся, не оформившихся, и в то же время характеров интересных, серьезных, одновременно открытых и угловатых он проявляет куда большую робость и осторожность. Мне очень нравятся в фильме живописные, полные лукавого юмора «фильмальные» портретные зарисовки жизнерадостного владельца винного погребка Попандуполу, тощего фотографа и толстой дамы на пляже, аккомпаниаторши Джона Данкера и многих других. Но как зритель я бы простил режиссеру исчезновение любой из этих второстепенных и третьестепенных фигур во имя более углубленного изображения портретов главных героев.

До некоторой степени я могу считать себя ровесником героев нового фильма. Может быть, поэтому я пристрастенее других зрителей оцениваю и этот фильм и работу М. Калика, чье дарование высоко ценю. Но даже если встать выше «лиричного», чувства обиды за героев фильма останется: «До свидания, мальчики» — название точное: мальчики становятся взрослыми. А в фильме этот переход кое-где совершается поверхностно, облегченно. И детское слишком часто берет верх. Тут они еще не перешагнули заветную грань.

**Б. Галанов**







Фото И. Г. Невашева

НАШ  
КОРРЕСПОНДЕНТ  
В ГОСТЯХ У...

# СЕРГЕЯ ЮТКЕВИЧА

(по выражению Станиславского). Появилась иная сценарная конструкция, опирающаяся не на внешние события жизни Ленина, а на исследование мысли.

Мне всегда казалось неверным противопоставление в образе Ленина вождя и человека. Я видел это противопоставление прежде всего в том, что опускались все стадии мышления. Ленин на экране сразу приходил к готовым выводам, оперировал законченными формулировками. Между тем, конечно, его мышление шло по тем же законам, что у всех. И нам нужно было показать именно движение ленинской мысли.

Ленин был великим новатором, и потому каждый художник, прикасающийся к этому образу, должен найти и соответствующую ему новую кинематографическую форму. Мы в своем фильме искали из диалектики ленинского мышления. Он не только шел от факта к обобщению, но и, наоборот, проверял теорию фактом. Отсюда особенности сценария.

Общая тенденция современного искусства вообще, а особенно советского искусства — это стремление к документальности. Им отличались уже самые первые фильмы наших режиссеров, начиная с «Броненосца «Потемкин» и «Старого и нового» Сергея Эйзенштейна. Можно сказать, что вся советская кинематография выросла из факта, из документа.

В какой-то газете картину «Ленин в Польше» назвали художественно-документальным фильмом. Это невольный комплимент, ибо фильм, хотя и основан на фактах, не документален, много в нем подсказано воображением. Но, очевидно, это показалось убедительным. Может быть, в частности, потому, что смело пользовались хроникой и снимали в подлинных местах событий.

И еще одно, мне кажется, оказывавшее несомненное влияние. Снова работая с Максимом Максимовичем Штраухом, который играл Владимира Ильина в моих фильмах «Человек с ружьем» и «Рассказы о Ленине», я как бы снимал документальную картину потому, что артист жил перед аппаратом. Оставалось лишь фиксировать эту жизнь. Это стало возможным только благодаря многолетней подготовке и напоминает работу ученого, идущего к открытию длительного времени и все это время накапливающего знания.

Сегодня кинематографу доступно раскрытие таких черт Ленина, как его глубокая интеллигентность. Высказывались опасения, что зритель не сможет уследить за ленинской мыслью. Но я не согласен со взглядом на кинематограф, как на облегченное искусство, и надеюсь, что наш фильм найдет своего зрителя.

...Тут зазвонил телефон, и мы, воспользовавшись перерывом, стали разглядывать кабинет хозяина. Наше внимание привлекли висащие на стенах картины. Весь мир, сконцентрированный в

будем говорить лишь с точки зрения тех уроков, которые режиссер извлек для себя из этой работы.

— Мы, кинематографы, — сказал Сергей Иосифович, — часто испытываем зависть к литературе, у которой многовековой опыт проникновения в глубины человеческой психологии. И все-таки кино, хотя оно и молодо, накопило те способы выражения, которые позволяют добиваться результатов не менее значительных. «Ленин в Польше» явился для меня важным поиском в этом направлении. Оказалось, что существует новая фотогения — фотогения «жизни человеческого духа»

Легко брать интервью, когда предмет разговора точно обозначен заранее. Собеседники расстаются довольные друг другом, а материал не выходит за рамки обычного и привычного. Но с Сергеем Иосифовичем Юткевичем все с самого начала пошло кувыркком. Обескураживала не только множественность его интересов, точность и глубина знаний в различнейших областях искусства, но и нетрадиционность подхода к тем темам и предметам, которые затрагивались по ходу нашего интервью.

Прежде всего выяснилось, что о «Ленине в Польше» — последнем фильме Юткевича — мы

Нам знаком этот герой бесчисленных сказок и легенд. Он кочует от селения к селению, от города к городу. У него ни кола, ни двора, но он неизменно весел и бодр, не лезет в карман за словом и всегда готов подшутить над другими и над самим собой. Бедняки ищут у него защиты и помощи, а вельможи трепещут при одном упоминании его имени. Он карает несправедливость по-своему: дурочит и обманывает самодовольных богатых, проявляя при этом редкую изобретательность.

Его зовут не только Ходжий Насреддином. У него множество имен, он говорит почти на всех языках мира. Потому что каждый народ создавал такого героя, надеялся его умом и смекалкой, оптимизмом и обостренным чувством справедливости. Он всегда

## КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

# РАЗДУМЬЯ ВЕСЕЛОГО ОБМАНЩИКА

● БЕЗБОРОДЫЙ ОБМАНЩИК

в пути — кочующий заступник немущих. В нем воплощена вера народа в торжество добра над злом.

На этот раз традиционный герой фольклора появился в казахском фильме «Безбородый обманщик». Режиссер, соавтор сценария и исполнитель главной роли — Шакен Айманов. Почему же один из виднейших мастеров национального экрана обратился к легендарному персонажу?

Сначала безбородый обманщик (буквальный перевод слов «Алдар Косе») предстает в фильме Айманова таким, каким мы и ожидали его увидеть: с песенкой на устах, с постоянной готовностью творить добрые дела и карать власть имущих. Нетрудно убедиться, что образы и ситуации фильма навеяны казахскими народными преда-

ниями. Доказательство тому — и сюжет, согласно которому Алдара собираются выкупить у Бая красавицу Карлыгаш, и невероятная, прямо-таки сказочная глупость противников нашего героя. Не зная, кто из них одиознее — Сламбек, отдающий породистого скакуна в обмен на ключ, вельможный бай, поверивший в волшебную силу дырявого халата Алдара Косе, или подлый акын, с бараньей готовностью идущий в расставленную ему изощренную ловушку.

Алдар потешается от души, благо есть над кем. Кажется, все идет к идиллическому финалу, и безбородый обманщик, совершив массу добрых дел и наказав тех, кто этого заслуживал, с чувством исполненного долга отправляется навстречу новым приключениям.



красках, был здесь. Мексика соседствовала с Индией, Польша — с Вьетнамом, Бразилия — с Францией. Вот несколько работ Пикассо, вот Леже, турок Абдин, мексиканец Сикейрос, а это рисунок Эйзенштейна, датированный двадцать первым годом, забавный автошарж Курьиников, с которыми Сергей Юткевич учился когда-то во ВХУТЕМАСе. Потом мы узнали, что все картины — подарки самим художникам, что с каждым из них Сергей Иосифович давно дружен, как дружен он был и с Сергеем Эйзенштейном. Потом мы увидели великолепные портреты Юткевича, написанные Матиссом и Пикассо.

Увлечение живописью не просто «хобби», это одна из специальностей Сергея Юткевича. Он сам — профессиональный художник, в том числе и художник театальный. Среди его замыслов и цикл живописных работ, посвященных цирку, который он так любит, и новые декорации к «Клопу», поставленному им вместе с Валентином Плучеком в Театре сатиры, и, наконец, фильм о замечательном французском художнике Леже.

...Мы рассматриваем книги. Их очень много, они заполняют чуть не половину кабинета, теснят мебель из других комнат, заполняют коридор. Но дело даже не в количестве, а в тщательности подбора и в том, что по меньшей мере половина их — редкости. Здесь на разных языках представлены издания по живописи, театру, цирку, пантомиме и, конечно, по кино. После русских преобладают французские авторы: у Сергея Юткевича давние и прочные связи с мастерами культуры этой страны. Вот книги с дарственными надписями того же Пикассо, Арагона, Триоле, Превьера. С некоторой завистью глядим на сорок два тома «Фантомаса» — первое полное издание этого романа Алена и Сивестра, по которому уже снято столько фильмов!

— Мы с Эйзенштейном, — замечает Юткевич, — в свое время мечтали иметь это издание, но тогда собрать его не удалось. А это мне подарили французские друзья. К слову, я очень люблю приключенческую литературу и детективы и сожалею, что у нас мало хороших книг и фильмов этих жанров.

Листаем книги самого Юткевича — крупного искусствоведа, теоретика кино и критика. Последняя из них — «Контрапункт режиссера» — переведена на несколько языков. На столе у Сергея Иосифовича лежит только что полученный экземпляр книги, изданной в ГДР.

— Должен сказать, что выход этой книги в Германии — одно из звеньев в цепи приятных для меня событий последнего времени. Польский киноархив устроил в Варшаве ретроспективный показ моих фильмов, на фестивале в Лейпциге показана сделанная в 1944 году картина «Освобожденная Франция», и, наконец, поставленный мною в Студенческом театре МГУ спек-

такль «Карьера Артура Уи» получил премию на фестивале в Загребе и будет показан еще на одном фестивале студенческих театров — в Парме. Кроме того, приятно, что Театр сатиры открыл сезон в новом помещении «Клопом».

Вы знаете, театр — такая же моя страсть, как и кинематограф. Я не могу согласиться с теми, кто утверждает, будто театр умирает, не выдерживая конкуренции с кино и телевидением. Мало того, на мой взгляд, между театром и кинематографом существует постоянная неразрывная связь, они влияют друг на друга и обогащают друг друга. Примеры Лукино Висконти, не оставляющего драму и оперу, Питера Брука, ставящего спектакли и фильмы, достаточно показательны. А они далеко не единственные. Эта мысль занимает меня давно, и я хочу поделиться некоторыми своими соображениями.

То, что мы одновременно с Максимом Максимовичем Штраухом оба работали над спектаклями по пьесам Брехта (он — над «Матушкой Кураж», я — над «Карьерой Артура Уи») явление не случайное. Влияние на нас Брехта, развивавшего традиции театра Маяковского и театра Мейерхольда, глубоко и обосновано. В известном смысле «Ленин в Польше» — брехтовский фильм. Мы стремились в нем к тому самому политехническому искусству, принципы которого оставили Маяковский, Мейерхольд и Брехт.

Взаимовлияние театра и кинематографа я особенно ощутил в Польше, во время подготовки к съемкам. В поисках актеров я просмотрел и последние фильмы и множество спектаклей. Должен сказать, что в Польше нет профессиональных киноактеров: все, что снимается в кино, работают в театрах. Роль Ганецкого в моей картине исполняет, например, Эдмунд Феттинг — великолепный Гамлет в спектакле Анджея Вайды, поставленном им в Гданьске, и один из лучших исполнителей роли Раскольникова в инсценировке романа Достоевского. Или еще. Для польского варианта фильма роль Ленина озвучивал Тадеуш Ломницкий — такой же прекрасный, как и Максим Штраух, актер театра и кино.

Очень многое дали мне как режиссеру кино и театра два увиденных в Польше спектакля. Первый из них в постановке замечательного актера Аксера — «Танго» по пьесе Славомира Мрожека, которую я считаю выдающимся произведением мировой драматургии. Она образец того, как сложные философские категории переплетаются без всяких потерь и упрощений в систему художественных образов. Еще раз заставил меня убедиться в мнимости понятия «кинематографический материал» спектакль театра «Атенеум» «Когда расцветают яблоки». Это блестяще удавшаяся попытка рассказать историю Варшавы, а следовательно, и историю Польши, только через песни.

— Вероятно, как и раньше, ваши привязанности и к театру и к кино найдут выражение в новых работах?

— Я начну с книги, которую сейчас пишу. Она называется «Шекспир и кино». Тема эта отнюдь не академическая, что доказывает хотя бы успех «Гамлета», поставленного Григорием Козицевым. Однако и в нашем и в зарубежном искусствоведении нет работы, обобщающей опыт экранизации шекспировских пьес. Я видел все фильмы, сделанные по Шекспиру (Сергей Юткевич, как помнят читатели, сам поставил в кино «Отелло» — Д. Ч.), и надеюсь в какой-то мере восполнить теоретический пробел.

В театре я давно мечтаю поставить «Мистерио-Буфф» так, как завещал Маяковский, то есть со стихотворными текстами, отражающими именно нашу современность. Я уже вижу будущий спектакль, но нужен поэт, который сумеет написать так, чтобы его текст мог соседствовать со стихами великого поэта.

Мне хочется также снова обратиться к жанру документального кино, сделав картину, посвященную моему учителю Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду, под руководством которого я начинал путь в искусство. Это не должен быть просто монтажный фильм, использующий только кино и фотодокументы, хотя, конечно, в него войдут кадры, показывающие, например, Мейерхольда на репетициях, или отснятые на пленку куски постановленного им спектакля «Ревизор». Я хочу решить тему шире, обозначив ее так: художник и революция.

...Просматривая сейчас блокнот, почти весь исписанный во время визита к Сергею Иосифовичу, мы понимаем, что не рассказали и десятой доли увиденного, услышанного и узанного. Но кое-что еще, хотя бы вкратце, все-таки хочется написать. Например, о перипетии Сергея Юткевича. Она настолько же широка и разнообразна, как и круг его интересов. Рабочий-строитель из Ярославля интересуется проблемами шекспироведения. Американский режиссер Джозеф Лози советует по поводу моего несколько необычного замысла: он хочет сделать фильм о Степане Разине в брехтовском духе. Марокканский студент из Касабланки просит отзв на свою киноведческую диссертацию, посвященную анализу фильма Юткевича «Отелло». Приходят письма из многих советских школ, от педагогов, пионеров.

Юткевич отвечает каждому. Как он успевает? — Этому меня тоже научил Мейерхольд: улыбается Сергей Иосифович. — Он даже читал нам специальную лекцию о рационализации умственного труда. Оказывается, секрет прост: нужно уметь мгновенно и полностью переключиться, тогда времени хватит на очень многое...

М. Долинский, С. Черток



Но Айманов заставляет более внимательно присмотреться к своему герою. К его усталой походке, изможденному лицу, пронизательным глазам, в которых все чаще гаснет улыбка — он о чем-то мучительно размышляет, этот веселый скиталец...

В традиционную комедию врываються неожиданные драматические ноты. Он, знаменитый Алдар Косе, в сущности, бесслен в борьбе со злом. Он слишком долго кочевал по родной земле, чтобы не понять главного: можно обмануть и наказат десяток бавв, но сотни других по-прежнему будут творить проиозво; можно отдуть жителям разрушенного поселения добытое богатство, но нельзя защитит обитателей всех селений от разбойничьих набегов. Издеваясь над дураками, не унич-

тожишь глупость; озорная изобретательность одиночки не оружие против несправедливости.

В заставке к фильму на затемненном экране мечется светлый шарик перекати-поля. Вряд ли точнее выразишь мысль и эмоциональный настрой картины.

Казахские кинематографисты прочли традиционную легенду глазами современных художников. Их Алдар Косе не только блестяще поддерживает свою репутацию веселого обманщика, но и сомневается, вступает в спор с самим собой, ищет ответа на большие социальные вопросы. Он в поисках необычайно важных для него философских истин. И показат Алдара именно таким пологом мастерство Айманова-актера.

А. Руденко



(Начало см. стр. 5)

**ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ  
НАУКИ И ТЕХНИКИ РСФСР:****КОНОПЛЕВУ** Борису Николаевичу,  
главному инженеру киностудии  
«Мосфильм»**ЗАСЛУЖЕННОГО АРТИСТА РСФСР:****АВДЮШКО** Виктору Антоновичу,  
артисту Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**ВОЛОДИНОЙ** Маргарите Владимировне,  
артистке Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**ДЕМЬЯНЕНКО** Александру Сергеевичу,  
артисту киностудии «Ленфильм»**ДРУЖНИКОВУ** Владимиру Васильевичу,  
артисту Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**КИРИЕНКО** Зинаиде Михайловне,  
артистке Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**КУЗНЕЦОВУ** Ивану Николаевичу,  
артисту Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**КУРАВЛЕВУ** Леониду Вячеславовичу,  
артисту Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**ЛАПИКОВУ** Ивану Герасимовичу,  
артисту Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**ЛАРИОНОВОЙ** Алле Дмитриевне,  
артистке Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**ЛУЧКО** Кларе Степановне,  
артистке Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**МИЛЛЯРУ** Георгию Францевичу,  
артисту Центральной киностудии дет-  
ских и юношеских фильмов  
имени М. Горького**МОРДЮКОВОЙ** Нояльбине Виторовне,  
артистке Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**ПУГОВКИНУ** Михаилу Ивановичу,  
артисту Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**САВИНОВОЙ** Екатерине Федоровне,  
артистке Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**САМОЯЛОВОЙ** Татьяне Евгеньевне,  
артистке Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**САФОНОВУ** Всеволоду Дмитриевичу,  
артисту Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**СЕМИНОЙ (ПРОКОФЬЕВОЙ)** Тамаре Пет-  
ровне,  
артистке Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**СНОВЦЕВОЙ (БОНДАРЧУК)** Ирине Кон-  
стантиновне,  
артистке Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**СОБОЛЕВСКОМУ** Петру Станиславовичу,  
артисту Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**ФАТЕЕВОЙ** Натальи Николаевне,  
артистке Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**ФЕДОРОВОЙ** Зое Алексеевне,  
артистке Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**ШАГАЛОВОЙ** Людмиле Александровне,  
артистке Центральной студии киноак-  
тера при киностудии «Мосфильм»**ЗАСЛУЖЕННОГО ХУДОЖНИКА РСФСР:****ГАЛАДЖЕВУ** Петру Степановичу,  
художнику Центральной киностудии  
детских и юношеских фильмов им-  
ени М. Горького**НЕМЕЧЕКУ** Борису Константиновичу,  
художнику киностудии «Мосфильм»**ПАШКЕВИЧУ** Петру Исидоровичу,  
художнику Центральной киностудии  
детских и юношеских фильмов им-  
ени М. Горького

(Окончание см. стр. 19)

**ДОСТОИНСТВО  
ЧЕЛОВЕКА****• ЛЕБЕДЕВ ПРОТИВ ЛЕБЕДЕВА**

Все это снято кустарно, и очередь и уличная киоска, и озобоченные, спешащие на работу люди,— что вовсе не требуется разъясняющая фраза героя: «Обыкновенный день, будний день недели». И без этого мы тотчас же узнаем Москву в утренние часы пик, торопящуюся начать очередной рабочий день. И в самом герое, скромном молодом человеке, нет ничего «актерского», он словно бы непреднамеренно выбран объектом в толпе, и, право же, столкнувшись с ним в вагоне метро, мы вряд ли задержим на нем взгляд: парень как парень — может быть, инженер или педагог.

По чистой случайности одна из сцен фильма «Лебедев против Лебедева» (автор сценария Ф. Миронер, постановщик Г. Габай, главный оператор В. Владимиров, киностудия «Мосфильм») снималась неподалеку от моего дома, я видел, как шли съемки. Правда, заметить это мог только человек «посвященный». Почти никому из прохожих и в голову не приходило, что молодой человек в плаще и девушка с зонтиком, которую он бросился догонять,— актеры, что идет съемка и сами они, как говорят в кино, «в кадре». Увидев себя на экране, эти люди будут поражены. Короче говоря, создатели фильма делали все, чтобы на экране было «как в жизни», и усилия эти не потрачены зря.

В недавнем прошлом такая достоверность могла обеспечить успех картине. В былые времена в кино набрали оксомуни театральные декорации, хоромы вместо квартир, одни только проспекты — будто улицы и переулки уже не существуют, актерский наигрыш. Зрители так устали от бутафории и неестественности, что бытовое правдоподобие охотно принимали за правду жизни. Я заговорил об этом потому, что начало фильма «Лебедев против Лебедева» поражает: очень уж все похоже на те не лишние приятности прогулки с симпатичными молодыми людьми по Москве, которые нам все чаще приходится совершать в последнее время в кинозалах. И, как ни милы эти молодые люди, мы расстаемся с ними, как правило, без всякого сожаления: мир, в котором они живут, лишь внешне похож на наш, на самом деле он оказывается миром пустяковых проблем, а если уж быть совсем точным, даже не проблем, а случайных недоразумений. В общем, «нам бы их заботы...». Пусть не поймут меня превратно. Я вовсе не против того, чтобы создавались картины, на которых — воспользуясь избитым выражением — «можно отдохнуть душой». Но, во-первых, они не должны заполнять экран, вытесняя серьезное кино, а во-вторых, не претендовать на глубинную правду отражения жизни. Чего греха таить, иные из этих бездумных прогулок принимались рецензентами явно не по чину, по одежке, а не по уму...

Обо всем этом успеваешь подумать, пока проходят первые эпизоды, благо времени предостаточно, начало фильма явно затянуто, особенно сцена воображаемого свидания героя с приглашающей его девушкой. Но постепенно, незаметно фильм сворачивает с накатанных рельсов, и, по мере того как это происходит, улетучивается наше отстраненное отношение к тому, что мы видим на экране. Нас начинает волновать происходящее.

Все внимание сосредоточивается, я бы сказал, на похождениях младшего научного сотрудника какой-то физической лаборатории Олега Лебедева, если бы само это слово «похождения» так резко не расходилось с обликом героя. Похождения обычно предпринимает активные натуры, а Олега события и обстоятельства чаще всего увлекают за собой, он плывет по течению. Да, в сущности, ничего чрезвычайного и не происходит: друга Олега, с которым они работают над общей темой, переводят в другую лабораторию — правда, с повышением, но для того, чтобы на освобожденное место пристроить девушку, у которой другая героиня в два счета знакомится с девушкой, по которой издали в течение года вздыхал Олег; квартирный сосед нашего героя, опытный и наглый склочник, одолевает его в затяжной «холодной войне», добиваясь, чтобы в своей комнате Олег чувствовал себя «поднадзорным».

Все это житейская проза, и нас она интересует не сама по себе. Нам важно выяснить, почему неглубкий, талантливый, порядочный человек пасует перед демагогией, перед обывательщиной, почему он не чувствует себя хозяином жизни! В чем дело? Почему после первой неудачной попытки вступить за друга он смиряется с несправдливостью? Почему не может унять стращающего доноса мерзавца? Что останавливает его?

Я сразу же начал говорить о серьезном, не предупредив, что многое в фильме решается средствами комедии. Комедии прежде всего сам принцип раскрытия характера героя: когда обстоятельства ставят Олега перед необходимостью совершить какой-либо поступок, мы видим сначала то, что ему рисует воображение, как он должен был бы поступить, а уж затем все, что происходило


на самом деле. Это сделано непринужденно, изящно, смешно. Однако несоответствие воображаемого и реальности таит здесь не только комический эффект, и мы все отчетливее осознаем, что «рефлексия» Олега не только смешна, она вызывает у нас беспокоество, мы хотим разобраться в ее природе.

Общезвестные слова Чехова: «Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на кинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без галаш, дравивший, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и богаты и людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества,— напишите, как этот молодой человек выдвигает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая». Многие из быта, нравов той поры навсегда умерло, но многие стали общезвестными устом, но как понятно нам чеховское беспокоество о человеческом достоинстве! Наш собственный исторический опыт свидетельствует, что проблемы духовной свободы личности вряд ли решатся сами собой. Сказанное Чеховым помогает понять и тяжкую инерцию обыденности, и необходимость во что бы то ни стало преодолеть ее власть, все еще очень сильную. И фильм «Лебедев против Лебедева» — это рассказ о человеке, у которого появилась потребность «выпрямиться», который извбавляется от скрывающегося «сознания своего ничтожества», обретает человеческое достоинство.

В том, что фильм получился и глубоким и современным, немалая заслуга В. Репентера, играющего Олега Лебедева. Это, в сущности, дебют в кино талантливого ленинградского актера, заслужившего необычайную популярность концертным исполнением «Гамлета», — и дебют в высшей степени удачный. Благодаря прежде всего В. Репентеру фильм свернул с тех накатанных рельсов облегченного изображения жизни, о которых говорилось вначале. Но

(Продолжение см. стр. 10—11)





*Владимир Рецнер  
сыграл главную роль  
в фильме «Лебедев  
против Лебедева».  
Это его первая крупная  
работа в кино.  
Работа яркая,  
интересная.  
Рецнер пришел  
в кино из театра  
он артист Ленинградского  
Большого драматического  
театра имени М. Горького).  
Об одной из самых  
значительных  
театральных ролей  
Владимира Рецнера —  
о роли Гамлета —  
рассказывают фотографии  
на следующих страницах*



# ШЕКСПИР, КОТОРЫЙ ЖИЗНЬ...

Рецептер играет в «Гамлете» одим, играет все роли. Это спектакль одного актера. Актер наделен редким даром перевоплощения. Для каждого персонажа найдет характерный жест, выражение лица, манера держаться. Мы верим и Рецепттеру-Клавдию, и Рецепттеру-Полонию... Но более всего — Рецепттеру-Гамлету, человеку, опередившему свой век и пришедшему в наши дни как наш современник.



После спектакля далеко за полночь — отдых. И опять книги, стихи, пробы грима...

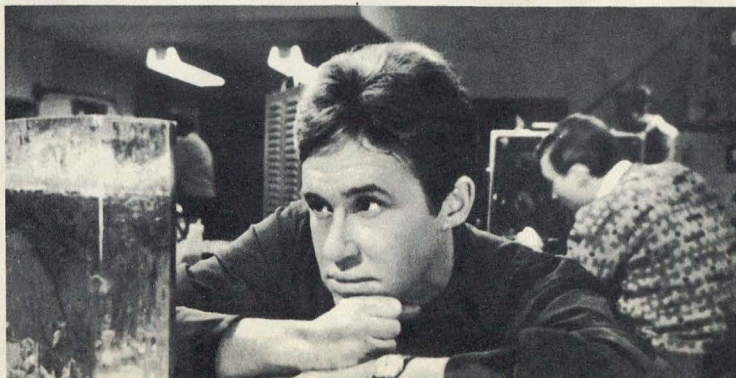
## ДОСТОИНСТВО ЧЕЛОВЕКА

(Продолжение. Начало см. стр. 8)

просто сказать, что актер оправдал надежды режиссера, — значит, слукавить. Он сделал и то, на что вряд ли рассчитывал режиссер. Дело в том, что В. Рецепттер играет не совсем того человека, который описан в сценарии. Но режиссер, отжавшийся отступить от сценария и доверившийся актеру, оказался прав.

По сценарию Лебедев робок просто от природы — бывают такие чудачки-недотепы, симпатичные неудачники, всегда бывали и, вероятно, всегда будут. Трусоват бедняга, и все тут: боится и на-

В. Рецепттер  
в роли  
Лебедева





Одно из лучших его стихотворений опять-таки посвящено Гамлету. Вот несколько строчек из него:

— Десятиклассники  
Знать не желают классики?!  
Директор собирает педсовет...  
...И постепенно тает декорация,  
А сцена надвигается на зал...  
Вот парень обнял верного  
Горацию.  
И вот он их в свидетели призвал,  
Что злomu веку не желает  
кланяться,  
Идет на смерть и в страхе  
не дрожит.  
И кончился Шекспир, который  
классника,  
И начался Шекспир, который  
жизнь...

На этот вопрос своего героя артист горячо, страстно, убежденно отвечает: «Быть!»  
Быть, чтобы сразиться с «морем бед», чтобы отстоять, защитить человечность и человека...



чальства, и хулиганов, и незнакомой девушки. Такому человеку можно посочувствовать — и только, размышлять здесь не о чем. А если нас на этом примере еще попытаются убедить, что «львы» по части прекрасного пола бывают непременно храбрцами в борьбе с несправдливостью, мы все равно в это не поверим, потому что никакой закономерности здесь нет и быть не может и любые попытки вывести ее будут насильем над правдой жизни.

У В. Рецнера Лебедев вовсе не трус, его нерешительность, его «рефлексия» объясняется другим: в силу известных обстоятельств он утратил веру в то, что его вмешательство может что-нибудь изменить в окружающей действительности, он смирился с

участие маленького человека, от которого ничего не зависит, с мнением которого не считаются. И пассивность Олега и его нравственное пробуждение в основе своей общественного свойства. Именно это стремится раскрыть В. Рецнер. И другие актерские удачи в фильме связаны с теми ролями, в которых наиболее отчетливо проступает его гражданская мысль. Таковы Г. Слабиняк и Р. Колесова, играющие супружескую пару соседей героя, Л. Броневова, появляющийся всего в нескольких эпизодах, но создавший образ начальника отдела кадров поистине типический. Своеобразны и интересны в исполнении Г. Кавтарадзе и К. Кавсадзе грузинские физики. Режиссера Г. Габая увлекает

прежде всего общественный пафос: как только он оказывается в этой сфере, его художественные решения и точны, и изобретательны, и остроумны.

То, что Лебедев из робкого чудака, над которым мы должны были бы смеяться, ощущая свое полное превосходство, каким он был задуман в сценарии, превратился на экране в человека, мучающегося от тех же проблем, что и нам подчас не дают покоя, и делает фильм «Лебедев против Лебедева» интересным. Персонажи, которые призваны служить образцом для Лебедева, настойчиво возвращают нас к странной мысли, что уверенным в себе ребятам все нипочем, им одинаково свойственны и гражданское мужество и непринуж-

денность в обращении с девицами, что одно с другим внутренне связано.

Да, в фильме не только Лебедев выступает против Лебедева, в нем словно бы спорят два принципа изображения: один — идущий от подлинной жизни, другой — лишь имитирующий ее. И побеждает первый. Это так. Выходя из кинотеатра, я услышал, как в толпе женщина говорила своему спутнику: «Это фильм про меня». Значит, есть в нем что-то очень важное именно сейчас, сегодня, и это заставляет зрителей думать не только о судьбе Олега Лебедева, но и о своей судьбе. А если фильм находит путь к сердцам людей, — значит, он удался.

Л. Лазарев



## ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

Актриса  
МАЙЯ БУЛГАКОВА



Фото И. Гневашева

# КАЖДАЯ РОЛЬ — ЧАСТИЦА ЖИЗНИ

**П**олные ненависти глаза и застывшая улыбка на неживом лице — словно маска, которую силятся сорвать и не можешь, а под ней — нечеловеческое страдание и мука... Фашисты расстреляли Алену Ступакову, но она осталась жива. Ночью она вылезла из могилы и... улыбнулась, глядя на тихую, залитую лунным светом землю. Это было жуткое подобие улыбки, улыбка восставшего из смерти и крови для жизни и мести. И лицо ее стало символом неисчислимых страданий, выпавших на долю народа, памятником силе человеческого духа, его всепобеждающей воле.

Эпизодическая роль. Три минуты мы видим Алену Ступакову — Майю Булгакову в кинофильме «Повесть пламенных лет», но образ, созданный ею, навсегда врезается в память...

Майю Булгакову называют актрисой эпизода. Очевидно, потому, что она обладает удивительным даром: за короткие минуты жизни на экране рассказать большую человеческую судьбу.

«В фильме, как правило, всего две главные роли. Они останутся главными, даже если актеры где-то и «не дотянут», — говорит Майя Булгакова. — А в эпизоде «не дотягивать» нельзя. «Не дотянешь», не доиграешь — и не будет эпизода, никто, никогда не вспомнит о нем, тебя попросту не заметят. Я должна проиграть всю жизнь своей героини за кадром, но так, чтобы зритель это почувствовал в том маленьком эпизоде, который он увидит.

Сейчас в кинематографе мало быть искренним. Нужно уметь насыщать мыслью каждый миг пребывания в кадре. Настало время «мыслящего» актера. Возрастает значение пластики и мимики. Поворот головы, движение плеча, простой жест могут иной раз сказать значительно больше, чем длинные монологи. Но за всем этим должна быть мысль. И тут требования к актеру самые высокие. И если умение думать на экране важно для исполнителя главной роли, то для актера эпизода важно вдвойне, потому что он ограничен вре-

менем. Нужна железная организованность, собранность всех внутренних сил, богатая фантазия и творческий подъем, чтоб эпизод был и чтобы его унесли с собой».

Актриса говорит, раскрывая свое восприятие жизни. Очень заинтересованное и эмоциональное, оно лишено спокойной созерцательности. Мысль бьется в ее глазах, она в постоянных вопросах к жизни, к себе, к людям. И ответ приходит после долгих раздумий.

Впервые я увидела ее в 1957 году. На сцене стояла невысокая худенькая женщина и пела. Пела о любви. Голос ее звенел от гнева и волнения, а потом вдруг успокаивался, становился мягким и нежным. И песня в исполнении Майи Булгаковой становилась человеческой драмой, горькой несложившейся судьбой. А потом она запела веселую песню-шутку, и столько задора было в прищуренных глазах, столько подлинного юмора в интонациях, столько кокетства в стройной пританцовывающей фигурке, что трудно было удержаться от смеха.

Первая встреча с Булгаковой на экране в фильме Г. Рошаля «Волныца» состоялась около десяти лет назад. Оксана — одинокая большая женщина, озлобленная своими несчастьями. Но вот все ее долгое, молчаливое терпение вдруг оборачивается своей противоположностью, гневной непокорностью и безудержным бунтарством. Волныца бунтует, и Оксана бунтует вместе с ней, яростно и зло... Затем крестьянка из нехлюдовского имения («Воскресение»), самая несчастная в деревне. Вся роль — меньше минуты. Нехлюдов приходит посмотреть на нее. Он идет медленно, цепенея при виде Горы в человеческом облике, а она улыбается ему потемневшим ртом, высохшим лицом и прижимает к себе тяжелыми большими руками ребятишек — «самая несчастная», словно взятая с полотен Савицкого или Маковского.

Следующая встреча — Агриппина Чебрец, жена комиссара Ивана Горы в фильме «Хождение по мукам». Вместе с мужчинами эта маленькая женщина делит все





«Суд сумасшедших»  
(Грета Норман)

«Последний месяц  
осени»  
(жена Андрея)



тяготы войны, ходит в разведку, скачет в седле, не спит ночами и недоедает. Кажется, актриса нарочно хочет заставить поверить в то, что в ее героине отсутствует женское начало, что она просто по ошибке родилась от мужчины. В одной только сцене Агриппина раскрывается перед нами во всей своей женской привлекательности, очаровании слабости, и только теперь понимаешь, чего стоит ей ее мужская сила и отрешение от женского счастья...

За десять лет работы сыграно десять ролей. Немного, но и немало. Немало потому, что это десять жизней, десять судеб, десять характеров. Каждый неповторим и интересен. Маленькую и мудрую хозяйку полей Шуру из картины И. Хейфица «Горизонт» никогда не спутаешь с украинкой Стасей из фильма «Люди и звери» или Гретой Норман из «Суда сумасшедших». «Каждая роль — это часть своей собственной жизни», — говорит Булгакова. — И, оглядываясь назад, я не могу отказаться ни от одной, не могу пожалеть, что они были маленькими, потому что ни одна из них для меня не была эпизодом. Эти десять жизней я прожила. И полюбила их.

Жалею только об одном эпизоде, но это уже из моей жизни.

Я получила письмо от одного режиссера, которого глубоко уважаю и люблю. Он писал: «Мы работаем над сценарием, по-моему, очень хорошим. Там одна женская роль, и я бы хотел, чтобы это были вы... Сценарий про молодую женщину, очень способную, очень простую и очень хорошую. О том, как вышла жизнь из-за любви к ней, любви эгоистической и ослепляющей».

О том, как впоследствии происходит «излечение» от этой любви. О многом другом из жизни взрослых людей...

Счастье актрисы было безграничным. Сценарий зачитывался до дыр. Она знала все наизусть и не могла даже во время расставания со «своим» фильмом. Сту-

дии предлагали интересные роли, Майя отказывалась. Она не могла изменить своей героине, расстаться с нею.

Работа над сценарием была закончена, он был принят к производству, и вот актерские пробы. И снова удача.

«Из всех проб на роль никто не дотянул даже до половины вашего уровня», — писал режиссер. «Я сыграла ее», — говорит Майя Булгакова, — и мне кажется, что эта роль была моей главной, но, увы, не сыграла на экране. Через несколько дней после восторженного письма режиссера я узнала, что на роль приглашена другая актриса. Вот тогда я пожалела, что прожила эту, не свою жизнь. Это трудно объяснить. Так бывает, наверное, когда растить ребенка, а его у тебя забирают: оказывается, он не твой!»

Майя заструила и сразу как-то потухла, вспомнив эту историю.

Я спрашиваю ее о работах прошлого года. «Это был чудный год в моей жизни. Я сыграла у Вадима Дербенева, талантливого режиссера, в фильме по сценарию Друзь «Последний месяц осени». Сценарий очень интересный, и фильм, на мой взгляд, получился тоже необычный и ярким. У меня прекрасная роль. Так мне кажется. Я играю свою героиню так, будто в ней всегда — песня. Это здорово, когда в тебе песня! Это сразу делает тебя богаче и интереснее всех остальных».

Сейчас снимаю в фильме А. Тарковского «Андрей Рублев» и в фильме «Гвардии капитан», который ставит Л. Шепитько. Обе роли очень дороги мне».

Майя Булгакова — актриса молодая. Ее творческая биография еще впереди. Это серьезная, умная и тонкая актриса, искусство которой приносит большую радость всем, кто знаком с ней. Нет, ее нельзя назвать актрисой эпизода — слишком значительны эти эпизоды в ее исполнении.

Г. Бельская

## КОРОТКО

В ЭТОМ ГОДУ БУДЕТ НАЧАТА РАБОТА над фильмами, которые выйдут в свет в 1967 году. Среди них немало экранизаций. Например, двухсерийный фильм по роману И. Симонова «Солдатами не рождаются» (режиссер А. Столпер); двухсерийный фильм «Джон Рид» (автор сценария и режиссер Л. Арнштам), экранизация повести П. Бляхина «Красные дьяволы» (режиссер Э. Кеосаян); экранизация поэмы А. Твардовского «Василий Теркин» (режиссер В. Басов); романа В. Кожевникова «Щит и меч» (режиссер В. Чеботарев); повести А. Чехова «Степь» (режиссер С. Бондарчук); романа Н. Чернышевского «Что делать?» (режиссер В. Строева); романа Ф. Достоевского «Преступление и наказание» (режиссер Л. Кулиджанов); фильм по мотивам сказок «Тысяча и одной ночи» («Волшебная лампа Аладина» (режиссер Б. Рыцарев), по мотивам поэмы О. Берггольц «Первороссияне» (режиссер А. Иванов), экранизация оперетты «Свадьба в Малиновке» (режиссер И. Владимиров), повести И. Гоголя «Тарас Бульба» (режиссер В. Денисенко), романа И. Ефремова «Туманность Андромеды» (режиссер Е. Шерстобитов), оперы Ф. Амирова «Севилья» (режиссер Т. Таги-заде), романа С. Бородина «Звезды над Самаркандом» (режиссер Л. Файзиев), романа А. Бена «Волоколамское шоссе» (режиссер И. Бегалин), повести Ч. Айтматова «Материнское поле» (режиссер Г. Базаров), романа Б. Кербабаева «Небит-Даг» (режиссер Х. Агаханов), романа Г. Лоберехта «Братья Вассары» (режиссер К. Кийск).

В 1966 ГОДУ девятнадцать кинофильмов страны выйдут 124 полнометражных художественных фильмов, которые будут выпущены в 1966 году, 30 картин выйдут с манной «Мосфильма», по 16 — «Ленфильма» и украинских студий и 13 — Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького.

ИЗ 124 ПОЛНОМЕТРАЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ, которые будут выпущены в 1966 году, 41 из них будет цветным, 13 — широкоформатными и 48 — широкоэкранными.

ИЗ 124 ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ 10 будут посвящены историко-революционной теме (в том числе три — ленинской), 19 — темам историческим, а также экранизациям классики и произведений фольклора, 16 — темам, отражающим различные этапы истории нашего общества почти за пятьдесят лет его развития, 39 — непосредственно современным темам, 17 — теме Великой Отечественной войны, 2 — молодежной и детской тематике.

### ВНИМАНИЮ ЧИТАТЕЛЕЙ

В предыдущем, 24-м номере нашего журнала за 1965 год помещена анкета «Ежегодного конкурса «Советского экрана». Она поможет читателям высказать свое мнение, познать работников кино с запросами тех, кому адресовано их творчество.

Напоминаем: мы ждем получения заполненных анкет от всех наших друзей-читателей, от тех, кто искренне любит искусство кино.

Срок присылки ответов до 15 февраля 1966 года.

Редакция  
«Советского экрана»



— Послушай,— спросил меня Большинцов<sup>1</sup>,— ты не знаешь, как снимают в кино?

Я смущенно ответил, что не знаю, хотя мне как столичному жителю уже с полуторогодовым стажем полагалось знать все.

— Что же делать?— протянул Большинцов и разочарованно почесал голову под клетчатой кепкой, которую никогда не снимал.

Этот краткий диалог мы вели на улице Ростова летом 1923 года. Тогда я не знал, что именно он определит мою судьбу.

Дело было в том, что Большинцов не ограничился разговором со мной. Он не знал, как «снимают в кино», но твердо решил открыть в нашем Ростове кинофабрику (так тогда называли киностудию). И открыл.

В Ростове был Комсомольский театр — прообраз будущих «ТРАМов» — театров рабочей молодежи. Здесь Большинцов, используя как реквизит и декорации три дощатых куба и несколько табуреток, ставил увлекательные спектакли о гражданской войне, о мировой революции и даже о социалистическом переустройстве Марса. И вот помещенные Комсомольского театра в бывшем летнем кафешантане «буфф» стало производственной базой кинофабрики, а труппа театра обеспечила ей администраторов, ассистентов, помощников режиссеров, декораторов, осветителей, лаборантов и актеров. Пришливыми людьми оказались только два оператора. Собственно говоря, они были фотографами-«пушкарями», но у них были неизвестно где добытые

## О ВРЕМЕНИ, О СЕБЕ

# ШАГ В НЕЗНАЕМОЕ

съёмочные аппараты — памятные всем старым кинематографистам «верблюды» Патз и уж совсем архаическая краснодеревая коробка «Эклер».

Хотя я и признавался, что не знаю, «как снимают в кино», Большинцов (к тому времени директор, художественный руководитель и единственный режиссер новой кинофабрики) предложил мне солидную должность «литературного консультанта», или, понынешнему, начальника сценарного отдела. Я для вида сопротивлялся, но высокий пост принял, несмотря на то, что мне грозило исключение из Московского литературного института, где меня под руководством В. Я. Брюсова обучали тайнам производства стихов и прозы.

Я отказался от постижения этих тайн во имя изучения хитрого искусства писать сценарии. Как литературный консультант я должен был писать надписи к кинохронике и рассматривать, принимать или отвергать сценарии, которые будут приносить на кинофабрику литераторы. Надписи я писал, но сценариев никто не приносил. Между тем картины

нужно было снимать, и немедленно.

Нам подарили пылившиеся в каком-то архиве коробки с пленкой хроник гражданской войны, и Большинцов решил их использовать для съемки «боевика». Сценарий должен был написать я. Научиться этому было не у кого и негде, и я уже приходил в отчаяние, когда вспомнил о романе Жюльо Ромэна «Донгоо-Тонка», который был написан в стилизованной форме сценария. Я несколько раз перечитал роман и извлек из него мудрые правила, что сценарий пишется в настоящем времени (теперь пишут в прошедшем), что нужно нумеровать кадры (теперь этого не делают) и что надписи положено выделять крупным шрифтом (теперь в сценариях и надписей-то нет). Вооружившись этими солидными знаниями, я сочинил мой первый сценарий «Приказ №...», используя сюжетные мотивы «Баллады о синем пакете» Н. Тихонова, которую я тогда очень любил. Не буду рассказывать о сценарии: конечно, он был и примитивным и шаблонным. Впоследствии я утешился тем, что в ту пору сценарии, написанные профессионалами, были нисколько не лучше.

Странно, но, написав первый сценарий, я совсем не стремился написать второй. Наверное, это было потому, что я выполнял служебное, что ли, задание, овладевал незнакомой и чуждой мне литературной формой. Меня значительно больше интересовал процесс кинопроизводства. Я регулярно ходил на съемки в наш «кафешантанный» павильон, спорил вместе с другими о том, как ставить декорации, вместе с Большинцовым изобретал съемки макетов (мы и не подозревали, что макеты не наше открытие) и, наконец, подолгу сидел за примитивной моталкой в монтажной и

склеивал пленку, каждый раз удивляясь тому, что сопоставление различных и снятых в разное время кусков образует на экране связное и новое действие. Словом, меня по-настоящему увлек кинематограф, хотя я и не знал точно, что же мне в нем делать.

Я уехал из Ростова, пытался стать режиссером в Москве, на Третьей фабрике Госкино (она описана В. Шкловским в книге «Третья фабрика»), режиссером не стал и уехал в Ленинград, там писал рецензии и статьи о кино. И вот меня позвали на тогдашний «Ленфильм», где и произошла моя встреча с А. Пиотровским и Ю. Тыняновым. Они «привстали» меня к сценарной литературе, объяснили, что она настоящая литература и вместе с тем настоящая работа в кино.

Здесь, на «Ленфильме», я и стал сценаристом.

х х х  
Всякая история может быть рассказана и анекдотически и глубоко.

Анекдот я уже рассказал.

И вот меня позвали писать для «Ленфильма». Тогда в его сценарном отделе работали Ю. Тынянов и А. Пиотровский. Они написали основные статьи для сборника «Поэтика кино», сотрудниками которого были Б. Эйхенбаум, Б. Казанский, В. Шкловский, К. Державин. Сценарии для «Ленфильма» писали И. Бабель, Н. Тихонов, А. Толстой, В. Каверин, Н. Никитин, Вс. Иванов.

В редактуру студии пришли литературоведы и критики — Н. Коварский, А. Бескина, Л. Цирлин. Что же привлекало в кинематографию крупных ученых-специалистов по русской и западной литературе, знатоков античности и фольклора, литературных критиков и, наконец, таких, как я, начинающих журналистов и литераторов?

## ● Хроника

## ● Хроника

## ● Хроника



ОТКРЫТИЕ ПАМЯТНИКА ТИССЭ

Союз кинематографистов СССР воздвиг на Новодевичьем кладбище Москвы памятник замечательному оператору Эдуарду Константиновичу Тиссе. На торжественное открытие памятника собрались кинематографисты, писатели, актеры, люди, близко знавшие Тиссе, и те, кто знаком только с его работами.

Рассказы о кинематографе\* — так очень точно названа эта книга. Читатель действительно найдет в ней рассказы о кинематографе, двадцать новелл — воспоминаний о первых его шагах в нашей стране. Двадцать замечательных, порой смешных, всегда интересных рассказов. Автор книги (а в мемуарах всегда так важна его личность) — Александр Андреевич Левицкий, старейший русский оператор, «дедушка отечественной кинематографии»; как его называли ученики — студенты ВГИК.

Шестидесять лет в кино! Есть о чем и задуматься, и вспомнить, и рассказать... Можно даже просто написать «Историю», начав ее с производства лент на фабриках Патз и Тимана и кончив нашими днями. Но Александр Андреевич решил написать о себе, о фильмах.

\* А. Левицкий. «Рассказы о кинематографе». М., «Искусство», 1964.

КНИЖНАЯ ПОЛКА

60 ЛЕТ В КИНО





Конечно, каждый из нас привели в кинематографию различные пристрастия. Но меня интересуют не различия, а сходство. Я думаю, что основным стимулом, объединившим всех нас — прославленных и неизвестных, опытных и начинающих, — была страсть к новаторству, стремление не только работать в искусстве, но и двигать его вперед.

Ученые увидели в кинематографии удивительную возможность почти лабораторным путем проследить процесс рождения и становления искусства. То, что кинематография в то время еще не обладала прочной традицией, то, что она не обладала настоящей историей, увлекало всех нас, и старых и молодых. Иным из нас изучение слагающих истории кинематографии позволяло обновить свои представления о литературном процессе, другим работа в кино помогала совершенствовать свое литературное умение. Выгода от этого была всеобщей — и для литературы и для кино.

Кинематография двадцатых годов усердно искала свою специфику. Она стремилась во что бы то ни стало утвердить свое право называться искусством, непохожим на все другие. Специфики искали в своеобразии изобразительных элементов («фотогения» Л. Деллюка) в способности кино фиксировать малейшие нюансы человеческого поведения («видимый человек» Б. Баллаша), в возникновении нового, зримого универсального языка (монтаж С. Эйзенштейна). Но, как это ни парадоксально, эти поиски легко уживались с подлинной литературностью, казалось бы, лишней в бессловесном, немом кино. Кинематографисты не переставали учиться у литературы глубине ее размышлений о действительности, ее сюжетному мастерству, способам характеристик. Недаром

Л. Толстого считал, что умение Л. Толстого фиксировать движенье души в поведении человека родственное кинематографии.

Но было бы неверно сводить влияние литературы на кинематографию только к эксплуатации новым искусством приемов и методов искусства старого, тем более что новое искусство стремилось, как неблагоприятное дитя, эмансипироваться от старого.

Литература была и остается необходимой кинематографии прежде всего своим запросом к ней. Она всегда требовала от кинематографа роста.

Литература не поддавалась кинематографу, не подражала его штампам (а они вырастают в искусстве даже раньше, чем оно само), и мешают ему развиваться), а требовала, чтобы новое искусство решало новые, сложные, иногда даже непосильные для него задачи. Так, к примеру, превосходное и сложное литературное мастерство Н. Зархи было поддержано и развито режиссерским искусством В. Пудовкина, так Ю. Тынянов выдвинул в «Португалие Кижэ» такие задачи, которые, даже не полностью решенные, подняли искусство кинематографии.

Попытки определить специфику искусства заключались для нас не столько в ограничении его возможностей, сколько в стремлении их безгранично расширить. Поэтому кинематограф не задавался целью отмежеваться от литературы (так делают сейчас многие западные теоретики, полагающие, что кино спасет эмансипация от других искусств), а стремился ее поглотить. Некоторым современным молодым теоретикам, высокомерно рассуждающим с высот чуждого исторического опыта, кажутся наивными горделивые иллюзии С. Эйзенштейна, полагавшего, что кинематография буду-

щего станет универсальным языком человечества и чуть ли не уничтожит письменность. Нетрудно обнаружить, что запрос Эйзенштейна был чрезмерным, но ведь именно этот запрос привел к появлению великих картин. Мечта Эйзенштейна оказалась несуществимой, но ее возникновение сделало кинематографию большим явлением культуры. Великий кинематографист Эйзенштейн мыслил как литератор.

x x x

Мы не можем пожаловаться на невнимание наших литераторов к кинематографии. Списки сотрудников «толстых» журналов и списки авторов киностудий почти идентичны. Но тем не менее мне кажется, что кинематограф вправе быть обиженным на литературу. Чего греха таить, многие литераторы приходят в кино только для того, чтобы «перезаждать» на пленке свою книгу, и даже искренне считают, что задача кинематографа именно в этом и заключается. Другие стараются, чтобы их сценарные работы походили на сценарии и картины, ранее появившиеся. Они верят, что следование уже найденной ранее, укрепившейся манере гарантирует им успех. И они не хотят ни научиться сложным и трудным искусству сценариста, ни предъявить кинематографу высокие писательские требования. Поэтому их сценарии не служат развитию нашего искусства.

В двадцатые годы мы заново открывали возможности кинематографа, мы, иногда поновлею, были изобретателями, потому что у нас не было традиции. Те из нас, кто пытается сейчас эксплуатировать давнее умение, неспособны работать: их умение стало архаикой. Глядя фильм, читая сценарии моих молодых кол-

Не хотели бы мы попасть в такой переплет



лег, я испытываю досаду, когда не нахожу в них ничего, чего бы я не знал и не умел, и радуюсь, когда у них могу поучиться. Эта радость делает меня моложе.

Искусство живо идеями современности, идеями, по-современному выраженными. Вспомним, что «поэзия — вся езда в незнаемое».

Я счастлив, что начинал свою работу в кино в годы, когда мы ценили каждый шаг «в незнаемое».

Большой или малый, он служил развитию нашего искусства, нашей великой коммунистической культуры.

И мне очень хочется сказать хотя бы еще один такой шаг.

Михаил Блейман

## Хроника

## Хроника

## Хроника



который снимал. (Их более трехсот: «Драма у телефона», «Война и мир», «Дворняское гнездо», «Портрет Дориана Грея», «Поп Панкрат», «96 часов Всевобуца», «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» и т. д.), о бурных днях предреволюционной и революционной России, когда проходили эти сценки.

Однако ценность книги не только в познавательных сведениях о зарождающейся кинематографии (описания первых киносекансов, кинорепертуара, условий работы). Искреннее и яркое повествование вводит нас в атмосферу тех лет; мы знакомимся с друзьями автора, его коллегами — операторами, режиссерами и актерами, которые, как и он, с первого знакомства навсегда полюбили кинематограф.

С волнением читаешь посвященные им страницы. И те, на которых с добросовестностью честного летописца ведется тревожный творческий дневник работы

Мейерхольда над «Портретом Дориана Грея», и те страницы, на которых рассказывается о трагической гибели Володи Шатерникова, и многие другие, где есть все: люди, быт — и гораздо шире — страна, время, эпоха...

О высочайших человеческих качествах автора свидетельствуют его рассказы. Вот почему так закономерен и естествен ответ Левицкого тем, кто вскоре после Октября предложил ему эмигрировать: «Я остаюсь в России». И глава, посвященная первым годам Советской власти, не случайно, конечно, названа «Вместе с друзьями». Друзья — это Москва, семья, товарищи-хроникеры Э. Тиссы, Г. Болтиский, А. Лемберг и другие...

Так и хочется процитировать, а вернее, промолчать вслух бесконечно волнующую заключительную главу книги о скорбных лютых днях января 1924 года. Но именно эта глава требует особой тишины и сосредоточенности...

АЙСЛУ



Художественный фильм «Айс-лу» (студия «Казхфильм») поставлен режиссером С. Ходжиновым по мотивам неоконченного романа Мухтара Ауэзова «Возрожденное племя».

...В горах, где раскинулись пастбища, часты стихийные бедствия. Гибнут целые отары овец. О многолетнем сражении людей с грозными силами природы рассказывает этот фильм. Рисует образы героев фильма, авторы затрагивают большие морально-этические проблемы — человек и коллентия, роль каждого в деле, творимом всеми...

Сценарий написан К. Мухамеджановым и С. Ходжиновым, оператор А. Ашрапов. В главных ролях — С. Попов, Г. Адилова, Н. Жантурин, И. Ногайбаев.

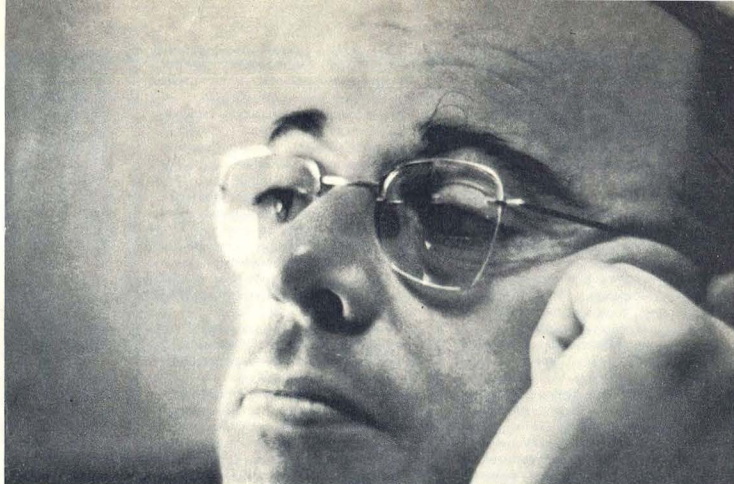
На съемках. Слева направо: режиссер С. Ходжинов, ассистент оператора Н. Носов, исполнительница роли Айслу Г. Айшова, у камеры — гл. оператор А. Ашрапов.



# ИДТИ НА РИСК...

(ИНТЕРВЬЮ СО  
СТАНИСЛАВОМ ЛЕМОМ)

Фото И. Гневашева



Человек и Неизвестное — эта тема волнует людей с тех самых пор, как они начали мыслить. Куда бы ни шел человек по долгу и мучительному пути прогресса, он ждал встречи с Неизвестным. И оно встречало его на каждом шагу. Сегодня наша Земля — планета без белых пятен, и человек устремляется в просторы космоса, где Неизвестное ждет его среди звезд. Кто ответит, как будет выглядеть оно на этот раз? Наука? Но ее ответы основаны на фактах, на уже известных закономерностях, на логике. Ответить человеку может только искусство, только научная фантастика. И не случайно в наше время, время самых неожиданных открытий науки, фантастика захватывает все новые и новые тысячи читателей. Не случайно космонавты Егоров и Феоктистов в числе своих любимых писателей называют братьев Стругацких, Рэя Бредбери, Станислава Лема — людей, открывших космос силой своей мысли, воображения, таланта. Не случайно приехавший в Москву Лем был почетным гостем не только писателей, но и космонавтов, физиков — всех, кто знает «вкус» космоса.

...Застать Станислава Лема было нелегко: утром — редакции, днем — радио, Дубна, Обнинск, вечером — телевидение, встречи с космонавтами, поздней ночью — у астронома Шилковского, того самого, перед гипотезами которого пасуют профессиональные фантасты... Правда, были и недолгие паузы: на обед, на сон, чтобы выкурить сигарету. В одну из таких пауз и был принят Лемом корреспондент «Советского экрана».

В тот день, когда состоялась эта встреча, киностудия «Мосфильм» заключила со Станиславом Лемом договор на экранизацию его романа «Солярис», и, естественно, разговор касался в основном тем кинематографических.

— Поверьте, я очень сопротивлялся новому союзу с кино, но, когда мне сказали, что «Солярис» хочет снимать Андрей Тарковский, я задумался. И решил рискнуть... «Пусть будет еще один эксперимент», — подумал я.

— Как вы представляете себе экранизацию своего романа? Лем вздыхает.

— Я надеялся, что это представляет себе режиссер, а Тарковский мал, что это представило я... Пока ясно лишь одно: фильм будет черным белым. Мы оба убежденные противники цвета в кино. Что касается остального, то, я надеюсь, мы и тут найдем общий язык, тем более, многое понятно уже и сейчас, за исключением нескольких белых пятен. В частности, как показать мыслящий океан? Или финал? В романе статичен, решение героя остаться на планете никак не проявляется внешне. Здесь нельзя сочинить нечто вроде монолога Гамлета, нужно найти драматургический эквивалент... Главное — сохранить проблематичность романа, чтобы экзотические мелочи не отвлекли внимание зрителя. Если мы будем показывать людей в необыкновенных костюмах, среди невероятных животных и невообразимых архитектурных конструкций — вместо того, чтобы создавать философский образ будущего, — мы не достигнем успеха. Меня интересует существо этого будущего, а не его экзотика.

— Вы говорите о проблематике романа. Хотелось бы услышать первых руки, как вы сами понимаете ее, что бы вам хотелось увидеть на экране, когда фильм будет окончен?

— «Солярис» можно понимать по-разному, и точка зрения зависит от читателя. Я могу представить вам две из них, и каждая будет справедлива. Вот одна: стратегия человеческих решений при встрече с Неизвестным... Как ведет себя человек в обстоятельствах, где его жизненный опыт на первый взгляд не может подсказать ему решения?... С этой точки зрения «Солярис» можно рассматривать как своего рода умственный эксперимент, поставленный, чтобы еще раз исследовать человеческий разум, волю, способность к борьбе... Но можно понимать роман и иначе: как человек не может избавиться от своего прошлого, постоянно возвращается к нему, чтобы повторить его снова, лучше... Наивно думать,



СТРАНИЦЫ  
ИСТОРИИ  
МИРОВОГО  
КИНО

РАССКАЗЫВАЕТ  
ЕЖИ  
ПЛАЖЕВСКИЙ \*



## ЗОЛОТАЯ ЛИХОРАДКА

ЧАРЛЗ  
С. ЧАПЛИН  
Сша  
1925 г.

Великий комик, любимец миллионов зрителей добился здесь совершенства. Пародия на приключенческие фильмы о великой погоне за золотом на просторах Аляски в конце прошлого века оказалась источником великолепных выдумок.

Достаточно вспомнить изголодавшегося Чарли, обгладывающего свои ботинки вместе со шнурками, исполняющего роль... макарона. Или драку в лачуге, качающейся на краю пропасти. И рядом с этими эпизодами — одна из самых прекрасных лирических сцен в истории кино: меланхолический танец булочек, нанюхавшихся на вилки, который исполняет Чарли, когда его любимая не приходит к рождественскому утину.

«Золотая лихорадка» оказалась бессмертным шедевром, одним из первых совершенных произведений киноискусства, создающего свою классику.



\* Начало см. «Советский экран» №№ 8, 9, 11, 12, 14, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 1965 г.



что само вторжение человека в космос делает его ангелом. Человек несет с собой весь балласт своей биографии, прошлого всего человечества. И Неизвестное, ожидающее его в космосе, часто кроется в нем самом... Наверное, этим не ограничиваются проблематика романа. И я не буду возражать, если Тарковский заинтересует лишь одна из проблем. Лишь бы выиграл фильм...

— Недавно на страницах нашего журнала было опубликовано письмо читателей, прямо-таки требующих экранизировать произведения научной фантастики. И спрос на этот жанр в кино очень велик. Вам приходилось видеть много фильмов такого рода. Что вы думаете о фантастике в кино?

— До последнего времени у меня были серьезные предрассудки в этой области. Они связаны с неудачной экранизацией моего первого романа, сделанной в ГДР. У вас тоже шел этот фильм — «Безмолвная звезда», сделанная, плохая картина, ничего общего не имеющая с романом «Астроनावты». Мне не приходилось еще видеть интересных и умных фантастических картин. Американцы делают в год несколько десятков фильмов по самым халтурным сценариям. Между тем у них есть отличная литература, но голливудские режиссеры старательно избегают произведений, в которых есть хоть тень мысли, философии, проблемы. Недавно я узнал, что в Голливуде собираются экранизировать «Марсианские хроники» Бредбери (они только что переведены на русский язык). Хотят снять их в цвете, на широком экране, со стереофоническим звуком. Но я очень боюсь, что роман будет испоганен. И для этого есть все основания: несколько лет назад я видел «Запрещенную планету». Это на уровне бреда. И ниже всякой критики, ибо заведомо сделано по принципу: упаси господи, чтобы зритель хотя бы на минуту задумался... Такое же положение в других странах, например, в Японии, где делается много «фантастических» фильмов. Правда, в последнее время ситуация, кажется, начинает меняться: Триюффо давно уже собирается снимать «451° по Фаренгейту» Бредбери, Антониони готовится к съемкам научно-фантастического фильма, я не говорю уже о Тарковском. Хочется верить, что это не просто случайность, что ведущие мастера мирового кино поняли наконец смысл и значение научной фантастики... Ибо здесь надо идти на риск, так как зрительский спрос на такие фильмы действительно велик...

— Последний вопрос... Снимаются ли научно-фантастические фильмы в Польше?

— Мало. Во-первых, производственная база у нас не столь могуча, как у вас. Во-вторых, польские режиссеры не склонны проявлять интерес к фантастике. Исключение, пожалуй, только Войцех Хас (вы видели его фильм «Как быть любимой», а скоро на советский экран выйдет «Рукопись, найденная в Сарагоссе»). Мне кажется, после этой картины он стал лучше относиться к научной фантастике. Мы разговаривали с ним об экранизации моих «Звездных дневников», но пока никаких конкретных результатов еще нет. Во всяком случае, не вижу в ближайшее время перспектив... Но буду рад, если ошибусь...

Сейчас Станислав Лем снова вернулся в Краков. Быть может, он заканчивает книгу воспоминаний. Быть может, медленно и трудно пишет философский труд «Литература и кибернетика». Быть может, готовит к печати новую книгу фантастических сказок. Но скорее всего он уже приступил к работе над сценарием «Соляриса». Весной Тарковский заканчивает «Рублева», летом начнется режиссерская разработка новой картины. А через год-полтора на наших экранах появится мыслящий океан неизвестной планеты, и Кельвин снова один на один будет биться над загадкой Неизвестного, побеждая хотя бы тем, что продолжает борьбу, не смотря ни на что...

М. Черненко



Встреча Станислава Лема с читателями.  
Справа — космонавт К. Феоктистов



— Тяжко мне будет сниматься  
в фантастических фильмах:  
никакая невесомость не берет

## ПРИЕМНЫЕ СЫНОВЬЯ ПРОФЕССОРА ПЕТЕРСЕНА

ЛАУ ЛАУРИТЦЕН, Дания, 1924 г.



Маленькая Дания под угрозой конкуренции немецкой кинопромышленности бросила в борьбу два своих главных козыря: Карла Шенстрема и Харальда Мадсена. Эти имена сегодня не помнит никто, но достаточно увидеть кадр из какого-либо их фильма, чтобы воскликнуть: Пат и Паташон! До их появления великие комичии действовали, как правило, поодиночке, а если и объединялись, то не больше чем на одну картину. Пат и Паташон создали первый комический дуэт, основанный на противоположности фантури, безошибочно вызывавшей смех. А что сказать о гротескных перипетиях, в хорошем темпе поставленных их постоянным режиссером Лау Лауритценем: гонках, переодеваниях.

Этот юмор был не слишком изыскан. Обливание ведрами краской и удары по тому месту, где спина терпит свое благородное название, играли в их фильмах не последнюю роль. Но выдумка, юмор и изобретательность гарантировали Пату и Паташону заслуженное место в истории кинокомедии.



## АЛЧНОСТЬ

ЭРИХ  
ФОН  
ШТРОГЕЙМ

Сша  
1924 г.

Рядом с Гриффитом и Чаплином в Голливуде появился и третий бескомпромиссный талант, который отдал все американскому кино и был впоследствии отвергнут им. Это был Эрих фон Штрогейм, выпускник военной академии в Вене, а затем — почти мальчик на побегушках в Голливуде. Шедвром режиссера была «Алчность». Обьютив с жестокостью и отчаянием заглядывает под крышу среднего американского семейства — подпольного дантиста и хозяйственного немочи. До свадьбы ничто не указывает на отклонения от нормы. Лишь позне страшный демон алчности превращает супружество в ад. Дантист убивает жену и погибает в борьбе с соперником... Мир Штрогейма напоминает кошмар. Гости на свадебном торжестве — горбуны, карлики, толстяки, — чванная, обгладывает кости. После свадьбы жена покупает вонючее мясо (оно дешевле), чтобы отомстить еще один доллар. Штрогейм, пожалуй, самый последовательный натуралист в кино, слишком открыто бросал вызов миру сытых людей, чтобы в Голливуде позволили развиваться его таланту.





## ВЛАДИМИР ПУХОЛЬТ

Если спросить молодых чешских зрителей, кто у них сейчас самый популярный актер, они, не задумываясь, ответят: Владимир Пухольт. Этот невысокий, ничем не примечательный паренек с удивленными глазами и вздернутым носом неожиданно для самого себя стал в кинематографе выразителем дум и чувств чешской молодежи.

Два года назад в фильме молодого режиссера Милоша Формана «Конкурс», целиком сделанном по методу «синема-верите», общее внимание зрителей привлек один из музыкантов джаза. Это был Пухольт. Он казался предельно обаятельным и предельно достоверным в своей маленькой роли. Каково же было удивление зрителей, когда они узнали, что в этом фильме он единственный профессиональный актер!

Владимир Пухольт начал сниматься в кино еще ребенком. Одной из самых значительных его детских ролей был образ бедного мальчишка в комедии Иржи Крейчика «Образцовый кинематограф Ярослава Гашека». Но подлинная известность пришла к нему только в 1963 году, когда Пухольт был уже студентом факультета драматического искусства Пражской академии. После «Конкурса» он выступил в фильме того же Формана «Черный Петр», где снова удивительно реалистично сыграл роль паренька-подмастерья.

Советские зрители в этом году увидят Пухольта в фильме «Старики на уборке хлеба». Здесь, как и в своих предыдущих картинах, он играет современного молодого человека, лишенного всякой показухи и прикрас, в чем-то навивного, а в чем-то крайне противоречивого и сложного, покоряющего зрительские сердца своей жадной познания жизни.



## КЛАУДИЯ КАРДИНАЛЕ

Есть на Западе обычай — наиболее популярных людей называть по первым буквам имени или фамилии. Это когда инициалы человека появляются на страницах газет и журналов столь часто, что читатель не успевает их забыть. О К.К. (так обозначают Клаудию Кардинале) пишут даже слишком много. Бывает, что ее фотографии появляются на обложках журналов до 50 раз в неделю, а статей о ней пишется до 80 в день. Чем же привлекает молодая актриса внимание прессы и публики? Красотой и обаянием? Они у нее, несомненно, есть. Недаром Клаудию часто называют итальянской Брижитт Бардо. Именно эти ее качества использовали продюсеры, когда она восемнадцатилетней девушкой в 1957 году пришла в кино.

Но «грациозная кошечка», как ее тогда называли, очень скоро показала, что способна на большее, чем просто присутствовать на экране. Уже в фильме «Девушка с чемоданом» (режиссер В. Дзурлини) она создала довольно сложный образ женщины, много пережившей, но сумевшей сохранить и непосредственность, и свежесть восприятия, и какую-то необыкновенную душевную доброту. Однако подлинный подъем начался тогда, когда Клаудией Кардинале заинтересовался Лукино Висконти. Он сначала дал ей крохотную роль жены Винченцо в фильме «Рокко и его братья», а когда эта проба прошла успешно, поручил ей большую роль красавицы Анжелики в фильме «Леопард». Последняя работа Кардинале с Висконти — героиня в картине «Туманные звезды Большой Медведицы». Снималась Кардинале и у Феллини, в его фильме «В1/2».

Советские зрители в этом году увидят актрису в картине «Невеста Бубе» — правдивой истории любви итальянского партизана и простой деревенской девочки. Исполнение этой роли продемонстрировало широкий творческий диапазон Клаудии Кардинале, снявшейся к этому времени уже в двадцати шести картинах. С равным мастерством играет она и блестящих светских красавиц и девушек из народа, умело



## БЕСТЕР КИТОН

Людям старшего поколения хорошо знакомо это лицо. Ну как же! «Человек, который никогда не смеется», режиссер и исполнитель главных ролей в таких смешных, а временами и горько-ироничных комедиях, как «Три эпохи» (1923 г.), «Наше гостеприимство» (1923 г.), «Шерлок младший» (1926 г.), «Генерал» (1927 г.) и другие. Актер, слава которого в годы немого кино была не меньше славы великого Чаплина. Самый «немой» из комиков немого кино, Китон, казалось, был лишен эмоций. Однако переживания героя передавались им с помощью тончайшей мимики лица, почти неуловимого изменения выражения глаз, удивительной пластики тела. Отличный спортсмен (с трехлетнего возраста он выступал со своими родителями в цирке), Китон с удивительной ловкостью и неприступностью проделывал в своих картинах самые замысловатые трюки.

В годы звукового кино Китон не сумел сохранить ведущего положения в американской комедии. Тяжелая болезнь помешала ему сниматься, а его режиссерские работы 30—40-х годов значительно слабее предыдущих. Только в 50-е годы на экране снова появилось его лицо. В малых эпизодических ролях Китон снялся в фильмах «Бульвар Сансет», «Огни рампы», «Вокруг света в 80 дней» и других.

1966 год для Китона юбилейный. Ему исполнится 70 лет. И советские зрители рады, что именно в этом году они смогут снова увидеть своего старого любимца в фильме «Безумный, безумный, безумный мир».



(Окончание. Начало см. стр. 5, 8)

**ЗАСЛУЖЕННОГО РАБОТНИКА  
КУЛЬТУРЫ РСФСР:**

**БРИТКОВУ** Григорию Ивановичу, директору Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького  
**ВАКАРУ** Игорю Владимировичу, ответственному секретарю редакции Всесоюзного сатирического киножурнала «Фитиль»  
**ЛИХАЧЕВОЙ** Татьяне Сергеевне, режиссеру по монтажу киностудии «Мосфильм»  
**СУРИНУ** Владимиру Николаевичу, генеральному директору киностудии «Мосфильм»  
**ТИХОНОВУ** Михаилу Васильевичу, директору Московской киностудии научно-популярных фильмов  
**ХАРЛАМОВУ** Глебу Дмитриевичу, директору Первого творческого объединения киностудии «Мосфильм»  
**ЦИРГИЛАДЗЕ** Виториу Серапионовичу, директору кинокартины киностудии «Мосфильм»

**ТРАДИЦИЯ,  
КОТОРОЙ БЫТЬ**

**Э**то и в самом деле стало традицией: дни советского кино в Польше. В прошлом году, например, поляки смотрели наши фильмы тридцать дней. В этом году фестивальных дней было числм 1.0м.e.ше, а фильмов большеше. Но фестиваль не только новые картины. Это еще и встречи их создателей со своими зрителями. Это беседы коллег, обмен суждениями, иногда споры, чаще же—лично выраженные взаимные симпатии. Фестивали—это фильмы плюс общественное мнение вокруг них.

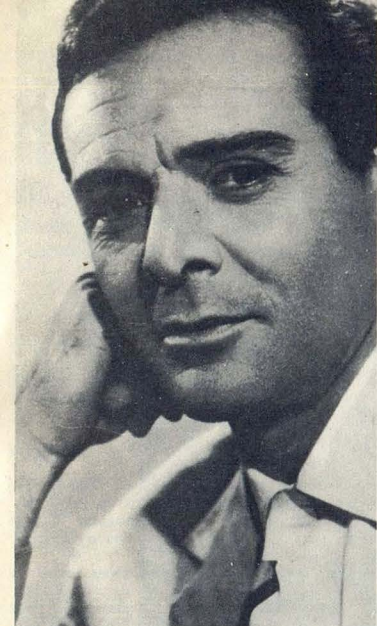
Так вот, нынче на суд общественного мнения были представлены: «Отец солдата», «Непрошенная любовь», «Жили-были старик со старухой», еще восемь больших картин, а малых (документальных)— без счета;

режиссеры В. Монахов и Г. Чухрай со своими последними работами;  
актеры Г. Польских, Н. Мордюкова, И. Саввина и А. Демьяненко в жизни и на экране.

Актеров, в особенности актрис, охотно снимали репортеры, режиссеров просили поделиться мыслями по разным, подчас совершенно даже неожиданным вопросам, а о фильмах писали рецензии. О хороших—хорошие, о средних—средние, а о плохих... Стоп. Плохих фильмов на фестивале, конечно, не было. Фильмы на фестивале, конечно, не было. Правда.

Рецензии писались не только в редакциях газет и популярных еженедельников «Фильм» и «Экран». Рецензии писались в школах. Во всех школах народной Польши. Дело в том, что ежегодно во время дней советского кино учителя задают своим ученикам сочинения. Сочинения эти должны состоять, во-первых, из обязательной части, в которой следует рассказать, какие советские фильмы ты посмотрел за последнее время и о чем они; во-вторых, из свободных размышлений, связанных с советским кино,—про актерство, про режиссеров, про любимый фильм... Это тоже традиция.

Одна девочка из Познанского воеводства прикрепил к сочинению собственноручно сделанный карандашный портрет Татьяны Самойловой. На портрете она написала: «У русских есть не только спутники; у них есть и Самойлова». Внизу стояло: «Ученица VI «б»



**РАДЕ МАРКОВИЧ**

**Н**е каждому актеру выпадает такое счастье—вести отчет работы в кино с первого фильма своей кинематографии.

Раде Марковичу это счастье выпало: в 1947 году двадцатипятилетний партизан, выпускник белградского политехникума, актер-любитель дебютировал в первом югославском фильме «Славица».

С тех пор прошло восемнадцать лет, и Маркович стал одним из самых популярных актеров страны. На его счету более двадцати фильмов, мы видели некоторые из них: «Подозрительная личность», «Зеница», «Операция «Тициан». Зрителям запомнилась характерная внешность актера, его выразительное лицо и жесткий рисунок игры.

В 1966 году мы познакомимся с Раде Марковичем в новой роли: он играет пленного сербского офицера в болгарском фильме «Похититель персиков».

Актер еще молод, как молода кинематография Югославии, и впереди у него много фильмов, ролей, творческих побед.



**КРИСТИНА КОНАРСКАЯ**

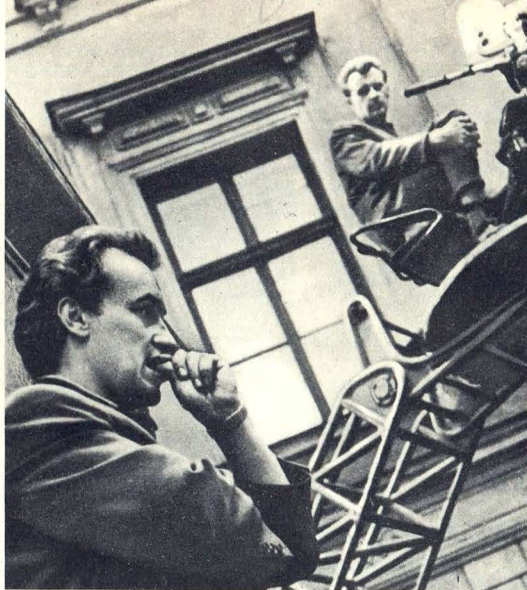
**Э**та сумрачная девушка, постоянно вслушивающаяся в себя самое, так ни разу и не улыбнулась в фильме Ежи Ставницкого «Любленный пингвин» (который вы скоро увидите), не заплакала, не заелзла, как пляшет и поет в восемнадцать лет. А между тем тысячи польских зрителей вот уже три года слышат трагический голос Кристины Конарской, звучащий по радио и с эстрады, по телевидению и в концертных залах. И ничто не предвещало кинематографической карьеры молодой лауреатке международного конкурса песни в Солоте, когда сценарист и режиссер Ставницкий пригласил ее на роль Баски. Это было очень трудно для дебютантки—не запеть, не прикоснуться хоть краешком—в поисках поддержки—к своей знакомой профессии, но Кристина справилась с новой ролью.

Быть может, мы еще не раз встретим актрису на наших экранах, услышим в концертах. Кристина постоянно выступает в популярной программе польского телевидения с символическим названием «Многоточие». А многоточие часто означает продолжение...





# ИСПАНИЯ В СЕРДЦЕ...



Рабочий момент.  
Режиссер Р. Горяев  
и оператор Гв. Скулте



Иветта  
(Поля Ракса)

Жорж  
(Гунар  
Цилинский)



**Э**то горячий закон людей:  
Из грози они делают вино,  
Из угля они делают огонь,  
Из поцелуев они делают человека.  
Это суровый закон людей:  
Выстоять, несмотря на войны,  
На ничету несмотря,  
на угрозу смерти...

Этими стихами Элюара начнется фильм Рижской киностудии «Июньтор»: они откроют картину, как эпиграф и романтическим судьбам героев, сплетенным с романтической судьбой Испанской республики.

В картине об Испании не обойтись без стихов. Ибо Испания не только революционная легенда, это первый бой с фашизмом. Потому она стала судьбой Хемингуэй и Неруды, Лорки и Буноэля, Кольцова и Эренбурга, Залки и Ивенса. Недаром так и называется одна из лучших книг Неруды — «Испания в сердце».

Революцией молодых называли испанскую революцию. И фильм о ней делают молодые: режиссер Ростислав Горяев, оператор Гаидо Скулте, художник Улдис Паузерс.

...Комната, в которой мы разговариваем с Горяевым, и впрямь стала Испанией: то и дело заглядывают в нее запыленные, усталые лица в комбинезонах и пилотках, на стенах портреты, наброски, фотографии. Седобородый Хемингуэй и строки из «Ромео и Джульетты». И Шекспир не противоречит революции, ибо борьба с фашизмом и любовь сплетаются в судьбах героев — латыша Жоржа и француженки Иветты, бросивших свои далекие дома, чтобы остановить фашизм. Но борьба с фашизмом не закончилась Испанией — она лишь начиналась там. И когда нацисты захватили Францию, бежавший из концлагеря Жорж пробрался в городок, где жила Иветта. Здесь с друзьями-французами, как прежде с друзьями-испанцами, он продолжает свой бой с нацизмом — до последнего вздоха, до победы.

Вот и вся история о короткой новелле, о короткой любви своих сверстников, рассказанная одним из бойцов интернациональных бригад в Испании, ныне известным латвийским писателем Жаном Гривой.

Драматург А. Станевич несколько переработал новеллу.

— Рассказ Жана Гривы, — продолжает Горяев, — написан в романтической манере, так сказать, свизво дымку воспоминаний. Мы стремимся найти эти романтические интонации в конкретном и достоверном, добиться документальности... Поэтому мы и стараемся как можно больше снимать на натуре.

Вот, например, бар, в котором после разлуки встречаются Иветта и Жорж...

...Почтенная рижская улица Авоту перекрыта для движения и преобразилась в улочку провинциального французского городка.

Потягивают вино завсегдатаи, хлопочет за стойкой Иветта, неузнаваемый сидит за столиком Жорж... А из-за угла уже показалась черная шинель жандарма.

— Если бы вы знали, как иногда бывает трудно... — вздыхает Горяев, — очень мало конкретных материалов. Ни по Испании, ни по Франции. Например, как были одеты в те годы жандармы? Видимо, каждый режиссер илется сохранить достоверность, но за граница на экране почти всегда нарочита... И все-таки я надеюсь, что мы добьемся полноты хроникальности в том, что увидит зритель. Фильм так и начнется с хроники, переходящей в игровые эпизоды. Камера остановится на одном из отступающих, и перед нами уже антер...

Я видел этого антера, когда снимали эпизод бегства Жоржа на крыше вагона. Это Гунар Цилинский из Латвийского академического театра драмы. Он не новичок в кино: участвовал в фильмах «Армия Триогоузин», «Капитан Нуль», сыграл главную роль в картине «Тобарго» меняет курс.

С Иветтой было сложнее. Мы пригласили на эту роль польскую актрису Полю Раксу. Она идеально соответствует и представлению писателя и нашему замыслу. Когда Поля появилась у нас на студии, она заявила: «Я буду говорить по-русски», — и она героически разговаривает, пожалуй, лучше, чем Цилинский... Вообще у нас на съемках царит вавилонское столпотворение: говорят по-русски, по-польски, по-латышски...

И сожалению, мне не пришлось встретиться с Полей Раксой: она улетела в Варшаву. Пона мы видели ее в двух фильмах: «История одной ссоры» и «Развод не будет», — но скоро на наших экранах запылит дымные дороги Испании, а в запустелых поюях старинного замка заговорит по-русски темноволосая девушка в белом халате. Появятся на экранах гордые слова Элюара, и по заснеженным склонам Пиренеев уйдет в поход республиканская Испания...

М. Лесовой

Р и га



— Готовы  
к новым  
операциям





## ЛЮДИ В СУББОТУ, ВОСКРЕСЕНЬЕ, ВСЕГДА

**М**икроавтобус с «шашечками» стоит у обочины. Люди, погруженные в свои дела и заботы, проходят мимо, не обращая особого внимания на машину.

А между тем это не совсем обычное такси. Его маршрут не ограничен двумя конечными остановками, а пассажиры не покупают билеты. В микроавтобусе разместились съемочная группа фильма «Тбилиси... суббота — воскресенье», там же «скрытая», то есть зашторенная от глаз прохожих, кинокамера. Ставит фильм дипломник ВГИКа режиссер Карлос Хотивари. Оператор — Арчил Филиппашвили, последняя работа которого — фильм «Отец солдата» — хорошо знакома зрителю.

Сценарий написан известным грузинским поэтом Михаилом Кавлидзе. Однажды, после длительного отсутствия, Кавлидзе вернулся в Тбилиси, вновь прошелся по его улицам, увидел издавна знакомые глаза соскучившегося человека...

Может быть, так и родился замысел рассказать о родном городе. Во всяком случае, обновленность взгляда, радость узнавания ощущаются в каждой строчке сценария. В нем нет героев, нет сюжетной конструкции, а просто улицы, люди, город... По жанру это двухчастевый художественно-документальный киночерк, по замыслу — маленькая кинопоэма о Тбилиси.



Режиссер К. Хотивари

...Сегодня, помимо обычных режиссерских, Хотивари приходится выполнять обязанности гида. Журналисты — народ любопытный.

— Почему скрытая камера?

— Картина будет целиком построена на документальном материале. Наш рабочий лозунг: «Правда, и только правда». Это фильм о людях, в нем не будет ни одного кадра без человека. Но не всякий может спокойно выдержать «взгляд» объектива. Когда же герой начинает «сосредоточиваться», исчезает достоверность, та самая «только правда», к которой мы стремимся. Вот почему мы вынуждены «подсматривать». Впрочем, нередко мы, как капитан Немо, покидаем свой «Наутилус», отправляемся в гущу улиц, снимаем открыто, но совершенно неожиданно для прохожих. В этих кадрах будет обыграная реакция зрителей на объектив.

— Как вам удается, сохраняя документальность, следовать сценарию, снимать «запрограммированные» им сцены?

— Мы верны духу сценария. Стараемся быть верными и «букве». Однако жизнь вносит коррективы. Появляются сцены непредусмотренные.

— Допускается ли вами какая-либо организация материала?

— Актеров у нас нет. Но есть затейники, или, как мы их называем, «подсадные утки», которых мы выпускаем «на охоту». Импровизируя в рам-

ках поставленной задачи, затейники организуют ту или иную сцену. В этом нет «актерства», «игры». Нет возможности «срежиссировать». Сценарий рождается стихийно. Мы снимаем без дублей, и просто не может быть.

— Бывают ли случаи разоблачения скрытой камеры?

— Скорее саморазоблачения. Однажды мы снимали эпизод, в котором наши затейники — парень и девушка — в порядке этюда представили сцену размовки. Девушка заплакала. Потом войдя в роль, разревелась. Люди стали подходить к ним, спрашивать, что случилось, но обидел ее парень. Кто-то уже намеревался поговорить с ним «по-свойски». Пришлось ему сознаться: «Да ли, скажи, что я тебя знаю и ничем не обижал». Однажды, когда мы снимали около университета, нас «запеленговали», причем решили, что эт снимают для нашего «Телефитиля». Нас стали окружать, не слышим-то дружелюбно выпрашивать, в чем, собственно, дело. Пришлось объяснить, что мы снимаем...

...На этом мы заканчиваем репортаж о скрытой камере, так как наш микроавтобус выезжает из проспекта Руставели. Оператор, ассистенты и режиссер выходят на улицу. Камера снимает «шашечку-невидимку».

Л. Кудинов

Тбилиси



На проспекте Руставели. Слева — ассистент оператора Юрий Кикабидзе.



Наше предложение: шире использовать скрытую камеру!

На первой странице обложки — актеры Ю. НИКУЛИН, Е. МОРГУНОВ, Г. ВИЦИН.

Фото И. Гневашев

Главный редактор Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ.

Редакционная коллегия: А. А. АЛОВ, Б. А. БАЛАШОВ (зам. главного редактора), В. Е. БАСКАКОВ, Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ, Е. И. ГАБРИЛОВИЧ, М. К. КАЛАТОЗОВ, Г. Д. КРЕМЛЕВ, Ю. Ю. КУЗЕС (ответственный секретарь), 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 Б. Зельманович

ПИСЬТЕ 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 — Б 3-84-46; зарубежный отдел — В 3-40-68; секретариат — К 5-54-00; отдел оформления — К 4-70-01. Издательство «Правда». Москва.

А 14094. Под к печ. 21/ХП—65 г. Формат 70x108%. Тираж 2 600 000 экз. (1—1 600 000) Объем 2,5 печ. л.—3,42 усл. Зак. 3415. Изд. № 5. Цена 15 ко. Ордена Ленина типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина. Москва, А-47, ул. «Правды», 24.



Цена 15 коп.  
Индекс 70865



Фото А. Кн. Я. Ф. в. а.



«Советский  
экран»  
представляет:

**Н**АТАЛЬЯ БОГУНОВА знакома зрителям по фильму И. ТАЛАНКИНА «ВСТУПЛЕНИЕ», где она сыграла ВАЛЮ. СЛЕДУЮЩАЯ РОЛЬ БОГУНОВОЙ — ИНКА в фильме М. КАЛИКА «ДО СВИДАНИЯ, МАЛЬЧИКИ». СКОРО мы увидим ВОСЕМНАДЦАТИЛЕТНЮЮ АКТРИСУ в фильме «МАЛЬЧИК И ДЕВОЧКА», КОТОРЫЙ ставит на «ЛЕНФИЛЬМЕ» РЕЖИССЕР Ю. ФАЙТ.