

Экран

советский

ФИЛЬМЫ
к 50-летию Октября
РАБОТЫ ВЫПУСКНИКОВ ВГИК
Победа в Лейпциге

1966



ВРЕМЯ ЖИТЬ, ВРЕМЯ РАЗ- МЫШЛЯТЬ

Стоял обычный осенний день — один из тех, что неожиданно, после раздражающей слякоти, заливает город светом неяркого солнца и, чуть побаловав теплом, обманывают, суля возвращение лета. В такие дни почему-то бывает неспокойно на душе. Непокойно, видно, было и молодой женщине, сидящей на скамейке с книжкой в руках. Она сосредоточенно размышляла, рассеянно перелистывая страницы.

Скамейка стояла на тихой аллее зоопарка. Рядом играли дети, за спиной у женщины по зарешеченной площадке метались ламы, слабый ветер шуршал опавшей листвой, а она не замечала ничего, словно была далеко отсюда.

Этот кадр пройдет на экране быстро, сменившись другим, третьим, сотым, но в каждом из них мы увидим ее — веселой, задумчивой, решительной, колеблющейся, легкомысленной, серьезной... И все вместе они расскажут о поступках, стремлениях, желаниях человека, которые, может быть, помогут нам, зрителям будущего фильма, в чем-то разобраться глубже, что-то понять яснее.

А пока идет съемка. Марлен Хуциев начинает картину, которая называется «Июльский дождь» и сценарий которой написан им вместе с Анатолием Гребневым. Эта работа несколько неожиданна: ведь известно, что Хуциев собирается ставить фильм о Пушкине. И вот...

— К картине о Пушкине, — говорит режиссер, — я готовлюсь и буду готовиться еще долго, накоп-

(Продолжение см. стр. 6.)



Лена —
Евгения Уралова

Фото
А. Князева



Первая съемка.
Марлен Хуциев
сейчас разобьет
бутылку
шампанского
«на счастье»...



О ЧЕМ
МЫ ДУМАЕМ,
О ЧЕМ СПОРИМ

Внимательно и зорко

В. АЗАРИН,
сценарист

Скрытая камера, синхронные съемки — приемы документального кино, столь милые нашему сердцу еще сравнительно недавно, сегодня перестают удовлетворять нас одной только непосредственностью отображения жизни. Мы хотим большего — художнического, философского осмысления этой первозданности.

Автору этих строк довелось познакомиться с новыми работами студии Закавказья и Средней Азии. Многие из них свидетельствуют о том, что прогресс в художественном качестве документальных фильмов несомненен. Авторы лучших картин стали говорить с экраном по-новому — неторопливо, вдумчиво, их кинокамеры стали более внимательны к людям, более зорки и событийны. Кинематографисты стремятся не просто фиксировать внешние приметы явлений, но проникать в их глубину, находя их место в сложном жизненном круговороте...

Документалисты Киргизии... Сегодня они стоят в ряду разведчиков на фронте образной кинопублицистики. «ПСР», «Смена», «Клятва Гиппократу», «В снегах Алая», «Манасчи»... Разные фильмы о разных героях, снятые разными художниками. Но есть в картинах нечто общее. Это попытка на основе происходящего на экране поразмыслить «о времени и о себе».

«ПСР» — фильм о геологах. Еще недавно можно было точно предугадать композиционную схему подобной ленты, не заглядывая в зрительный зал...

...«Горы... Идут люди... Крупно — молоток, отбивающий образцы породы... Некое стихийное бедствие — обвал, ливень... Люди успешно преодолевают его... Бежит время — оно передекает обычно чередующимися короткими кадрами... И, наконец, счастливый конец — победа, в руках — столь долгожданный минерал...»

В «ПСР» все не так. Во-первых, люди почти не идут. Нет стихийного бедствия. Нет молотка, отбивающего породу. Нет монтажного кадрозавершения, передающего «бег времени». И (о ужас!) нет счастливого конца — геологи не находят того, что искали...

А что же есть? Разговоры. Герои фильма много и охотно рассказывают...

О себе. О своей профессии. О своем отношении к ней. К жизни. К стране, наконец.

Эти непредусловленные сценарием беседы как нельзя лучше раскрывают героев. Потому что в их словах — правда. И не только в смысле слова, но и в интонационном, но и в интонационном.

Когда один из героев картины говорит о своей нелюбви к профессии геолога, мы понимаем, что он жутче ее любит. ТАК он это говорит.

Кроме дикторского текста, в кинодокументалистике появился, таким образом, ПОДТЕКСТ. Приобретение необыкновенно важное. И в то же время ставящее перед художником трудности чисто технологического свойства. Ибо нет ничего сложнее, чем заставить человека (не актера!) перед камерой оставаться самим собой. Это могла Катюша — героиня фильма В. Лисаковича, таков, по-видимому, ее природный дар. Но не все люди таким даром обладают, скорее напротив. Геологам — героям фильма А. Видуридзе — верить во всем и до конца, а это значит, что смут автор-режиссер найти «ключики» к этим людям.

Как а жим говорил, в картине нет счастливого финала, открытие нового минерала не состоялось. Начальник поисковой партии говорит по этому поводу: «Вся жизнь геолога уходит на поиск истины. А открытия? Процента два. Не больше. Так и у тебя, у каждого... У всех...» Авторы фильма своей исходной позицией взяли не «два процента открытия», а «девятую часть восьмью — поисков истины». И это очень важно: художников интересовал не парадный результат, а каждодневный процесс. Ибо люди характеризуют в основном будни, а никак не праздники.

В манере, близкой «ПСР», сделан и фильм «Клятва Гиппократу» (автор-режиссер И. Горелик, оператор В. Виленский). И тут люди много говорят, рассказывая о себе. Прием здесь еще более обнажен, чем в «ПСР». Режиссер позволяет нам выслушать рассказы врачей, монтажно прерывая динамику действия. А действие это не более и не менее, как хирургическая операция на сердце ребенка! Однако этот прием выглядит закономерным и по сути и по форме. Потому что с его помощью мы узнаем, в чьих руках судьба больного, лежащего на операционном столе. А ведь в конце концов самое главное — узнать человека...

О талантливой работе узбекских кинематографистов «Встречи с Таджикином» уже писали (см. «Советский экран» № 19, 1965 год). Это глубоко волнующий фильм о судьбе женщины-узбечки. В нем есть один очень характерный эпизод, о котором хочется сейчас снова вспомнить. К Таджикину в гости приезжает подруга. Женщины вспоминают тяжелые для обеих сороковые годы. Они говорят о чем-то своем, плачут... Эту сцену зрители смотрят с душевным тре-

петом. Так же, не отрываясь, глядел на экран и я. И вдруг осознал: а ведь женщины говорят узбекски, режиссер не дает русского перевода! Но мне и не нужны слова. Заук голосов женщин необходим (их чувства хочется не только видеть, но и слышать), а вот слова в данном случае не важны совсем! И это хорошо понял большой мастер Малик Каюмов, синхронная камера в его руках сыграла не только служебно-информационную, но главным образом эмоциональную роль.

Так же очень точно применены синхронные съемки в проникнутом высокой гражданственностью фильме армянского режиссера Г. Мелик-Авакяна «Здравствуй, Артем!». Эта картина — интересное явление в нашей документальной кинематографии (читайте о ней на стр. 8 этого номера).

Но вот перед нами лента таджикских кинематографистов «Что такое счастье!». И в ней есть большая синхронная эпизод: молодые герои фильма пытаются разрешить вопрос, вынесенный в название. Но спор никак не развивается. Авторы забывают о собеседниках, а вернее сказать, попросту бросают их и... отправляются в кинопутешествие по республике.

Зачем тогда, скажите на милость, нас пригласили на «дискуссию»? Для постановки вопроса? Но если живые доказательства подмечены банальным кинооборотом, заявленный вначале прием-спор героев не только не играет, но оборачивается против авторов.

Значит, сам по себе прием, пусть даже ультрасовременный, еще не есть панацея от всех бед! Это в целом-то элементарное положение можно подтвердить многими примерами, в том числе и доказательством «от противного». В фильмах «Горный патруль» (Армения), «Сильнее Ушбы» (Грузия), «Учитель» (Узбекистан), «Смена» (Киргизия) нет ни синхронных съемок, ни скрытой камеры. Тем не менее картины эти вполне современны по тематике и по выразительному языку. Потому что чувствуются: документалисты провели рядом со своими героями много дней, узнали их, поняли в их жизни нечто главное, опорное, наиболее характерное. И это главное сняли и показали, осветив свое творческой индивидуальностью художников. Так, фильм «Учитель» Нелли Атауллаевой лирична, а картина «Сильнее Ушбы» Бориса Крепса мужественна.

И очень радостно, что в документальном кино сегодня все точнее можно различить творческие характеры авторов...

Алма-Ата — Ереван

ЭКРАН
СОВЕТСКИЙ

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

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

ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

№ 2 (218) январь
1966



НА ЭКРАНЕ—ЭПОПЕЯ

● МЫ, РУССКИЙ НАРОД

«Пишу сценарий «Мы, русский народ». Он покажет страну, старую армию за период 1 января 1917 года — 23 февраля 1918 года. Сценарий должен раскрыть процессы превращения войны империалистической в войну гражданскую... Рассказываю о многих трудовых делах той поры. Рисую образы крепких большевиков-солдат, которые в процессе борьбы забирали волю народа, волей партии целые полки, дивизии». Это строки из письма, написанного Вс. Вишневским давно, в январе 1937 года. Осенью того же года сценарий «Мы, русский народ» был закончен.

Судьба сценария сложилась трудно. Первоначально Вишневский считал, что постановщиком фильма будет С. Эйзенштейн, и Эйзенштейн разделял мечты и надежды писателя. Затем предполагалось, что постановку возьмет на себя Е. Дзиган. Однако по ряду причин картина так и не была поставлена ни Эйзенштейном, ни Дзиганом. И только теперь, через много лет, в наши дни, фильм «Мы, русский народ» увидел свет экрана. Осуществил эту работу творческий коллектив студии «Мосфильм» во главе с режиссером В. Строевым. Авторы сценария — С. Вишневская, А. Марьямов, В. Строева, операторы — А. Эгина, В. Домбровский, художники — Н. Усачев, Ю. Кладенко, композитор — Р. Леденев.

Это широкоформатный, стереофонический, цветной двухсерийный фильм. В нем много названных поименно, охарактеризованных с большей или меньшей полнотой действующих лиц. Но главный герой этой картины — народ. И потому народные, массовые сцены остаются в ней решающими и важнейшими. Собственно, весь фильм построен как непрерывающееся чередование народных сцен: все время разнокалибрый, многоголосый, бурлящий людская масса живет на экране, владеет экраном...

Завладевает им с первой же минуты, когда камера начинает свое движение по заснеженным, сиротливым просторам русских полей, мимо обездолевших прифронтовых селений. Новобранцы третьего года войны прощаются с мирским сходом. Перезов колоколов смешивается с отчаянными всхлипами гармошки, с сухой барабанной дробью. Какая-то женщина с причитаниями бежит вслед уходящим. Брошенный оземь, вздремки разбивается пустой водочный штоф. Плачет ребенок. Несут косяки. И все растет и растет эта толпа людей, насыло отчужденных от всех мирных, крестьянских дел. Толпа, еще не наученная возражать, не смеющаяся возмутиться, бредущая на войну, которой не видно конца края, навстречу глухой окопной тоске, свиной безнадёжности солдатчины.

...Их доставят на фронт. Пушечное мясо, через час они пойдут в бой. Без оружия, без подготовки, только сознательно обреченные «отеческим» словом командира, только наспех одетые в серые солдатские шинели. Этот серый цвет все нагнетается и нагнетается на

экране. В нем нет интенсивности, но он поддается своим количеством, серо-зеленый, однообразный, множасьщий. Бесконечный солдатский строй. Лица, как мутные пятна. Только одинаковые шинели. Только серо-зеленый цвет.

...Вероятно, самый насыщенный и напряженный эпизод картины — сцена разгрома винокуренного завода. Она развивается многопланово и контрастно. Вбирает в себя и дурманную атмосферу сменивших зимнюю сумрачность весенних дней, и безудержное веселье устроенного в честь Первомая «международного бала», и непривычность лозунгов о воле, о свободе и мире. И кружится праздничным водоворотом отвыкшая от веселья толпа. Застыренные ситцы женских платьев, лиловые гимнастерки солдат мелькают, оттененные клейкой зеленью весенней листвы. Ярко вспыхивает первомайский кумач... А потом — желтое пламя, черный дым, сплошь заволкают высокое весеннее небо. Вся сцена приобретает новое, жесткое, «траурное» звучание — теперь это сцена человеческой слабости, человеческого поражения. Потому что слишком не защищена, подвластна руке врага, слишком податлива и неорганизована эта вышедшая из берегов, нескованная людская масса. Она может стать страшной, угрять человеческий облик, сбиться в хрипящий, тяжело дышащий клубок разгоряченных тел. Отталкивая друг друга, люди тянутся к вишней струе, подставляют котелки, ведра, ладони. Одурило пляшет пьяная бабенка. Кто-то, обезумев, шархалун в толпу гранату. Взаивается к дымящему небу звериний, панический вопль...

Устремления и стилистика сегодняшнего кинематографа таковы, что трудное искусство построения массовых, народных сцен чаще всего оказывается в нем полузабытым, да и не очень нужным умением. В фильме «Мы, русский народ» это искусство вновь утверждает свои художественные возможности и права. В народных сценах фильма оживает не только «булавка», но и лафос сценария Вс. Вишневского, каждый эпизод которого вмещает столько людских судеб, связей и отношений, что, кажется, еще немного — и книжная страница не выдержит этого напора, насыщенности, нагруженности... Но нет, страница становится от этого лишь всею и «просторней». Чем теснее, тем свободней, чем больше, тем отчетливей — вот художественный закон, по которому живет та эпическая драматургия, которую творил Вишневский. Фильм, поставленный В. Строевым, живет и впечатляет по нормам той же эстетики.

Однако, как бы то ни было, трудно возразить против того, что в картине мы не увидели подлинно больших и интересных актерских работ, удач, равных хотя бы удачам Б. Андреева, В. Санаева, В. Тихонова в недавней «Оптимистической трагедии».

Герои сценария «Мы, русский народ» чем-то принципиально отличны от героев «Оптимистической трагедии» или «Мы из Кронштадта».

Здесь каждая отдельная фигура впрямую олицетворяет собой исторические силы, социальные процессы, ее породившие, близка к плакатной обобщенности. Ради наглядности подобных олицетворений писатель не боится пожертвовать психологической достоверностью индивидуального образа. И Вишневский знает то всеоправдывающее «во имя», которое искупает эти жертвы. Во имя сотворения эпоса на экране... Но актерам трудно играть свои роли. Так, вероятно, было трудно играть полковника Бутурлина такому великополюному мастеру, как М. Болдуман. Роль слово распалась на две части. Вначале образ, раскрытый «изнутри», в полном соответствии с требованиями тончайшей психологической школы, затем фигура, донельзя условная в своей прямолинейности. Так, было трудно играть роль большевистского вожака Якова Орла Д. Смирнова, что и привело исполнителя к явной неудаче. С такими же — оставшимися непродолженными — трудностями столкнулся почти каждый из занятых здесь актеров...

Поставлен сценарий, оставшийся нерелизванным в течение почти трех десятилетий. Да, он с честью выдержал трудное испытание временем. Но ведь в этом существует и другая, оборотная сторона: в конечном счете тридцатилетнее «опоздание» встреч произведения искусства со зрителями едва ли может пройти без урона для него.

Верой в талант Вишневского, верностью его памяти была вдохновлена работа осуществившего постановку коллектива. В этой вере, в этом желании неотступно следовать за писателем по всем дорогам его трудных поисков есть своя беспорная патетика. Но нет ли здесь и доли некоего «донкихотства», возвышенного и печального одновременно? Часть из того, что было новым и свежим когда-то, с течением лет неизбежно стареет. И, вероятно, будь жив сегодня Вишневский, он безосновочно почувствовал бы эти уязвимые «точки» сценария.

И все же сценарий выдержал испытание временем. Это неизмеримо важнее многих частностей. Фильм «Мы, русский народ» — большой, сложный, многофигурный, «громкогослый», вероятно, далеко не во всем совершенный фильм — занимает свое место среди новых работ мастеров нашего кино. Это — особое место: рядом с ним встанут лишь немногие из современных картин. Совсем не потому, разумеется, что это безупречно хорошо, а те беспорно плохи. Историко-революционная, героическая тема, решенная средствами эпического искусства. Дорога, ведущая к этой цели, когда-то многолюдная и шумная, сегодня заметно опустела. Но верно ли, что она пройдена до конца и не сулит больше киноискусству новых открытий? Окончательный ответ на этот вопрос способны дать только новые творческие поиски.

Т. Иванова

Этот фильм наделен всеми приметами приключенческой ленты. В нем есть и острота интриги, и выстрелы, и преследования, и немало моментов, когда кажется, что герой попал в безвыходное положение. Но выход находится, и снова стремительно движется действие, и снова подвергаются испытанию выдержка и мужество героя...

Может быть, такой подход к теме излишне легковесен? Ведь речь идет о фильме «Чрезвычайное поручение», киноповести, посвященной замечательному революционеру Камо. И дело, которым занят герой картины, более чем серьезно: нужно доставить из Петрограда в Тифлис большую сумку денег под подписанным Лениным мандат, наделенный чрезвычайными полномочиями.

Фантастическое путешествие Камо через фронты, территории, занятые белогвардейцами, полно самых неожиданных приключений. Интерес к происходящим на экране событиям особенно велик потому, что у героя картины сильный, умный и опасный противник. Это эсер-террорист Борис Савинков. Сталкиваются не просто две сильных личности, две судьбы, сталкиваются два противоположных мировоззрения.

Камо (Г. Тонунц) жизнерадостен и добр к людям, в нем кипит энергия, он не теряет ни присутствия духа, ни чувства юмора в самых, казалось бы, невероятных положениях. В каждом его жесте и слове ощущается естественная радость человека, увидевшего торжество дела, которому он посвятил жизнь. Во имя человечности, во имя

определила остроту разветвляющихся событий.

Итак, в фильме есть две силы — реальные, осязаемые, вступающие в жесткую схватку между собой. Но, судя по всему, автору сценария К. Исаеву и постановщикам С. Кеоркову и Э. Караману показав, что этому поединку будет не хватать занимательности. Иначе трудно объяснить появление некоторых эпизодов, отмеченных и детективным штампом и неэпикальным вкусом.

Белье офицеры, едущие в одном купе с Камо, ведут напущенные, балаганские разговоры, спорят по пустякам. Конечно, под аккомпанемент гитары. Если так доказываться моральное убожество белой армии, то средства использованы явно не лучшие.



Камо (Г. Тонунц) и Ф. Д. Дзержинский (А. Фалькович)

● ЧРЕЗВЫЧАЙНОЕ ПОРУЧЕНИЕ

ми Степана Шаумяна. От того, сумеет ли Камо выполнить задание партии, во многом зависит судьба Советской власти в Закавказье, где так сильно контрреволюция.

Думается, авторы пошли по верному, если не единственно возможному в данном случае, пути. В облике Камо, его делах живет романтика революции. Этот удивительный человек, воспитанный суровой школой большевистского подполья, всегда выполнял самые опасные и трудные задания. Дерзость сочеталась в нем с редким самообладанием, постоянная готовность к смертельному риску — с артистическим даром перевоплощения. Его жизнь и его имя овеяны легендой.

Среди фильмов, которые посвящаются 50-летию Октября, фильм «Чрезвычайное поручение» — один из первых, сделанных в жанре революционной романтики.

окончательной победы революции идет Камо навстречу опасности.

Савинковым (С. Соколовский) движет ненависть. Этот жестокий человек не гнушается никакими средствами в борьбе с новым, революционным строем. Актер С. Соколовский до предела сдержан, жесты его скупы, но в каждом движении Савинкова ощущается напряжение воли, властность, готовность к немедленному действию. Победить такого человека не просто.

И, конечно, самая большая актерская удача — образ филера в исполнении Б. Чиркова. Актер с предельной выразительностью демонстрирует самые яркие стороны натуры своего героя. Для филера доносить, подличать, убивать — обычное занятие, способ зарабатывать на хлеб. Приклеенная улыбочка, цепкий взгляд, семенящая походка... Зловещая фигура филера во многом

А чего стоят воведливые анархисты, задержавшие поезд, в котором находился герой фильма! Как две капли воды похожи они на анархистов в «Оптимистической трагедии». Это становится уже штампом. А ведь вся эта, в худшем смысле слова, театрализованная анархия понадобилась только для того, чтобы показать: Камо способен, не мигая, стоять под дулом маузера, он умеет играть в карты и виртуозно стрелять.

Вряд ли таких сцен требовал жанр. Приключенческая лента может быть и умной и действительно интересной, ей вполне под силу передать подлинную романтику подвига. Доказательство тому — лучшие эпизоды фильма «Чрезвычайное поручение» и сам образ Камо. Именно поэтому с таким большим интересом смотрится фильм.

А. Деснянский

Чем ближе к пятидесятой годовщине Великой Октябрьской социалистической революции, тем чаще появляются на экранах картины, посвященные этой великой дате.

Уже демонстрируются на экранах «Залп «Авроры» и «Гибель эскадры», «Буря над Азией» и «Чрезвычайное поручение», «Мы, рабочий народ» и «Рабочий посолок», «Время, вперед!» и «Ленин в Польше» и другие произведения, разные по жанрам, темам и творческим почеркам их создателей.

Над многими фильмами к пятидесятилетию Октября продолжается работа. О некоторых из них уже рассказывалось в «Советском экране». Было опубликовано несколько бесед с режиссерами, целый ряд репортажей со съемок. Журнал писал о съемках фильмов «Первый посетитель», «Журналист», «Хасан-арбакеш», «Утоление жажды».

На киностудиях запускаются в производство все новые фильмы, подготавливаемые к великой дате. На «Ленфильме» режиссер А. Граник экранизирует роман Б. Полевого «На дилом берегу...». Режиссер А. Бергункер поставит на этой студии фильм по сценарию

К 50-ЛЕТИЮ ОКТЯБРЯ

А. Власова и А. Млодика «Обуховцы» — об обуховской оброне, о революционных традициях питерского пролетариата. Ю. Райзман приступает на «Мосфильме» к постановке картины «Сын коммуниста» по сценарию Е. Габриловича. В Ордынский поставит картину по сценарию А. Борщатковского и В. Сутырина «Поезд в завтрашний день» — о событиях, связанных с переходом Советского правительства во главе с В. И. Лениным из Петрограда в Москву в 1918 году. В. Петров приступает к съемкам фильма по сценарию Я. Голованова об ученых — «Кузнечьи граммы».

На студии имени М. Горького М. Донский ставит фильм «Верность» — о семье В. И. Ленина, о возмужании юного Ленина в огне революционной борьбы. Картины об ученых-атомщиках и их участии в защите мира будет снимать на студии имени Довженко Р. Сергиенко по сценарию А. Левая. Фильм о дружбе народов нашей страны поставит на «Казахфильме» Ш. Айманов по сценарию О. Сулейманова. На литовской студии Р. Вабалас приступает к экранизации романа М. Стукиса «Теница в небо», посвященного классовой борьбе в послевоенной литовской деревне.

Наверное, уже не осталось крупных живописцев, которым не посвящались бы так называемые научно-популярные ленты. Так называемые, потому что популярность их понималась в большинстве случаев как упрощение, а наука заменялась в них академическим бесстрашием. Такие картины приносили скорее вред. Люди, которые ограничили свое знакомство с художником и его работами таким фильмом, обедняли свое представление об искусстве. Искания, горечи, успехи, поражения и победы — все то, что составляет путь каждого истинного художника, оставалось за экраном, на экране же демонстрировались прекрасные полотна и звучало до зевоты скучный рассказ о них.

Я не привожу названий, потому что подобные фильмы выпускались в разное время, на разных студиях и разными людьми. Но кажется, что сделал их один человек: такова нивелирующая сила трафарета. Были, конечно, исключения. К их числу я отношу и хорошую картину режиссера Я. Миримова о моем творчестве, сделанную на «Моснаучфильме».

Но больше было неудач.

В конце концов, видя новую афишу о демонстрации «научно-популярного» фильма о живописце или скульпторе, становилось страшно: неужели и к нему прикоснулись холодные руки ремесленников! И совсем страшно стало, когда в объявлении о новинке «Арменфильма» я прочитал имя и фамилию одного из самых больших живописцев нашей страны да и нашей эпохи: «МАРТИРОС САРЬЯН».

К счастью, болезнь оказалась напрасной: этот фильм вызовет много добрых слов — и у поклонников Сарьяна, и у тех, кто впервые познакомился с его искусством в кинозале, и у любителей живописи, и у любителей кино. Таких картин о художниках у нас еще не было. Слово «научно-популярная» прозвучало бы здесь странно. Да и не так легко определить жанр картины — очерк, репортаж, кинопортрет, киномонография? Вероятно, ни то и ни другое. Точнее, и то и другое. Главное же, что это рассказ людей, влюбленных в живопись и в Сарьяна. В картине нет ничего от шаблонного искусствоведения. Зато все в ней — от искусства.

«Мартирос Сарьян» от начала и до конца (а картина идет час) смотрится со все возрастающим интересом. Конечно, это интерес и к рисункам и полотнам Сарьяна, к дивному миру, созданному его рукой, и к его неистовой кисти (художник рисует на стекле, а мы с другой стороны стекла видим, как он, словно мемом, наносит удары кистью, и становимся свидетелями процесса творчества), и к дому, в котором он живет и творит, и к природе, которая его вдохновляет и от которой неотделимы ни Мартирос Сергеевич — человек, ни его живопись, и к его поразительному умению, и к его титаническому труду...

Но самое важное, что делает картину о Сарьяне непохожей на фильмы-близнецы о живописцах, в том, что

ПУТЬ ХУДОЖНИКА

Мартирос Сергеевич Сарьян



ее авторы с помощью изображения и слова доносят до нас то неповторимое и своеобразное, что на протяжении жизни трех поколений продолжает ошеломлять людей, — особый мир, мир красок и линий Сарьяна. В нем обилие света, сказочность, фантастика Востока, обобщенность форм, свое видение людей и века. Автопортреты. Семейные портреты. Аветик Исаакян. Рубен Симонов. Галина Уланова. Арам Хачатурян. Адмирал флота Исаков. Маршал Баграмян. Академик Орбели. Илья Эренбург. Джим Стейнбек. Вильям Сароян. Астрофизик Амбарцумян. Цветы. Животные. Пейзажи — Турция, Египет, Армения. И во всем этом сам Сарьян — его доброта, его вдохновение, его непримиримость, его страсть.

● МАСТЕРА О ФИЛЬМАХ

● МАСТЕРА О ФИЛЬМАХ

● МАСТЕРА О ФИЛЬМАХ

ФИЛЬМ О СОЗДАТЕЛЯХ «ЧАПАЕВА»

Фильмы об Эйзенштейне, Пудовкине — это своеобразные кинорассказы, заволнованные и поэтичные (хотя и сделанные в разной манере), о наших лучших мастерах, прославивших советское киноискусство. И очень радостно, что эту серию продолжает картина о братьях Васильевых. Мне кажется, она представляет значительный интерес как своеобразное, нового жанра кинопроизведение. Отличительная черта этого фильма заключается в необычном сочетании различных киноприемов, на первый взгляд как бы даже противоречащих друг другу, но в целом помогающих воссоздать образы двух наших замечательных кинорежиссеров, познакомиться с их биографией и их творчеством. Мы как бы становимся свидетелями исторических событий, видим, как братья Васильевы прокладывали первые пути советского кино. Картина эмоциональная, поэтична, и дорожке нам образы художников вырываются из хронологической сухости воспоминаний: они живые и живыми остаются с нами...

Постановочному коллективу, руководимому режиссером Дарьей Шлиркан, удалось рассказать в фильме о многих событиях из жизни и о творчестве братьев Васильевых. Мы узнаем о детстве Сергея и Георгия, о пути, которым они пришли в кино, и мы понимаем, почему Сергей и Георгий — только однофамильцы — становятся братьями по творческому труду, побитыми в искусстве. Мы как бы соучаствуем в их творчестве, заглядываем в глубину их душ, понимаем, как они совместно создают свои фильмы, и, главное, узнаем в них молодых людей того поколения, которое шло за Лениным в эпоху перестройки мира. Вот почему Василий Иванович Чапаев, промчавшийся на своей танкетке по всему миру, нам кажется неотъемлемой частью их жизни, их творчества, их лирического темпа.

Пожалуй, наибольшая удача фильма заключается именно в том, что режиссеру удалось раскрыть творчество Васильевых как творчество лирическое, сугубо личное.

Режиссер отобрала для фильма документально-исторический материал, рассказывающий о том, какую огромную роль в жиз-

ни Сергея Васильева сыграли Владимир Ильич Ленин, Мария Ильинична Ульянова, Анатолий Васильевич Луначерский. Как в жизнь Георгия Васильева вошел прекрасный педагог и драматический актер Павлов, как был найден Чапаев-Бабочкин, как удивительна была работа со Свердловым в роли японского самурая, как засверкал в фильмах Васильевых талант Михаила Жарова. Узнаем мы из восшедших в картину документов, какой любовью окружал народ братьев Васильевых, какое огромное значение имел «Чапаев» во всемирной истории кинематографа.

Но картина «Братья Васильевы» рассказывает и о трагических страницах: преждевременной гибели Георгия Васильева и творческом одиночестве Сергея после смерти друга. В картине с большим тактом показана роль всей нашей советской кинематографической семьи в жизни этих замечательных художников. Эпизоды, Довженко, Пудовкин — они как бы присутствуют в кадрах фильма, хотя о них и не говорится подробно.

И все же жаль, что целый ряд обстоятельств, мешавших полному раскрытию творчества художников, в картине едва затронут.

Я смотрел картину несколько раз и каждый раз находил в ней что-то новое. В Георгии меня всегда трогали его артистизм, его голос певца, эlegantность. В Сергее Дмитриевиче — его внимательность к людям, его истинная доброта и душевность. Очень важно еще сказать, что картина эта дает историческую широту биографии каждого из художников, и не случайно, что традиционная в семье Сергея Васильева память о взятии Шипки потом становится материалом огромного исторического полотна об освободительной войне в Болгарии, созданного этим мастером.

Фильм «Братья Васильевы» нельзя назвать научно-исследовательским, претендующим на полное изложение биографии. Но его можно назвать художественно-проникновенным рассказом, который трогает сердца.

Григорий Рошаль,
кинорежиссер, народный артист РСФСР

Обычные «научно-популярные» ленты показывают результат творчества и объясняют его. Процесс творчества интересуют их скорее с точки зрения техники и приемов живописи, то есть с внешней стороны. Киноаппарат может помочь проникнуть в то, что всегда остается скрытым за четырьмя стенами, — в мастерскую художника. Но даже аппарат не может помочь проникнуть в психологию творца, в его сердце. Это доступно только людям, взявшим себе кинокамеру в помощники, если эти люди сами творцы, а не безразличные инвентаризаторы. Режиссер Л. Вагариан, оператор А. Варпанянц, автор текста И. Эрэнбург, композитор Л. Сарьян не столько объясняют и популяризируют, сколько исследуют, радуются, огорчаются, как это можно делать только в отношении человека, духовно и по-человечески близкого. Не засухенные профессиональные термины, а живое и умное слово помогает постичь тайну очарования искусства Сарьяна.

Фильм посвящен Сарьяну. Но это фильм и о всяком подлинном художнике, о нелегком пути революционера в искусство. Об этом думаешь и когда видишь на экране поразительные портреты тех, кого писал Сарьян, — Ахматовой, Эйзенштейна, Шостаковича...

Порвавший с натурализмом и литературщиной, искавший не фотографическое сходство, а реальность искусства, Сарьян пережил несправедливые нападки тех, кто отвергал его творчество как формалистическое, пережил обвинения в безыдейности, непонимание тех, кто не хотел понять, что новая эпоха принесла новое зрение. Почерк художника не всегда сразу становится разборчивым для всех. Но даже в самые трудные годы Сарьян не изменил себе и своей художественной манере.

Авторы фильма не скрывают ни обид и радостей, ни находок и разубеждений. На пути художника были непонимание, потери близких, исчезновение друзей. В 1937 году в картинной галерее Еревана сожгли восемь портретов кисти Сарьяна. И когда на экране появляется портрет поэта революции Егисе Черенца, а мы узнаем, что этот портрет был спасен мужественными людьми и двадцать лет прятался в подвале Музея литературы и искусства, охватывает чувство горечи и гордости... О том, как мучительно страдал Мартирос Сергеевич, говорит «Восточный натюрморт» 1915 года, на котором швы напоминают рубцы от ран. Это один из холстов, изрезанных художником: было время, когда он не мог видеть живописи...

Пережив многое, художник ныне окружен любовью народа. Он признан всем миром. Мартирос Сарьян — академик. Герой Социалистического Труда. Всеми почитаемый мастер. Удовлетворен ли он теперь? Нет. Настоящий художник не может быть удовлетворен собой. Или он не художник.

Павел Корин,
народный художник СССР.

● МАСТЕРА О ФИЛЬМАХ

*Георгий
(слева)
и Сергей
Васильевы*



К СПОРУ О ФИЛЬМЕ...

На экраны страны вышел фильм «Гиперболюид инженера Гарина» (сценарий И. Маневича и А. Гинцбурга, режиссер А. Гинцбург, Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького). В печати появились первые отклики о нем. О фильме спорят и критики и зрители.

С. Веткова в газете «Красное знамя» (г. Владивосток) высоко оценивает картину. Она, в частности, пишет:

«...Фильм силек своей четкой сатирической направленностью. И потому он поднимает выше обыкновенного, приключенческого. Захватывающий, занимательный и поучительный фильм.

...Авторы его, собственно, и не ставили своей задачей глубоко разработать характеры действующих лиц и психологически обосновать их действия и поступки. Они брали и подчеркивали какую-то одну определенную черту. С таким режиссерским решением нельзя не согласиться...»

Критик А. Юровский в «Комсомольской правде» осуждает фильм. Он пишет:

«...Почему, например, на таком великолепном литературном материале, как «Гиперболюид инженера Гарина» А.А. Толстого, которым зачитывается уже третье поколение советских людей, создан сейчас фильм даже менее чем посредственный.

Беда — общая для картин этого жанра — в том, что утеряно (точнее — не обретоно) профессиональное мастерство, необходимое для создания именно приключенческих фильмов».

В редакцию приходят первые зрительские отклики. Некоторые из них хвалебны, другие — отрицательны.

Нас спрашивают: какого мнения о фильме «Гиперболюид инженера Гарина» журнал «Советский экран»?

Скажем сразу, мы совершенно согласны с отрицательными оценками «Гиперболюида». Нас интересует другое: почему некоторые зрители хвалят фильм? Интересуют выводы, которые должны сделать наши кинематографисты из этих отзывов. Идея экранизации повести А.А. Толстого «Гиперболюид инженера Гарина» не может вызвать никаких возражений. В «Гиперболюиде», написанном еще в двадцатых годах, есть если не предсказания, то предчувствия и есть политический пафос. А.А. Толстой написал о том, как большие изобретения могут быть использованы во вред человечеству, как капитализм рождает чудовищную жажду власти, рождает диктаторов и авантюристов. Художники, обратившиеся к материалу книги А.А. Толстого, должны были внимательно и серьезно отделить живое в ней от вывешенного и схематичного. Им нужно было экранизировать книгу с позиций художников, уже изведавших, что такое фашизм и развязавшая им война, помнящих о взрыве над Хиросимой и, наконец, знающих о громадном размахе освободительных движений нашего времени. Но авторы фильма как будто сознательно обратились не к сильному, а к самым слабым сторонам книги. Вместо того чтобы развить замысел А.А. Толстого, исторически его проверить и пере-

смотреть, они по меньшей мере наивно следовали за романом и — повторим — в самых слабых его звеньях.

Они не поняли иронии толстовского повествования, не поняли, что перед ними памфлет с гротесковыми характеристиками. Они делали все уныло-серьезно. И вот результат: фильм лишен какой бы то ни было достоверности — политической, художественной, исторической. Гарин, борющийся за власть над миром, выглядит как марионетка, впрочем, как и другие персонажи. Стоит ли перечислять актеров, играющих в фильме? Ведь даже хорошие актеры играют марионетку, когда перед ними поставлены марионеточные задачи. Под стать актерскому исполнению и весь фильм. Декорации выглядят как макеты даже тогда, когда режиссер показывает не фантастический мир резиденции диктатора Гарина, но и обыкновенные бытовые квартиры.

Между тем зритель — наш современник, сосед и товарищ — смотрит «Гиперболюид».

Чем же это объяснить?

Нам представляется, что фильм этот люди смотрят потому, что они истосковались по кинематографическому зрелищу, потому что они хотят видеть на экране и фантастический фильм и фильм приключений, фильм с захватывающим сюжетом, фильм о современности, о большом мире, в котором ведется великая борьба за будущее, о мире, где наши люди, наши ученые, наши герои противостоят вполне реальным изобретателям «гиперболюидов» — таким, как «отец водородной бомбы» Теллер или отец «Фау» фон Браун.

Не получая подлинного искусства, посвященного этой большой теме, зритель вынужден довольствоваться суррогатами, такими, как «Гиперболюид инженера Гарина».

В том, что этот зритель подчас и голосует за плохой фильм очередями в кассы кино и комплиментарными отзывами, в том, что он иногда не отличает искусство от поделки, — вина не его, а наших кинематографистов, наших сценаристов и режиссеров, чаще всего отдающих работу в этих жанрах на откуп ремесленникам. Пусть талантливейший и изобретательнейший литератор талантливый остроумный и увлекательный сценарий фильма приключений или фантастического фильма, пусть умелый и талантливейший режиссер этот сценарий поставит, и зритель не захочет смотреть ни «Гиперболюид инженера Гарина», ни подобные ему поделки.

Нет второсортного искусства. Вспомним, что Некрасов и Чехов писали водевили, что фантастические романы Уэллса — высокая литература и книги Жюль Верна — классика. Почему же мастера кинематографии настоящего не увлекают те жанры искусства, в которых прославляются смелость, ловкость и мужество, почему они отказываются от фильмов-приключений, от фантастических фильмов?

Пока наши мастера не займется решением этих больших художественных задач, зритель будет смотреть «Гиперболюид инженера Гарина». Ведь ничего лучшего в этом жанре ему не предложили...

ВРЕМЯ ЖИТЬ, ВРЕМЯ РАЗМЫШЛЯТЬ

Нужно, чтобы
падали листья.
Они и должны
вылететь
из этого расгуба

(Окончание. Начало см. 2 стр. обл.)

ливая материал, определяя отношение к нему, делая наброски сценария. За это время мне хотелось поставить еще один фильм на современную тему.

Персонажи нашей картины стремятся определить свое отношение к себе в жизни, они — в поисках нравственного идеала. Бывает так, что, достигнув определенного возраста, человек меняет взгляды, которые до того его устраивали, которые он считал верными. Это можно назвать второй зрелостью. Героям фильма — примерно тридцать. Очень часто именно в это время у людей наступает период пересмотра уже выработанных ранее позиций.

...К такому пересмотру и приходит Лена, героиня «Июльского дождя». Ей многое надо обдумывать заново. Она начинает понимать, что прежние оценки поверхностны, все предстает перед ней в ином, более ясном и резком свете. Это порой связано с потерями. Лена теряет бывшего ей самым близким человека, который становится чужим и далеким.

— Анатолий Гребнев и я, — замечает Худиев, — хотели, чтобы наша героиня была сложным человеком, личностью — с серьезными запросами и требованиями к себе и другим. Мы долго искали актрису, которая бы отвечала нашим представлениям о том, какой должна быть Лена. Думается, что, пригласив артистку Театра имени Ермоловой Евгению Уралову, мы не ошиблись.

Полгода жизни — решающие для Лены полгода — проходят в картине. Они небогаты внешними событиями; все внимание авторов обращено к внутреннему миру героев. В этом фильме есть финал, но нет точки. И последняя реплика, которая прозвучит с экрана, не подбоьет итога, а лишь обозначит перспективу. Лене позвонит ее товарищ, человек для нее очень важный. «Что вы сейчас делаете, Женя?» — спросит она. «Собираюсь с мыслями», — ответит он.

Герои Марлена Худиева делены от благополучного спокойствия. Они в поиске самих себя и своего назначения, а это не дается без разлада и может — надолго или ненадолго — привести к несозвучности с окружающей обстановкой, к той несозвучности, первопричина которой не всегда определяется четкой формулой. Но мир его фильмов — мир гармоничный, все в нем соотносено и соразмерно, все имеет значение; и как будто незначущая реплика, и выбор места действия, и партитура шумов.

Читая режиссерский сценарий «Июльского дождя», ту его графу, где записываются шумы и музыка, мы обратили внимание на то, с какой тщательностью все это продумано и обозначено. И вспомнил в связи с этим один случай, свидетелями которого мы были на съемках картины «Мне двадцать лет». Репетировался эпизод, в котором Сергей во френтовой землянке разговаривает с погибшим отцом. Репетиция, а потом сложная съемка нескольких дублей затянулись до конца смены. Все устали, измотались, а особенно сам режиссер, который к тому времени был похож на собственную тень. Наконец съемка окончилась, павильон опустел. А режиссер остался. Его не



Актриса
Е. Уралова



Оператор
Герман Лавров



удовлетворял звук капель, падавших в подшеенную к накуты блиндажа каску. Ему казалось, что звук не соответствует тональности эпизода. И еще часа полтора — не меньше — режиссер, по-разному подвешивая каску, добивался нужного эффекта.

Картины Худиева симфоничны, каждый кадр — сложный аккорд, в котором один инструмент, без поддержки остальных, обеднит мелодию, и лишь все вместе они дадут требуемое звучание. Если продолжить сравнение, то можно сказать, что режиссер одинаково внимателен и к партии первой скрипки и к партии ударника.

Мы говорим это к тому, что не стоит, глядя на экран, когда идут картины Худиева, особенно последняя его картина, следить только за сюжетом. Не в нем одном дело. В этом смысле «Июльский дождь» схож с предыдущими работами режиссера — художника со своим подчерком, со своей творческой манерой. Здесь не составляет труда уследить за действием, но гораздо важнее проникнуться настроением, не упустить развитие мысли, выраженной не в лоб, а опосредствованно, не навязчиво. Эта сложность не придуманная, она органически необходима, ибо неоднозначность, многогранность мысли требует и соответствующего выражения. Помните, например, эпизод из картины «Мне двадцать лет», где Сергей беседует с отцом Ани? Во время этого очень острого разговора, в котором старший проповедует теорию циничного приспособленчества, с экрана телевизора, стоящего в комнате (причем в комнате пустой, разоренной реваншом, что имеет свой смысл в образной системе выражения душевной опустошенности отца), поет детский хор. Можно сказать, что телевизор с хором «для натуральности», «чтоб все было, как в жизни». Но подумайте: не есть ли это еще одно звено все той же образной системы, не намеренно ли введен контраст между родниковой прозрачностью песни и мимозной истины, проповедуемой Сергеем? «Июльский дождь» не будет проче, настоящий художник всегда мыслит образами, и хочется, чтобы они были поняты верно и до конца.

Предстоит еще много работы — не снят пока даже тот самый июльский дождь, с которого все и началось.

В фильме снова Москва — разноликая, в будни и праздники, утренняя и вечерняя, залитая потоками летнего ливня и укутанная декабрьскими снегами. Мы увидим город иным, чем в фильме «Мне двадцать лет». И дело не только в том, что фильм на этот раз снимает оператор Герман Лавров, который, естественно, ищет свое. Дело и в том, что у фильма другие задачи.

Вероятно, фильм будет готов к концу нынешнего года, и, вероятно, как всегда, что-то изменится по сравнению с первоначальным замыслом. Наверное, и эта картина вызовет споры и разночтения, осуждения, будут и противники фильма и его горячие сторонники. Прередать что-нибудь заранее — задача неблагоприятная. И цель у нас была иная: познакомиться, подобно персонажу фильма, собраться с мыслями по поводу узанного и прочитанного и поделиться этими мыслями с будущим зрителем.

М. Долинский, С. Черток

СЕГОДНЯ — НОВЫЙ АТТРАКЦИОН

Марина Полбенцева окончила цирковое училище и выступала на манеже вместе с известными клоунами — Олегом Поповым и Юрием Никулиным.

Потом на сцене Театра миниатюр, руководимого Владимиром Полковым, ее увидели кинорежиссеры Ю. Дунский и В. Фрид, которые работали над сценарием о жизни цирковых актеров на основе рассказов и наблюдений укротителя Константина Константиновского. Сценаристы просмотрели все спектакли театра с участием Полбенцевой, и роль укротительницы они стали писать на молодую актрису. А роль директора цирка Ады Константиновны предназначалась для Фаины Раневской.

Сейчас съемки фильма «Сегодня — новый аттракцион», который ставят режиссеры Н. Кошерева и А. Дудко, приближаются к концу.

— Цирк — моя давняя, непреходящая любовь, — говорит Надежда Кошерева. — Через много лет после выхода на экран фильма «Укротительница тигров» я вновь вернулась к этой теме. За праздничной легкостью циркового представления — многодневный, упорный труд. Меньше всего мы хотим в этом фильме смешить

зрителей веселыми трюками, увлекать рекордными номерами, хотя они, разумеется, будут в фильме. Например, у нас сыграна вся группа четвероногих артистов дрессировщика Вальтера Запашного, медведи Валентина Филатова.

В «Укротительнице тигров» было немало цирковой пародии. Новый фильм мы стремимся сделать острее, драматичнее, а характеры героев — сложнее. Мы отказались от чисто цирковой комедии, построенной на облегченных ситуациях.

Комедия — понятие очень емкое. Ей не чужды и часто трагические ситуации. Трагична, например, история директора цирка Ады Константиновны. Думается, что в этой роли Фаина Раневская блеснет своим отточенным мастерством.

Что же касается актрисы М. Полбенцевой, то она сыграла до сих пор три гротесковых роли: Вавочку — в комедии «Черемухины», жену ученого — в «Канне XVIII», Авдотью Литкину — в «Крепостной актрисе». Но этой актрисе доступна и легкая, эксцентрическая комедийность и глубокий драматизм. Для роли цирковой укротительницы у актрисы есть кураж — так в цирке называют храбрость. Свою храбрость она доказала еще до съемок.

На кинопробу укротитель Константин Константиновский привел тигрицу Юлу. Тигрица стояла на двух тумбах, Марина пролезла у нее под брюхом и сказала: «Товарищ Худсовет, утвердите, пожалуйста, нас...»

— Не знаю, есть ли у меня кураж, но художества я боюсь больше, чем тигрицы Юлы, — пояснила Марина Полбенцева. — Ведь это моя первая большая роль в кино. Сейчас мы... с тигром репетируем рекордный трюк в воздухе.

Остается добавить, что и режиссеры, ставящие цирковую комедию, отнюдь не лишены куража: лентфильмовцы могли видеть, как Надежда Кошерева во дворе студии держала за поводок тигрицу Юлу. А режиссер Аполлинарий Дудко, который в качестве оператора снимал фильм «Укротительница тигров», запросто лежал в гамаке, который качал свирепый и коварный питомец Валентина Филатова медведь Макс. А ведь для режиссеров производственной необходимости общаться с хищниками не было. Это просто кураж!

И. Геннадьев

Ленинград



Марина Полбенцева со своим «партнером» Максом — воспитанником знаменитого дрессировщика Валентина Филатова

Укротитель (Отар Коберидзе)



Валя (М. Полбенцева) и Ада Константиновна (Ф. Раневская)



коротко

- В БУХАРЕСТЕ СОСТОЯЛСЯ XIX КОНГРЕСС Международной ассоциации научного кино и международный фестиваль научных фильмов. Почетного диплома удостоен советский научно-популярный фильм «Вниманию, операция!» («Моснауцфильм») — дипломная работа режиссера Валерии Николаевой.
- К СТОЛЕТИЮ СОЗДАНИЯ ОБЩЕСТВА КРАСНОГО КРЕСТА И КРАСНОГО ПОУМЕСЯЦА сценарист Б. Юдин и режиссер Л. Мед-

- ведев закончили на «Леннауцфильме» картину «Друзья народов». Она будет преподнесена исполкомом Советского Общества Красного Креста в дар всем зарубежным организациям этого международного общества.
- ВО ВРЕМЯ ДЕМОНСТРАЦИИ ФИЛЬМА «ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ...» в Новосибирске работница Мария Степановна Крюнова увидела в одном из эпизодов своего мужа, павшего смертью храбрых в борьбе с фашистами. По просьбе семьи солдата после сеанса вновь были показаны дорогие кадры.
- СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ приступила к постановке кино-

- фильма о легендарном разведчике Герое Советского Союза Николае Кузнецове. Сценарий написал А. Гребневый и А. Лукиным, бывшим заместителем командира партизанского отряда. Этим отрядом командовал Герой Советского Союза Дмитрий Медведев, автор широко известной книги «Сильные духом». Постановку осуществляет выпускник ВГИК Виктор Георгиев.
- КОМИТЕТ ПО ЛОМОНОСОВСКИМ ПРЕМИЯМ наградил лучшие научно-популярные картины. Первая премия присуждена полнометражному цветному фильму «Зачарованные острова» («Моснауц-

- фильм»). Премия второй степени — короткометражной картине «Кровавое воскресенье» («Леннауцфильм»). Премия третьей степени — короткометражной ленте ивлевляна «Портрет хирурга».
- ТЕПЛОХОД «ВСЕВОЛОД ПУДОВКИН», о строительстве которого на одной из румынских верфей уже сообщал «Советский экран», спущен на воду. В румынском порту Галац на корабле был поднят Государственный флаг СССР, и судно вышло в свой первый рейс. Зинаида теплохода сообщила об этом коллективу студии «Мосфильм» и пожелал кинематографистам творческих успехов.

БОЛЬШОЙ ФЕРГАНСКИЙ

У советских людей есть прекрасная традиция — встречать славные исторические подвиги к жизни нашей страны трудовыми подарками. К XXIII съезду КПСС кинематографисты — мастера документального кино — подготовили немало новых фильмов, посвященных трудовым свершениям наших современников. Мы расскажем об одном из этих фильмов.

На «Узбекфильме» хранится снимок: С. Эйзенштейн и оператор Э. Тисса на строительстве Большого Ферганского канала. Этот снимок сделан в 1939 году, когда С. Эйзенштейн собирался снимать фильм о грандиозной стройке в пустыне. К сожалению, режиссер не осуществил своего замысла.

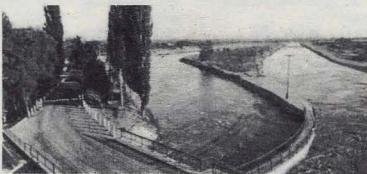
Сооружение канала запечатлели лишь кадры кинохроники. Да, это была «массовка» действительно эйзенштейновского масштаба! Тысячи людей лопатами да крестьянскими кетменями перебрасывают несчетные тонны земли, открывая путь воде. В этих кадрах ощущаешь поистине эпический размах всенародного созидания.

...По зеленым берегам канала, проложенного четверть века назад, идут трое стариков. Кто знает, может быть, это они только что промелькнули в кадрах старой кинохроники, среди тысяч таких же... Герои очерка «Ему двадцать пять», ситого режиссером-оператором А. Мирумяном на Уз-



С. Эйзенштейн и Э. Тисса (справа) на строительстве канала. 1939 г.

Кадры из фильма «Ему двадцать пять»



бекской студии научно-популярных и хроникально-документальных фильмов, — строители канала. Вместе с ними операторская камера совершает неторопливое путешествие по живописной, прохладной глади, пересекающей хлопковые поля, сады, виноградники. Большая вода разбегается по долине множеством малых каналов, сотнями узких арыков. Сколько богатства принесла она людям за двадцать пять лет! Цветущим краем стали земли, преобразившие народными руками... «Пусть дорога нашей воды будет для всех дорогой судьей!» — писал П. Павленко в своей киноповести «Фергана». Киноочерк, посвященный юбилею великой стройки, трудовому народному подвигу, может служить яркой иллюстрацией этих слов.

Наступление на пустыню продолжается. По решению партии у Большого Ферганского в ближайшие годы появится брат — Центральный Ферганский канал. Не с кетменями и лопатами придет на его берега люди. Вооруженные могучей техникой, самыми современными механизмами, поведут они новую битву за воду. И, конечно, будут среди них кинематографисты, готовые запечатлеть труд советских людей.

Наш корр.

Ташкент



Артем Петросян



СУДЬБА АРТЕМА



А. Петросян в форме немецкого офицера (слева)

А. Петросян в форме четника (справа)

Картина Армянской студии документальных фильмов «Здравствуй, Артем!» на очередном традиционном смотре документальных и научно-популярных картин закавказских республик единогласно была признана лучшей.

Посмотреть этот фильм и остаться равнодушным невозможно. Краткая трагическая, полная романтики и героизма жизнь армянского юноши Артема Петросяна захватывает с первых кадров.

...Уже кончилась война. Артем вернулся в родной Ленинакан. Но счастье встречи с Родиной, с любимой длилось недолго... Арестованному Петросяну не верили... «Почему сдался в плен?» — твердили ему снова и снова...

Да, Артем был в плену...

В тот день, когда его наградили очередным орденом, он в тяжелом бою был ранен в обе ноги. Истекающего кровью, его схватили враги и отправили в лагерь смертников. Там товарищи, подхватив Артема под руки, носили его в гущу колонны на работы так, чтобы охрана не дозналась.

А затем отчаянный побег по канализационным трубам и многолетняя борьба в тылу врага, в лесах Венгрии и Чехословакии.

Сероглазый блондин невысокого роста... Его знали под именем Орел Моравии. Отлично владея немецким языком, Артем в мундире немецкого офицера СС совершал дерзкие вылазки в стан врага. Многие из этих операций и по сей день кажутся невероятными, фантастическими...

Именем героя сегодня названы улицы и школы, где он и учился. Только в Чехословакии двенадцать пионерских отрядов носят его имя, а недавно еще один чешский орден был вручен вдове Петросяна. Она бережно хранит все связанное с его именем. Вот часы — подарок от Гитлера офицеру, под чьей маской работал советский разведчик. А вот скромная грамота. Это было вскоре после войны... На ночной улице Ленинакана пьяные хулиганы убили двух женщин, разогнали патруль... Артем один обезоружил бандитов.

Друзья безремешно погибшего Артема рассказали историю его жизни режиссеру Г. Мелик-Авакяну, и он уже не смог работать ни над чем другим. Отложил в сторону уже готовый сценарий художественного фильма «Яблоневый сад» и посвятил все время знакомству с темой, тщательному отбору материала. Режиссер беседовал с друзьями Артема в Венгрии и Чехословакии, побывал в концлагерях, где после ранения «выздоровливал» Артем. К счастью, сохранились фотографии, которые очень помогли кинематографистам воссоздать на экране образ героя. В фильме широко использованы интервью, воспоминания — эмоциональные, искренние, они придают рассказу особую художественную окраску.

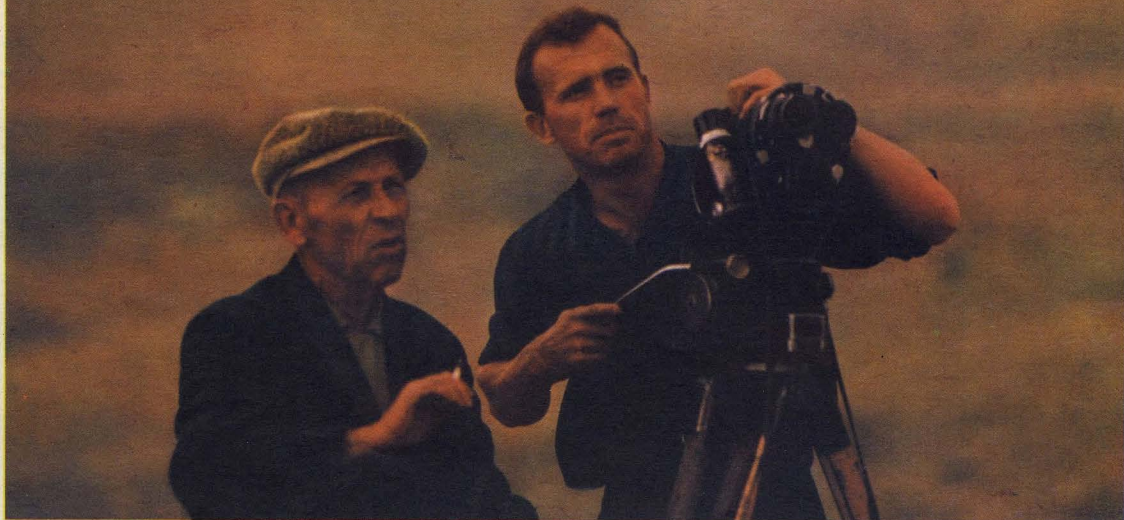
Премьера фильма состоялась на родине героя, в городе Ленинакане. Даже сегодня, год спустя, у Г. Мелик-Авакяна дрожит голос, он волнуется, вспоминая этот день, запомнившийся на всю жизнь.

Поздно вечером, когда закончился сеанс, взволнованные зрители не отпускали авторов. Сначала в зале, затем на улице просили рассказать об Артеме еще и еще... Такие минуты доводится пережить не каждому художнику, они укрепляют веру в ни с чем не сравнимую силу воздействия документального кино. Григория Мелик-Авакяна и оператора Сергея Геворкяна жители города удостоили звания «Почетные граждане Ленинакана». Многим ли кинематографистам выпадало на долю такое?!

В. Трошкин, оператор ЦСДФ

Василий Васильевич
и Евгений Васильевич
Кузины

Фото А. Князева



Не одну неделю пробыли на неприступных ледниках Памира документалисты «Таджикфильма» Василий и Евгений Кузины. «Повесть о воде», над которой они сейчас работают, показывает сказочные ледяные дворцы, огромные колонны-сосульки, которые, когда их пригрет солнце, плачут крупными слезами... Здесь образуются реки, делающие плодородной землю долин. Этот фильм снимался на леднике Федченко, величайшем в мире, и посвящен работам гляциологов — исследователей природы льда.

Чтобы сделать такую картину, мало только владеть кинокамерой, надо еще уметь мастерски пользоваться ледорубом... Впрочем, Кузиным уже не раз приходилось бывать и на «крыше мира» — Памире и в его ледяном сердце — леднике Федченко.

...Двадцатилетним юношей по путевке комсомола поехал Василий Кузин, сын донецкого шахтера, в Среднюю Азию. Через три года он стал председателем пионерской организации Таджикистана.

С детства увлекавшийся фотографией, Василий стремился запечатлеть быт и природу новых для него мест. В Ташкенте удалось купить киноаппарат и пленку. Вместе с такими же любителями-энтузиастами Кузин стал снимать все, что казалось тогда необычным и интересным. В двадцать девятом году их руками был выпущен первый в республике киножурнал. Главполитпросвет Нар-

Эстафета Творчества

компроса республики помог энтузиастам, и журналы стали выходить регулярно. С этого времени и начало свое летосчисление таджикское кино. Одним из создателей и организаторов таджикской киностудии стал Василий Васильевич Кузин.

В снятых им журналах и фильмах все, чем жил Таджикистан и его люди: прибытие в Душанбе первого поезда и строительство ирригационных каналов в Вахшской долине, первые колхозы и первые фабрики, женщины, бросавшие в костры паранджу, и взрывы в горах на постройке новых дорог... О том, что происходило в далекой среднеазиатской республике, весь мир узнавал по сюжетам, снятым Василием Кузиным: с 1929 года оператор стал сплесткором «Союзкинохроники». Историк советского Таджикистана не обойдется без снятых В. Кузиным лент: «Пять лет советского Таджикистана», «На защиту социалистического урожая», «Краснопалочники», «Десять лет советского Таджикистана», «Рождается будущее»...

Эстафета творчества... Право, трудно найти более подходящий образ, когда думаешь о Кузиных — об отце и о сыне, ведущих кинолетопись края. Евгений начал как ассистент оператора — помогал при съемках отцу, участвовал в создании художественных фильмов. Теперь уже семь лет работает самостоятельно. Весомую известность получили снятые им ленты «Тени прошлого»,

«Тигровая балка», «Подвиг на Зеравшане», «Душанбе — мой город». Теперь уже не отец, а сын посылает сюжеты о жизни республики в киножурнал «Новости дня».

Нередко Кузиных можно увидеть вместе и на съемочной площадке, и за монтажным столом, и в просмотровом зале. Вместе — Евгений как оператор, а Василий Васильевич как режиссер — создавали они документальные картины «Рудаки» и «Утро Нурека». Вместе работают они над «Повестью о воде».

Евгений — подвижник, энергичный, веселый. Василий Васильевич — немногословный, спокойный, терпеливый. Но когда начинает рассказывать о Таджикистане, его людях, быте, стройках, природе, встречах, — преобращается. Его темперамент и задор заражают.

В 1929 году, когда он впервые попал на Памир, местные жители смотрели на человека, устанавливающего камеру, как на колдуна. Теперь, некоторые общие планы Кузины и оператор Т. Модбадзе снимали с вертолета. Но о своей первой экспедиции Кузин-старший рассказывает так, как будто она была вчера, — с той же непосредственностью впечатлений и страстностью.

Скоро «Повесть о воде» выйдет на экраны. Мы увидим Памир глазами отца и сына, глазами людей, влюбленных в Таджикистан.

М. Сенин

Душанбе

В прошлом году наш журнал открыл раздел «Круги чтения», который знакомит читателей с литературой по киноискусству.

В первом цикле (№ 8, 1965 г.) мы рассказали о книгах, посвященных проблемам образной природы киноискусства, его языку.

Второй цикл — «Выразительные средства кино» (№ 18, 1965 г.) — познакомят читателей с литературой о тех, кто непосредственно работает над фильмом: о сценаристе, режиссере, актере и операторе, художнике и композиторе.

Сегодня мы продолжаем «Круги чтения» главой «Кинодраматургия».

В 1961 году в издательстве «Советский писатель» большим тиражом вышла книга И. ВАЙСФЕЛЬДА «МАСТЕРСТВО КИНОДРАМАТУРГИИ». Это одна из самых интересных современных работ о киносценарии. Исторический подход, рассказ о постепенном изменении существа и формы сценария, о сложности и психологической тонкости сегодняшней кинодраматургии, сочетается с углубленным теоретическим осмыслением значения сценария для всего фильма.

В том же, 1961 году издательство «Искусство» выпустило книгу «ДРАМАТУРГИЯ ЭКРАНА». Автор ее С. ФРЕЙЛИХ также говорит о роли сценария в образном строе фильма. Более пристальное внимание обращается здесь на основные принципы и законы построения сценария: подробно разбирается представление о сюжете, драматургическом конфликте, говорится о сочетании изображения и речи в киносценарии.

Одной из самых интересных ранних работ о кинодраматургии представляется книга сценариста и теоретика В. ТУРКИНА «ДРАМАТУРГИЯ КИНО». ОЧЕРКИ ПО ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ КИНОСЦЕНАРИЯ (М., Госкиноиздат, 1938). Автор обобщает не столь большой тогда еще опыт, но теоретические выводы, которые ему удалось сделать, не устарели и до сих пор. Сценарий рассматривается как особая форма драматургии вообще, сопоставляются сценарии немого и звукового фильма, подробно анализируются отдельные стадии работы над киносценарием и раскрывается техника его построения...

Существует, пожалуй, еще одна столь же глубокая работа о киносценарии, написанная режиссером В. ПУДОВКИНЫМ в 1926 году, — «КИНОСЦЕНАРИЙ. ТЕОРИЯ СЦЕНАРИЯ», но к ней мы вернемся в разговоре о творчестве В. Пудовкина.

В серии «Библиотека молодого кинематографиста» издательство «Искусство» выпустило в 1960 году две небольшие книжечки о сценарном мастерстве. Автор первой из них — «СЦЕНАРНОЕ МАСТЕРСТВО» (М., «Искусство», 1960) — В. ЮНАКОВСКИЙ рассказывает о зарождении сюжетного замысла, о построении сюжета, о том, какие технические возможности кино и его выразительные средства должен учитывать драматург при написании сценария. Одна из глав дает ряд практических советов молодому кинематографисту.

Более сложной проблеме посвящена вторая книга — «КОМПОЗИЦИЯ ФИЛЬМА» (М., «Искусство», 1960). Н. КРЮЧНИКОВ говорит в ней об основах кинематографической композиции. В книге показана зависимость композиции от идейного замысла, рассказано об элементах сюжета, о сложной конструкции произведения, которая в общих чертах часто напоминает построение симфонического произведения. Последняя глава посвящена построению эпизода, особенностям некоторых сцен, роли выразительных средств кино в раскрытии образного замысла и отдельных мотивов действия на экране.

С 1954 года в издательстве «Искусство» выходят специальные сборники статей под общим названием «ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ». В них печатаются статьи и материалы, размышления сценаристов и режиссеров, писателей и критиков о проблемах сценарного мастерства. Так, в первом выпуске (1954 г.) есть посвященные кинодраматургии статьи С. Эйзенштейна, А. Довженко, М. Ромма, С. Герасимова, П. Павленко... Во втором выпуске (1956 г.) — статьи К. Виноградской, И. Хейфица, Вс. Вишневского, Э. Шуб. Первый раздел третьего выпуска (1959 г.) посвящен выразительным возможностям сценария, а второй — творческой лаборатории кинодраматурга. Этот же круг вопросов освещается в четвертом выпуске (1962 г.).

Из работ зарубежных авторов издательство «Искусство» выпустило в 1960 году книгу Дж. Г. ЛОУСОНА «ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СОЗДАНИЯ ПЬЕСЫ И КИНОСЦЕНАРИЯ». Это большой труд, где дается характеристика современного американского киноискусства и подробно разбирается практика создания сценария — особенности построения фильма, основные, наиболее общие принципы композиции. Книга представляет своеобразное руководство по практической работе драматурга. В знакомстве с основами сценарного мастерства, кроме прочитанных книг, помогут и сами сценарии. Они печатаются, если считать публикации в самых ранних киножурналах, чуть ли не с первых шагов искусства кино. Мы можем рекомендовать «КНИГУ СЦЕНАРИЕВ» Е. ГАБРИЛОВИЧА (М., «Искусство», 1959), «ПЕРВЫЙ СЦЕНАРИЙ» — сборник сценариев начинающих драматургов (М., «Искусство», 1956). За последние годы отдельным изданием выпускаются книжечки сценариев лучших советских и зарубежных современных фильмов. В журнале «Искусство кино» постоянно печатаются сценарии будущих картин.

Л. Зайцева

М не повезло. Путешествуя по Белоруссии и Украине, я встречался с питомцами нашего института — молодыми режиссерами, операторами, сценаристами, хорошо знакомыми по аудиториям ВГИК...

Было это племя шумное, нетерпеливое, любящее горячо поспорить, о семьях и часто защищающее прямо противоположные точки зрения, порою заносимое на бог весть, какие пути-дороги, но всегда устремленное вперед и по-настоящему пылкое, всегда ищущее.

В нашей педагогической среде мы часто размышляли и о том, как плодотворнее формировать мировоззрение будущего художника, его философское мышление. Ведь речь идет о воспитании художника особого склада, нового

творческого и философского года и организационного характера, о которых раньше рассуждали чисто умозрительно...

Так сказал мне режиссер студии «Беларусьфильм» Игорь Добролюбов, снимающий свой первый последний фильм «Иду искать».

Сценарий этого фильма, написанный А. Аграновским и М. Анчаровым, повествует об одержимых и целеустремленных, о скромных и бескомпромиссных людях, закладывающих основы советского ракетостроения и пришедших его к выдающимся успехам (фильм будет кончатся запуском первого искусственного спутника). И. Добролюбов понимает свою задачу как развитие темы фильма М. Ромма «Девять дней одного года». Это будет рас-



типа. От него, помимо природного дарования и горячего чувства, требуется зрелый и развитый ум, навыки глубокой аналитической деятельности. Ведь нельзя в нашем современном искусстве отвлечься от главенствующего начала в творчестве — мировоззрения автора, от его жизненного опыта, от его любви к жизни, к нашей действительности.

Вот почему хотелось посмотреть, как живут и трудятся недавние студенты, поговорить с ними по душам, побывать на съемочных площадках, посмотреть отснятый материал... И, если хотите, в чьито проконтролировать себя как педагога, как преподавателя философии в киностудии.

— Знаете, Евгений Михайлович, все наши студенческие диспуты находят свое разрешение только здесь, на студиях, когда мы начинаем самостоятельную работу. Только здесь мы сталкиваемся по-настоящему с теми проблемами

сказ о советской интеллигенции, о ее месте и роли в жизни нашего народа, о том сложном пути, который прошла она от 30-х годов до наших дней. Это будет фильм о новом типе советского ученого-конструктора, выхода из техников, рабфаковцев. Тема мне представляется интересной, а главное, по-настоящему современной; ее появление и такое размышление об интеллигенции стало возможным в атмосфере, когда партии твердо взял курс на повышение роли науки во всех областях жизни.

Очень точно говорит герой фильма после одного из многих неудачных опытов: «Ну вот что: у нас два пути. Либо мы будем заниматься поправочками, заплатки ставить, либо мы будем искать истинное решение. Уверен: истина поправками не добывается, надо всерьез садиться за теорию. И в споре со своим противником, убежденным, что общество оплачивает только то, что нужно сегодня, а то, что нужно будет завтра, и оплачено будет завтра, восклица-

ет: Неверно! То, что понадобится завтра, надо обязательно делать сегодня!

Добролюбов отдает себе отчет в сложности задачи. Изучен большой материал: и биографии выдающихся ученых и история советского ракетостроения; много помогают специалисты-консультанты.

Трудно предсказать, как сложится работа над фильмом. Но, представляя себе будущий фильм «Иду искать», я думаю с радостью о том, что для большинства вживовцев характерно глубокое уважение к знанию философскому.

«Иду искать» не только герои фильма. Иду искать и товарищи Игоря по студии. Большую по-

Будущий фильм Виктора Турова, еще одного участника творческого объединения при «Беларусьфильме», о детстве и отрочестве. Ведь вот как бывает: когда Виктор учился во ВГИК (ему посчастливилось начинать учебу у А. П. Довженко), вряд ли кто-нибудь мог предсказать будущие возможности паренка. А как поразил он всех нас и как порадовал своим дипломным фильмом «Через кладбище», в котором он сразу заявил о себе как художник тонкий, склонный к психологическому анализу и в то же время к большому философскому обобщению, как художник, чувствующий природу литературной основы, сумевший передать дух, атмосферу замечательной прозы П. Нилина!

Сценарий написан Геннадием Шпаликовым. Редактор фильма — Виталий Гузанов. Все родом из ВГИК.

Мне кажется, что в лице Шпаликова Туров нашел нужного ему автора, а под влиянием задач, поставленных режиссером, вырос и возмужал талант сценариста. Шпаликов остался верен своей манере — легкой, слегка импрессионистской, немного иронической. Сценарий написан как цепь отдельных эпизодов, искусственные драматургические «ходы» напрочь отсутствуют, но в то же время чувствуются извольность и подлинная драматическая страсть в движении сценария, в очерчивании образов ребят и взрослых. В сценарии есть скучные и по-настоящему трагические эпизоды. И ситуации-то как будто знакомые:

фильме. Туров, добиваясь определенной достоверности в передаче деталей, примет времени, меньше всего стремится к бытописательству. Наоборот, как и в предыдущем фильме, он хочет как бы приподняться над прошлым, судить его и оценивать с позиций сегодняшнего дня.

Признаться, многое можно ждать от этого фильма, хотя и опасностей много. И главная из них — опасность свернуть с дороги, потерять целое, которое не должно, не имеет права раствориться в отдельных частях и эпизодах.

Мы прощались с Виктором, когда он выезжал на натуре. В небольшом местечке под Гродно происходили съемки фильма.

Надо было и мне покидать гостеприимный Минск. Интересные

РАЗДУМЬЯ О МОЛОДЫХ

ИДУ ИСКАТЬ...

Евг. ВЕЙЦМАН, доцент ВГИК

«Иду искать». Неваше (Л. Дуров) и Глогов (Б. Новиков, справа)

«Я родом из детства». Игорь (Валерий Зубарев)

мощь в этих поисках оказывает созданное на «Беларусьфильме» творческое объединение. Его художественный руководитель — профессор Сергей Константинович Скворцов, воспитавший не один вживовский выпуск режиссеров и актеров.

— У нас, — рассказывает Сергей Константинович, — возникла небольшая группа по-настоящему талантливых и очень разных молодых людей. Мы пытаемся создать все условия для действительного расцвета творческих индивидуальностей. Надо постараться поддержать их стремление идти своим путем, в своих жанрах, в своих интонациях, тем более что при всем своеобразии их поисков все они — на главном направлении, на дороге большой гражданской тематики. Вот тут-то и подстерегают трудности, тут-то и нужна помощь: в точном выборе «своей» темы, в высокой требовательности к сценариям, которые наиболее соответствовали бы этой «своей» мере (а таких сценариев не хватает в портфеле небольшой студии)...

Но Виктор искал новый материал, который позволил бы ему полнее и искреннее высказаться о самом себе, о своем детстве, который дал бы широкую панораму формирования характера под влиянием многих и многих факторов первых послевоенных лет, и общественных и семейных. «Я не могу двигаться дальше», — говорит Виктор, — пока не выскажусь о своем детстве».

Ну что ж! Это можно понять. Такое детство накладывает отпечаток на всю жизнь. Рассказывая о нем, художник, если это ему по плечу, вскрывает огромные пласты эпохи.

«Это будет фильм о детстве поколения, к которому так или иначе принадлежит все эти люди. Детство у них было разное, но в чем-то удивительно похожее, может быть, потому, что у всех в детстве была война. Они, как смогли, как сумели, разделили испытания, выпавшие на долю их народа, страны». Такими словами начинается сценарий будущего фильма В. Турова «Я родом из детства».

получение похоронной на отца, встреча слепого офицера с девушкой, возвращение из плена дочери... Но поданы они в каком-то ином свете, освещены одной идеей: на все это смотрят широко раскрытые ребячьи глаза, со своими, уже складывающимися понятиями, мыслями.

Туров убежден, что этот фильм надо снимать как реалистический документ эпохи. Он очень озабочен созданием точной атмосферы, вплоть до музыки тех лет. Фильм и начнется с эпизода в школе, когда ребята в классе сосредоточенно поют «Священную войну». Вернее, с другого эпизода — с панорамы маленького белорусского городка. По улицам, по аллеям старинного парка мчатся участники традиционной спортивной эстафеты, о которой в сценарии сказано: «Из года в год меняются участники эстафеты, и только смысл, заложенный когда-то ее организаторами, остается прежним. Поэтому она общая для всех...» Эта мысль об эстафете поколений должна быть центральной в

дела творятся здесь на студии. Можно предполагать, что она выдвинется в ряды тех республиканских студий, которые сегодня выражают лучшие тенденции советской кинематографии. И залог тому — поиски молодых, думающих художников, отказывающихся от скопления по поверхности и интересующихся кардинальными неизбитыми темами.

Я думаю о том, что запущенные фильмы должны быть завершены тогда, когда откроется XXIII съезд КПСС. Какую же меру ответственности должны взять на себя молодые кинематографисты, чтобы их фильмы действительно оказали на уровне движения истории, на уровне идей и достижений партии, с которыми она идет к съезду! Хочется надеяться, что эта мера им по плечу...

Впереди были встречи в Киеве и на съемочной площадке в Карпатах, где обновила группа студии «Молдова-Фильм»...

(Окончание см. в следующем номере.)

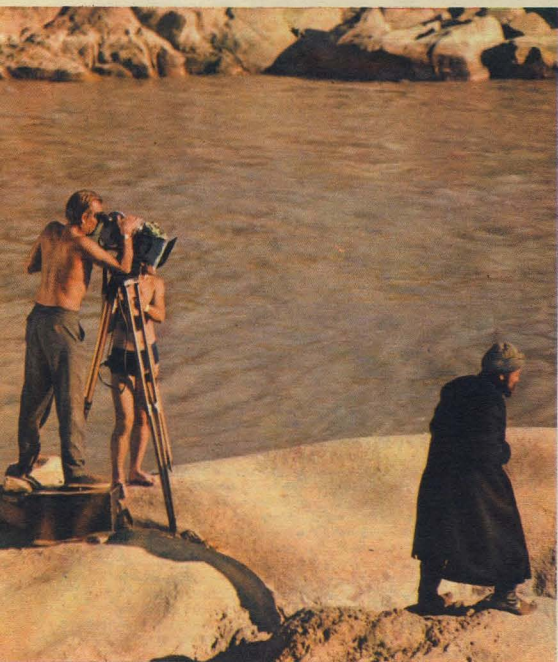
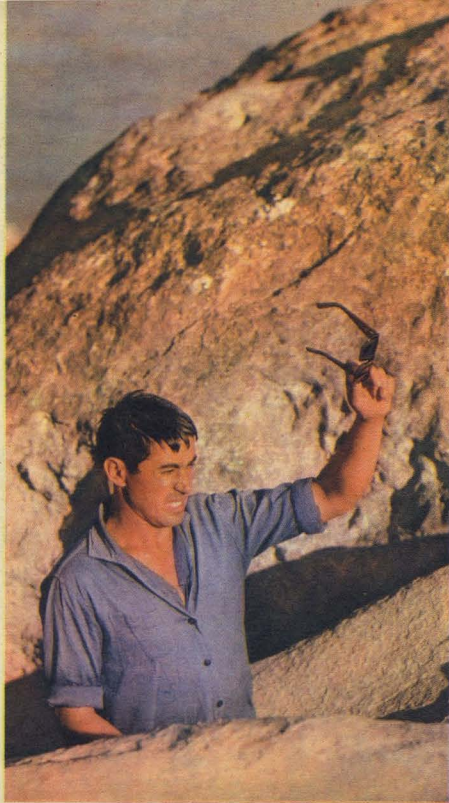
НИССО

Фото А. Князева



Ниссо (Г. Пулагова)

Режиссер Марат Арипов



Оператор Борис Середин





«Советский экран» представляет



Задание называлось «случай из вашей жизни». Из груды работ, написанных абитуриентами документальной режиссерской мастерской ВГИК, внимание Романа Кармена, руководителя будущего курса, привлекла незамысловатая история, происшедшая с восьмилетним мальчиком. Мальчику купили виолончель. Родители хотели, чтобы он стал музыкантом. И мальчик полюбил виолончель. Под улюлюканье сверстников, гонявших мяч, краснее от гордости и смущения, он волочил по двору всеми презираемый большой и неуклюжий инструмент. В трамвае его отпихивали, и толстый усасть дядька, занимавший весь проход, ругался: «Слушай! Ну-ка, убери свою гитару!»

А когда украдкой он возвращался домой, на него бросались собаки... Их тоже почему-то раздражал вид виолончели.

И однажды мальчик предал своего друга; как-то утром он положил инструмент на трамвайные пути и, спрятавшись в подворотню, со слезами на глазах смотрел, как проехавшие вагоны разнесли его в щепки.

Просто, без всякой претензии на оригинальность, психологически точно, а главное, кинематографично была описана эта грустная история...

Итак, Вахтанг Микеладзе не стал виолончелистом, но музыке он не изменил.

Кто-то остроумно заметил, что самое лучшее в работах молодого режиссера-документалиста — это дикторский текст, который, по существу, отсутствует. Но в фильмах Микеладзе текст не словесный, а музыкальный.

Музыка выразительней слов... Она заменила привычный голос диктора.

— Это в память о преданной мною когда-то виолончели, — говорил начинающий режиссер.

И задумываясь виолончелью, сопровождает небольшую документальную кинооперу «35-й километр» (Свердловская студия), снятую в тайге, где встречная и провозная поезда, живет с семьей лугвей обходчик Николай Устенко. На карте нашей Родины нет отдаленных мест! Даже небольшой домик в тайге связан тысячами невидимых нитей с большой жизнью страны — вот мысль, которой насыщена эта удивительная, пластичная работа.

Музыкальная фраза у Микеладзе передает нам все: и настроение стрелочника, провозжающего поезда, и ощущение полета у несущегося с гор лыжника, и красоту горных пейзажей Мтатушети.

Во время учебы в Тбилиском политехническом институте Вахтанг не раз выезжал на практику в Мтатушети. И с каждым приездом в горные селения он замечал, как туснеет этот прекраснейший край: крестьяне покидали горы. Было совершенно очевидно: Мтатушети необходима автодорога — необходима, как главная жизненная артерия. И в горы пришли строители.

А вместе с ними возвращались в родные места и жители. Поспешил сюда и Вахтанг Микеладзе, второкурсник ВГИК. Музыку в тяжелой поступи строителей горных дорог услышали вместе с ним зрители — на звиковском фестивале первая работа Вахтанга «Строители дорог», снятая им на Грузинской студии кинохроники, была удостоена главного приза фестиваля «Белая чайка».

Давняя дружба со строителями автодорог сделала Вахтанга непоседой. В Киев, на студии кинохроники, он нашел сценарий о таких же непоседах, как и он сам. На этот раз картина посвящалась комсомольскому прожектору урядовой стройки города Жданова.

Фильм еще не успел появиться на экранах, а Вахтанг уже заканчивает монтаж новой картины — «Карпатский этюд».

И даже не любовь к горнолыжному спорту привела его в Карпаты. Просто Вахтанг увидел, что сам по себе изобразительный материал до предела насыщен музыкой... В нем — целая гамма красок и ритмов. Именно благодаря своей музыкальной образности так тепло была встречена зрителями на фестивале документальных фильмов в польском городе Кракове картина «Карпатский этюд» (Украинская студия хроники).

Мтатушети, Урал, Карпаты, Донбасс, Казахстан... А потом — снова Грузия, где Вахтанг Микеладзе снимает свою последнюю работу «Анакопийская пропасть». Столкнувшись с необычным для себя материалом, увидевшим его в далекой древности, Вахтанг и на этот раз проявил большой вкус и настоящую кинематографическую культуру.

...Когда у Микеладзе, теперь уже дипломника ВГИК, спрашиваешь, где он будет снимать следующий фильм, Вахтанг улыбается и пожимает плечами. Он еще не знает, каким будет этот фильм — короткометражным или полнометражным, игровым или документальным, будет ли он снят в Минске, Тбилиси, Риге, а может быть, в Ереване. Но он знает, что союзником его будет музыка.

Б. Сааков

зела съёмочная группа на Памире. Были кадры, которые снимались на узких, головокружительных тропинках, на краю пропастей. Галя — так нужно было по сценарию — ходила босиком по снегу, выбегала из горящей крепости. И, несмотря на напряженную работу, на усталость, она каждый день посещала школу, сдв на Памире экзамени на аттестат зрелости...

Картину ставит режиссер Марат Арипов. Он только что окончил мастерскую С. А. Герасимова во ВГИК, и «Ниссо» — его дипломная работа. Но зрителям Арипов уже несколько лет известен как своеобразный, даровитый актер. Он играл роль Авиценны в одноименном фильме, Рудак — в «Судьбе поэта», фокусника — в «Знамени кузнеца».

Романтическая повесть о Ниссо, по словам режиссера, привлекала его и интересным характером главной героини, и острой конфликтности, и возможностью показать природу и людей «крыши мира». К таким людям относится председатель сельсовета Бахтиор (К. Ходлов) и его мать Гюльриз (М. Касимова), в доме которых нашла приют и дружбу Ниссо; учительница Марам (М. Аминова), демобилизованный красноармеец шофер Александр Медведев (Ю. Назаров) — Шо-Пир, как его называют местные жители. Он один из тех русских, которые первыми завоевали доверие жителей гор. Медведев воевал на Памире, вывел один из всего отряда и решил «здесь остаться революцию делать».

Из сюжетных линий романа выбрано то, что относится к Ниссо и ее судьбе, то, что помогает раскрыть ее характер, показать, как возникла у нее первая, чистая любовь к Шо-Пир. Съёмочная группа точно восстановила быт памирцев тех лет. В группе ни разу не прибежали к бутафорин, к маляжу. Одежда, предметы быта — все подлинное.

Оператор Борис Середия (он, кроме того, играет в фильме роль председателя ревкома Швецова), выпускник ВГИК, снимал «Разгром», вместе с В. Юсовым — «Лейла и Меджун». Работа Середия в фильме «Дети Памира» была удостоена республиканской премии имени Рудак.

— Спокойная, мужественная природа Памира, — рассказывает Борис Середия, — суровая графичность пейзажей заставляя снимать предельно просто. Я добивался этой простоты в «Детях Памира», добиваясь ее и сейчас.

С. Марков,
спец. корреспондент
«Советского экрана»

Душанбе — Нурек

У девочки из крохотного горного кишлака с узенькими, стиснутыми каменными дувалами улочками и крутыми, скользкими тропами умерла мать. Детство, проведенное в доме тетки, было голодным и нищим. Когда в селение пришел сборщик налогов могущественного и жестокого Азизхана (артист Г. Ниязов), тетке нечем было заплатить, и она отдала племянницу. И привели Азизхану из кишлака стадо из пяти коз, пару топчих телят и худенькую, тоненькую Ниссо, которой уготована была судьба наложницы. Девушка решила бежать или погибнуть...

Впервые эта история была рассказана в романе П. Лукницкого «Ниссо», выдержавшем много изданий и переведенном на многие языки. Потом по мотивам романа композитор С. Баласаян написал оперу «Бахтиор и Ниссо». А теперь П. Лукницкий и Л. Рутцкич написали сценарий художественного фильма «Ниссо».

Вместе с фотокорреспондентом Андреем Князевым мы приехали в съёмочную группу, расположившуюся на реке Вахи, недалеко от города Нурека, в тот день, когда Галя Пулатова, исполняющая роль Ниссо, снималась в сцене побега.

В тот же день снимался еще один кадр из другого эпизода. Иностраный агент Кендыри, работающий в советском кишлаке брадобреем, хочет переплыть пограничную реку и добраться Азизхану, где скрывается Ниссо. Артисту М. Ходжикулову дали два турсука — надувные бараны шкуры, с помощью которых горцы обычно преодолевают реки. Но артист несколько раз подошёл к грохочущему потоку и не решился ступить в воду. Выручил ассистент режиссера Марат Хасанов. Чтобы он не отличался от актера, ему побрила голову, и Марат трижды бросался на турсука в Вахи, где за поворотом его ждала лодка.

Мы не случайно рассказываем о трудностях, которые приходится преодолевать артистам кино. У иных зрителей, начитавшихся рассказов о том, как померж встретил на улице безвестную девушку, ставшую назавтра кинозвездой, может создаться впечатление, что в выборе профессии актрисы только кино играет роль. Что касается Гали Пулатовой, то померж действительно увидел ее на улице, пригласил на студию, она же сниматься отказалась, и пришлось идти к ее родителям, уговаривать. Но не только случай, не только способности и обаяние дали Гале возможность исполнить главную роль в картине, создать образ битой и голодной сироты, а затем суровой и своерванной девушки. Потребовалась еще и огромный, подчас опасный труд. Полгода про-

ЕЛЕНА МАКСИМОВА



Макариха («Отчий дом»)

Варвара Степановна («Чужая родня»)



Елена Александровна Максимова



Стряпуха («Короткое лето в горах»)



фото И. Гневашева

На зеленом лугу, под деревянным навесом, стояла огромная, на восемь конфорок, печь. На докрасна раскаленной плите в большой сковороде жарились белые грибы. Заправляла всеми кухонными делами киноактриса Елена Александровна Максимова, исполнявшая в картине (это было на Кавказе, в Теберде, на съемках фильма «Короткое лето в горах») роль стряпухи...

Мы сидели вокруг и с нетерпением ждали, когда наша повариха скамандует: «Готово». Пахло так вкусно, что у всех текли слюнки. Позднее, уже сидя за столом и запивая фантастически вкусные грибы местным вином, мы наперебой расхваливали Елену Александровну.

— Смотри как режиссер угадал! Ты, оказывается, и в жизни стряпуха первоклассная, — сказал кто-то.

— Это что! — ответила Максимова. — Вас сколько — шесть человек, а я в войну стряпала каждый день на восемьдесят!

И рассказала, как в первые дни войны вывезила она вместе с другими матерями и бабушками из Москвы группу детей сотрудников студии «Союздетфильм». Как застряли они на восемь месяцев под Уфой и как пришлось ей тогда осваивать профессию поварихи.

— Ну, там все же хоть время было. А то как-то освоила я еще одну профессию, довольно сложную, в один день. Вызвали меня на съемку фильма «Разгром». Говорят: вот телега, вот двое коней, ты деревенская баба, везешь с собой двух малых ребят, а на встречу едет конница. кругом пулеметы палат, а ты едешь и еще полную телегу всякого скарба везешь.

Я взмолилась, говорю:

— Никогда я и одной лошадию не управляла, а то двумя.

— Ничего, — отвечают. — Надо сегодня снимать, а то погода уходит!

В кино всегда что-нибудь уходит. Села я в телегу, сунули мне вожжи в руки, посадили ребят.

— Поехала, — говорят.

Чмокнула я губами, лошади тронули и... И что ж, сняли! И еще как лихо-то получилось! Самое интересное, что потом весь эпизод вырезали.

Мы все рассмеялись.

— Может, расскажешь о себе по подробней? — попросил я.

Елена Александровна задумалась на минуту и начала рассказывать. Вот что мы услышали в этот вечер.

...Лея Максимова воспитывалась в детском доме. По окончании девятого класса сразу же, как говорится, по влечению сердца, держала экзамен в киностудию при «Москпрофобре».

Как самая способная, была она принята на единственную бесплатную вакансию. Одновременно работала Лея на пуговичной фабрике прессовщицей.

В студии преподавали известные мастера: В. Гардин, К. Эгерт и Н. Зархи. Они и стали ее первыми учителями.

Кинематограф в то время был немым. Только-только окончив школу, в 1925 году снялась Максимова в своей первой картине «Хромой барин» (режиссер К. Эгерт) и затем в фильмах

«Бабы рязанские», «Тихий Дон» (режиссеры И. Правов, О. Преображенская).

С особым чувством говорила Максимова о работе с А. Довженко в фильмах «Земля» и «Аэроград».

Смотрел я на Елену Александровну и вспоминал ее в фильмах, о которых она рассказывала, в спектаклях, которые она сыграла в Театре-студии киноактера.

Давно это было и в то же время недавно. Чудесно назвал свою автобиографическую повесть художник Илья Репин — «Далекое близкое». Да, далекое по времени и близкое в памяти. Работа, в которую вкладываем мы частицу нашего сердца, нашей души, нашей крови, всегда остается близкой. Такими работами были для Максимова «Земля» и «Аэроград», первая цветная картина «Груня Корнакова» (режиссер Н. Экк), а из последних — «Чужая родня» (режиссер М. Швейцер), «Отчий дом» (А. Кулиджанов), «Чудотворная» (В. Скуйбин). Кстати, о работе Максимова в последние трех картинах. И в «Чужой родне», и в «Отчем доме», и в «Чудотворной» играет Максимова простых деревенских женщин. Все они примерно одного возраста.

Варвара в «Чужой родне» — председатель колхоза, умная женщина, отдающая всю себя борьбе за колхоз, за общественное добро.

В «Отчем доме» — вороватая колхозница Макариха, обучающая свою племянницу воровать на колхозных огородах.

И Жеребиха в «Чудотворной» — хитрая и злая религиозная фанатичка.

Три женщины. Время примерно одно. Если посмотреть подряд все три роли, удивись: какие все-таки они разные!

Что меня поражает в творчестве Е. Максимова — это ее удивительная артистичность при полном отсутствии актерской манерности и штампов.

Знакомаясь с ней и в голову не приходит, что перед ними актриса. Потому, что в ее внешности, в голосе, в манере разговаривать — даже очень отдаленно — ничего нет актерского. И на экране это сама жизнь. Как она ухитряется играть, ничего не играя, — это секрет. Вспомним Жеребиху из «Чудотворной» — как будто вырезана она из корня какого-то дерева, как будто вышла она прямо из деревенской тольи. А если вдаваться, вглядеться, сколько в этой работе настоящего, тонкого артистизма — удивительно! Необыкновенная достоверность, правда жизненная — во всем, что делает на экране Елена Александровна.

В день тридцатилетия советского кино Елена Александровна была награждена орденом «Знак Почета», а недавно ей присвоено звание заслуженной артистки РСФСР.

Снимается она много. Как и все мы, ищет интересного сценария. Их так мало, обидно мало! Вооруженная опытом, отточенным мастерством, готова Максимова к большой, интересной работе. Пусть она поскорее ее получит!

Евгений Тетерин,
заслуженный артист РСФСР

И СВИДЕТЕЛЬ И ХУДОЖНИК

ЗАМЕТКИ С ЛЕЙПЦИГСКОГО ФЕСТИВАЛЯ

Надо ли делить кино на художественное и документальное? Может, вернее делить на художественное и антихудожественное, умное и глупое?..

Нелпохо сказано, не правда ли? Эта фраза М. И. Ромма прозвучала на дискуссии «Кино и гуманизм» во время VIII Международного фестиваля документальных и короткометражных фильмов в Лейпциге в ноябре 1965 года. Я дальше расскажу, почему фраза эта не раз вспоминалась мне во время фестиваля и после него.

А пока послушаем и другое мнение.
— Мы кинорепортеры, — убеждал меня молодой режиссер и оператор, — наше дело — снимать жизнь день за днем. И все!

Что ж, киножурнал, хроника абсолютно необходимы. К тому же и документальный фильм, полно-, средне- и короткометражный, как правило, состоит из той же хроники. Экран выступает как свидетель, чьи показания неопровержимы.

Но нельзя сказать: «И все!»
Юрий Тынянов, автор великолепнейших романов о Кюхельбекере, Грибоедове, Пушкине, говорил: «Там, где кончается документ, — я начинаю».

В литературе у нас есть термин: художественно-документальная проза. Это произведение, герои которых — реальные люди, порой продолжающие жить среди нас. У авторов таких книг есть определенная заданность: героя нельзя ни убить, ни воскресить, ни женить, ни усадь куда-нибудь в Австралию... Все должно точнейшим образом соответствовать реальной биографии. Однако и в этих книгах, властвует гений творца — во взгляде на героя, общей концепции мира, в художественных находках, новых, неповторимых решениях. Это «Чапаев» и «Педагогическая поэма», «Волоколамское шоссе» и «Молодая гвардия», «Повесть о настоящем человеке» и «Железный поток», романы Тынянова и многие другие книги.

И никому не приходит в голову считать эти произведения и сам жанр чем-то второстепенным по отношению к «собственно-художественной» литературе.

К сожалению, в кино пока далеко не так. Зритель отнюдь не потому не рвется порой на иные из документальных фильмов, что он, как это пишут, «не приучен». Как раз наоборот: приучен. К однообразию, робости режиссерских приемов, просто скуке, к хроничности в самом дурном смысле слова — когда события и кадры на экране бездумно переползают с одного временного узла на другой...

А ведь можно все иначе! Документальное кино бывает и явлением настоящего искусства. Причем в высшей степени современного — от мысли, положенной в основу произведения, до художественных решений.

Вот эти-то соображения и приходили в голову во время Лейпцигского фестиваля.

А он, восьмой по счету, был самым представительным за свою историю — в нем приняло участие 49 стран. Южная и Северная Америки (кроме США, еще и Канада), Африка, Азия, Европа — от скандинавов до киприотов...

Девиз фестиваля: «Фильмы мира на службе мира». Этим определялась высокая гуманистическая направленность его программы.

Было еще одно существенное обстоятельство: в 1965 году исполнилось двадцать лет со дня победы над фашизмом. Фестиваль был посвящен этой исторической дате.

Поэтому, кроме конкурсной программы, там была еще одна — особая. Она носила название «Ретроспектива» — взгляд в прошлое. В нее входили картины разных стран о борьбе с фашизмом. Тут можно было увидеть «Испанскую землю» Юриаса Ивенса, снятую еще в 1937 году. И вновь возвращающий нас к этому первому акту

всемирной трагедии французский фильм «Умереть в Мадриде», созданный всего два года назад. Канадские фильмы «Острова Черчилля», «Борющиеся Россия», выпущенные в 1940—1942 годах, сменялись картинами шестидесятых годов: американской «Черной лисицей» или шведской «Майн Кампф»... И, конечно, наши: «Разгром немецких войск под Москвой», «Суд народов», «Битва за нашу Советскую Украину».

Сугубо личное воспоминание...
Никак не мог предполагать тогда, лютым февралем 1942 года, когда в лесу под Юхновом смотрел фильм о первой нашей победе под Москвой, что почти четверть века спустя вновь увижу его в Лейпциге, где в 1933 году Гитлер и Геринг устраивали процесс над Дмитриевым... И пусть в этом старом фильме, сделанном четверть века назад фронтовыми кинооператорами, режиссерами Л. Варламовым и И. Копальниным, есть немало погрешностей и в съемке и в монтаже, но — восторженно суровое, трагическое дыхание Большой истории веело в те минуты в зал...

Правое же, человек, пришедший на эту ретроспективу, оказывался в особом положении. С экран к нему обращались кинематографисты самых разных стран и самых разных взглядов, объединенные одним — ненавистью к фашизму. Еще и еще лаял Гитлер с трибуны, вновь и вновь рвали в ключья снаряды и бомбы землю, дома и человеческие тела. Колыхались повешенные, падали во рвы расстрелянные, бульдозер в гитлеровском коллагере сгребал в яму гекатомбу чудовищно исхудавших тел...

Трудно, нечеловечески трудно смотреть на экран, но это была та история, где «ни прибавить, ни убавить»...

Зритель ретроспективы, хотел того или нет, становился философом: ему приходилось размышлять сразу о всей эпохе, в которой он живет. Портрет века был ужасен и трагичен, но все же человек выстоял! Выстоял, хотя его рвали в ключья толом и тринитротололом, пробивали пулями и давили танками, травили собаками, выстоял и победил как человек.

Ретроспектива органично переходила в конкурсную программу. Были фильмы, прямо продолжавшие тему ретроспективы, — английская картина «Доброе время — счастливое время», чешская «Лидице», наши: «Обыкновенный фашизм» и «Великая Отечественная» (первый получил Особый Высший приз, второй — «Серебряного голубя»). А рядом шли фильмы о фашизме сегодня — кубинский «Теперь» или «Команда 52» (ГДР) (оба получили «Золотого голубя»), фильм Юриаса Ивенса «Земля и небо» (Франция) — о варварстве американских империалистов во Вьетнаме.

(Продолжение см. стр. 18)



«Великая Отечественная» (СССР)

«Команда 52» (ГДР)

• НЮРНБЕРГСКИЙ ПРОЦЕСС

СУДЬИ ПЕРЕД СУДОМ

Странно, совсем неожиданно начинается фильм. После первой надписи, извещающей нас, что режиссер Стенли Краймер в этой картине пытается проанализировать «моральную позицию», победившую в прошлой войне, экран вдруг заливают полный мрак. Темно и черно. Ничего нет. Довольно долго, достаточно долго и слишком долго, в беспросветной тьме над приоткрытым и озадаченным залом звучит захватская, с присвистом, молодецкая, маршевая песня. Мы вполне успеваем в нее вслушаться, ее понять. Ах, какая бравая, какая удаляя песенка! Тому, кто шагает под эту мелодию — в ногу, конечно же, в ногу! — сам черт не брат. В ней, в этой песне, ликует безответственность и веселится безоглядность. Вперед, только вперед! — призывает она. Не оглядывайся! Какая разница, что там за спиной! Развалины? Трусы? Не все ли равно! Ты сюда не вернешься, ты беды не увидишь, ты не ответишь, знай свое дело, шагай дальше, фуорер думает за тебя!

Так они и шагали. Увидели змущую Волгу и белую шапку Эльбруса. Эйфелеву башню в Париже и Коллизей в Риме. Но песенка обманула, поддела проклятая пе-

ется властное и вдохновенное движение к истине. Правдивость возведена в закон и доведена до магии документальности. И Марлен Дитрих, и Спенсер Трэйси, и Берт Ланкастер, и Максимилиан Шелл так самозабвенно берут на себя весь груз чужих идей, характеров и судеб, что мы просто-напросто забываем об актерах, об их напряженной работе и блистательном мастерстве. Такая мера актерского самозабвения возможна, однако только при одном условии: когда каждая роль прочно поставлена на фундамент вполне определенной жизненной позиции. Когда актер не просто предьявляет зрителям ту или иную, более или менее колоритную человеческую фигуру, но и систему взглядов, обособленную целой жизнью, целой выстраданной биографией, всей судьбой. В диалогах фильма спорят не просто слова — спорят судьбы, каждая фраза этого диспута о виновности по-новому освещает драматичные проблемы.

Прокурор полковнику Лоусон в конце войны освобожден узников гитлеровских концлагерей. Кошмары тех дней навсегда возносились в его память. Обвинение движимое гневом, горечью, обжигающей болью, чувством справедливости.



Судья Хэйвуд
(Спенсер Трэйси)
и прокурор Лоусон
(Ричард Уидмарк,
справа)

сенка, и тем, кто остался жив, все-таки пришлось оглянуться, вернуться, ответить. Чернота на экране растворяется. Слово символ ответственности, возникает в кадре разрушенный Нюрнберг. Руины. Скелеты многоэтажных зданий. Тут все начиналось, и тут все кончилось.

Фильм Стенли Краймера замкнут в пределах одного из так называемых «малых нюрнбергских процессов». После того как были осуждены главы гитлеровского рейха, его идеологи и полководцы, политики и министры, перед судом народов прошли группы подсудимых пониже рангом. Команданты концентрационных лагерей, средние и маленькие фуореры. Дошло дело и до гитлеровских юристов. Судьи, еще недавно сами вершители суд, оказались на скамье подсудимых.

Автор сценария Эбби Манн и постановщик Стенли Краймер увидели в этой внешне парадоксальной и острой ситуации одну из главнейших проблем нашего времени. В картине, снятой без всяких режиссерских или операторских эффектов, с реализмом спокойным, трезвым и жестким, проблема эта выступает на поверхность во всем ее огромном и мучительном драматизме.

Сперва кажется, что все очень просто: те, которые сидят сейчас на скамье подсудимых, — кровавые палачи, они повинны в казнях множества честных, чистых, прекрасных людей, они истребляли противников нацизма, и, значит, они должны быть сурово наказаны.

Так смотрит на вещи прокурор полковник Лоусон, которого играет Ричард Уидмарк, играет великолепно. Скажем, кстати, что игра актеров в фильме Стенли Краймера вообще безупречна. В каждой роли ощуща-

С прокурором столь же яростно спорит, его доводы столь же пылко опровергает защитник Ганс Рольф, которого играет Максимилиан Шелл. Вот захлестывающая, взнузданная гневом логика адвоката: виновны ли люди (речь идет о подсудимых) в том, что они подчинились закону своей страны и верно этому закону служили? А если они виновны, то кто в Германии не виновен? Будет ли суд народов судить каждого немца, подчинившегося законам гитлеровского рейха?

На эти вопросы совсем не просто ответить. А ответить надо.

В данном случае это должен был сделать судья Хэйвуд (Спенсер Трэйси), и общее внимание постепенно сосредоточивается на этой фигуре. Ему решать. Судья медлителен, защитник и прокурор быстры, находчивы, стремительны. Судья стар, и его морщинистое, явное лицо часто выглядит озадаченным. Защитник и обвинитель молоды, напористы, полны боевой энергии. С некоторым даже изумлением мы следим за блистательной логикой аргументов «про» и «контра». Странная вещь: логика с одинаковым успехом служит обом и в обоих случаях совершенно несокрушима. Если блестящая логическая постройка защитника вдруг дает трещину и начинает разваливаться у нас на глазах, то происходит это не по его вине. Защитника подвел его собственный подсудитный, подвел неожиданно для всех. Скамья подсудимых дошла словно бы в тени. Слишком обыкновенны, слишком понятны казались подсудимые, жалкие, дряблые, физиологически неприятные. Вина была написана на их лицах. На всех, кроме одного — каменно-сурового лица главного обвиняемого, бывшего

министра юстиции Эрнста Янинга. Артист Берт Ланкстер дал ему холод гордой убежденности в своей правоте, твердость и отрешенность взгляда, готовность выстоять до конца. Взгляд Янинга не дрогнул, когда прокурор показал суду документальный фильм, снятый в концлагерях. Взгляд Янинга остался холоден, когда перед судом предстал свидетель Петерсон, изуродованный гитлеровцами, униженный человек, которого с необычайной горечью и затаенной страстью сыграл актер Монтомери Клифт.

Но вот настала все же минута, когда обвиняемый, не произносивший до того ни одного слова, прервал адвоката и заговорил. Произошло это, когда защитник был близок к величайшему торжеству, когда ему чуть было не удалось задним числом доказать если не справедливость, то хотя бы законную обоснованность заведомо гнусного смертного приговора, некогда вынесенного Янингом по делу старого еврея Фельденштайна.

Фельденштайн был казнен. Но жива Ирена Говфман, которая сейчас, как и прежде, в том же самом зале суда стоит на том же месте свидетельницы. Стремясь доказать законность прежнего приговора и заново допрашивая Ирену, защитник Рольф возмущается: он страшен, он бесконечно логичен, он убежден. Убежден в том, что позволено принести достоинство и жизнь любого отдельно взятого человека в жертву нации. В это мгновение у нас на глазах заново происходит рождение фашизма. Мы видим, как вздохновенный молодой человек с лицом Вертера превращается в палача. В садиста. В фашиста. Не во имя корысти. И не ради карьеры. Во имя ложно понимаемой миссии. Тут, кстати, ответ и на «загадку» подсудимого Янинга. Янинг вдруг спрашивает: «Неужели мы должны это сделать еще раз?»

Его внезапный вопрос сразу ломает ход процесса. Становится ясно, в чем основной — и общий! — порок защиты и обвинения. И защита и обвинение воздухоуевлялись не судьбами людей, а судьбами своих стран. Логика прокурора и логика адвоката не была нелюбопытной и человеческой логикой юристов. Они не искали истину, они искренне верили, что компромисс с совестью может быть выгоден родине — Германии или, Америке или... Поэтому когда американский генерал сказал своему другу обвинителю полковнику Лоусону, что политические соображения и интересы Соединенных Штатов требуют, чтобы приговор был мягким, весь пыл симпатичного прокурора угас. Солдат подавил в нем юриста. Политик — обвинителя. Мундир — человека. И он вдруг малодушно призвал суд вынести решение «с учетом сложившейся ситуации». Другими словами, и с ним произошло то же, что некогда случилось с Янингом.

Старый судья Хэйвуд, провинциал, человек, который не читает газет, но добросовестно пытается понять немцев, для того и введен Креймером в эту систему образов, в эту атмосферу политических страстей, затемняющих истину, чтобы представить суду и зрителям пусть старомодную, но подлинную справедливость. Ведь и судью Хэйвуда пыталась улочать! Ведь и Хэйвуд слышал магическую формулу: «Да хранит бог Соединенные Штаты и этот уважаемый суд!» Но для Хэйвуда, для этого провинциала, деревенщины, есть на свете нечто более важное, чем интересы и политика Соединенных Штатов. Потому он не подчинился давлению сверху и не повторил преступления Янинга, который в свое время попирает справедливость во имя политики и интересов Германии.

— Эти загубленные миллионы людей... Загубленные нами люди. Я никогда не думал, что до этого дойдет! Вы должны мне поверить! — заключает Янинг судью. Ему незачем глат. Приговор вынесен, судьба его решена. Судья Хэйвуд, видимо, верит Янингу. Но ответ его прост:

— Это началось уже тогда, когда вы в первый раз осудили на смертную казнь заведомо невиновного человека.

Таким выводом и кончается фильм Креймера.

Известно, что фашизм опирается на бытовую среду, используя для своей демагогии обычные житейские потребности и интересы масс. Новизна фильма «Нюрнбергский процесс» — в исследовании природы фашизма, его психологии, в утверждении, что фашизм эксплуатировал не только низменные и грязные, но подчас и высокие побуждения людей, опирался не только на бытовые инстинкты, но и спекулировал на таких понятиях, как патриотический долг и закон. Он, этот «обыкновенный фашизм», прятается в каждом атоме несправедливости; он гнездится везде, где люди обманывают себя мыслью, будто политическая цель оправдывает средства.

Такое напоминание более чем своевременно, и оно-то отзывается волнением, захватывающим интересом, с которым мы смотрим фильм «Нюрнбергский процесс».



СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ МИРОВОГО КИНО



Ролф Уолш БАГДАДСКИЙ ВОР 1924 США

Характерным продуктом американского серийного кинопроизводства стала «система звезд». С помощью огромных финансовых средств реклама создавала недосягаемые божества, живущие во дворцах, мчавшиеся в автомобилях самых дорогих марок. На этих божествах были галереи, стоящие целое состояние. И все это для того, чтобы завороченный зритель не покинул доллара за билет. Одной из первых «звезд» мужского пола был угитанский, спортивный Дуэлас Фербенкс. Несмотря на не слишком выгнанный внешность, он быстро совершил «прыжок» со сцены шекспировского театра к кинематографическим ролям Зорро, Робин Гуда, Черного пирата и Багдадского вора. В последней роли на фоне экзотических авсоров Востока, Дуэлас проявлял все свои бесчисленные таланты. Никто до него с такой грацией не плавал под водой, не прыгал прямо со второго этажа на оседланного коня, не фехтовал с тремя противниками одновременно. По сей день его динамичные роли, близкие акробатике, напоминают нам о том, что движение является неотъемлемым элементом кинематографа.



Джон Робертсон ТЭСС ИЗ СТРАНЫ БУРЬ 1922 США

Среди «звезд» первенство, бесспорно, принадлежало Мэри Пикфорд. Непредыказанная популярная «маленькой Мэри», слабенькой, наивной женщины, требующей мужской опеки, немедленно затмила не только тогдашних театральные знаменитостей, но и политиков и чемпионов мира. Для нее писали специальные сценарии мелаодрами, в которых она неустойчиво проявляла все добродетели примерной американской девушки. В этом смысле сюжетные перипетии «Тэсс из страны бурь», как и других фильмов Мэри, шедших в нашем прокате («Пола-Анна», «Розита»), были не столь существенны. Главным был характер «звезды». Диапазон таланта Мэри Пикфорд был не слишком велик и наверняка не мог сравниться с искусством многих американских актеров, сформировавшихся в театре. Но успех ее в который раз доказывал, что кинематограф обладает такими средствами воздействия на зрителя, которые и не снились древнему искусству театра.

Рассказывает ЕЖИ ПЛАЖЕВСКИЙ *

Татьяна Бачелис

* Начало см. «Советский экран» №№ 8, 9, 11, 12, 14, 16, 18, 19, 20, 22, 23—1965 г., 1—1966 г.

И СВИДЕТЕЛЬ И ХУДОЖНИК

(Окончание. Начало см. стр. 15)

наме (особый Золотой приз). Наконец, немало картин о нынешних исканиях, заботах, мыслях людей...

Фильмов было много (мы смотрели по десять картин за день), и, окунаясь с головой в поток документального кино, невольно задумываешься о путях этого важного, боевого жанра. Ибо наряду с подлинными удачами было немало картин, продиктованных самыми благородными намерениями, но, увы, лишенных чувства экранного времени, растянутых, вялых, шаблонных по режиссуре.

И как преобразился зрительный зал, когда появлялся художник, когда перед нами был не только свидетель, но и мыслитель, творец, талант, владеющий тайной, как «заразить» своим волнением все!

Свидетель? Нет, больше — художник! Об этом думалось, когда демонстрировался отличный югославский фильм «Слеза на лице» (у нас в Москве на летнем фестивале он был удостоен Золотой медали). Попутное замечание: югославские кинематографисты вообще хорошо выступили — они показали талантливого, хотя и нервную, работу «Скопье 63» и несколько отличнейших мультпликаций.

Мы увидели художника и в умной, изысканной «Маргаритке» болгарского режиссера Т. Динова и в некоторых других картинах.

Именно в этой связи я хочу сказать о совершенно исключительном успехе «Обыкновенного фашизма». Можно без преувеличения сказать, что фестиваль прошел под знаком этого фильма. А ведь ряд кадров хроники, использованных в «Обыкновенном фашизме», увидели в Лейпциге буквально в десятке других зарубежных фильмов так «Черная листва», «Майн кампф» и т. д.

Казалось бы, прелесть новизны должна была утратиться.

А она возникла, да еще с какой свежестью и силой! Известный и не раз повторенный кадр ставился для вас открытием, ибо его, как молнией, высветила острая мысль авторов «Обыкновенного фашизма»; он, этот кадр, был включен в цель размышлений, и... И как не вспомнить Родена: беру кусок камня и отсекаю все лишнее. В фильме «Обыкновенный фашизм» есть великолепный лаконизм высокого искусства — тут из известного кадра взято только необходимое. И тогда кадр оказался новым, впервые увиденным.

«Обыкновенный фашизм» был восторженно принят зрителями, заполнявшими залы двух крупнейших кинотеатров Лейпцига: «Капитала» и «Казино». А ведь картина называется «обыкновенный», а не какой-нибудь там чудовищный фашизм. Она говорит об ответственности не только Гитлера, но и тех, кто восторженно вопил «хайль», кто лил слезы умиления, глядя на фюрера... В ФРГ любят говорить о фашизме как о некоем демониуме, чуть ли не мистическом духе, внезапно свалившемся на Германию. В «Обыкновенном фашизме» показана Германия, восторженно утрачивавшая Гитлера, показана и Германия задумавшаяся, показана, наконец, другая Германия — та, что была брошена в концлагерь, на кааторя...

«Я вижу национальное достоинство немцев в том, как они самозабвенно аплодировали фильму М. Ромма», — сказал на упоминавшейся дискуссии главный комментатор германского телевидения А. Шнидлер.

Фильм «Обыкновенный фашизм» стоял в центре всех дискуссий, которые проходили в Лейпциге. Это был истинный триумф смелого, мыслящего искусства, художественно-документального искусства социалистического реализма.

Итак, на вопрос: свидетель или художник — нужно отвечать так:

— И свидетель и художник. В одном лице! И как важно, чтобы дерзая, смелость, творчество, прямая, ищущая мысль стали бы постоянным качеством документального кино!

М. Кузнецов

Многие читатели просят хотя бы коротко рассказывать обо всех фильмах, выходящих на экраны, чтобы иметь возможность выбрать ту или иную картину, чтобы, как пишет один читатель, иметь «компас в широком море текущего кинорепертуара».

Откликаясь на эти просьбы, мы вводим новую рубрику — «Кинорепертуар очередного месяца». В каждом четном номере нашего журнала под этой рубрикой будут сообщаться самые краткие сведения о фильмах, которые выйдут на экраны в следующем месяце.

Редакция хотела бы знать ваше мнение об этой рубрике. Помогает ли она ориентироваться в кинорепертуаре? Ждем ваших писем.

ГИБЕЛЬ ЭСКАДРЫ



Пьеса Александра Корнейчука «Гибель эскадры», написанная еще в 1933 году, в течение многих лет не сходит со сцены советских театров. На киностудии имени А. П. Довженко режиссер В. Довганг поставил фильм, в основу которого легла эта пьеса (сценарий А. Корнейчука). Это рассказ об одном из самых напряженных эпизодов гражданской войны. Летом 1919 года возникла опасность захвата кораблей Черноморского флота немецкими интервентами. Чтобы предотвратить это, В. И. Ленин отдал приказ: «Ввиду безыOUTHности положения, флот уничтожить немедленно».

В центре фильма «ГИБЕЛЬ ЭСКАДРЫ» — образ комиссара, пламенной коммунистки Оксаны Матюшиной, которой пришлось вести нелегкую борьбу за выполнение ленинского приказа, роль Оксаны исполняет молодая артистка Киевского театра имени Ивана Франко С. Корюхино. В роли адмирала Черноморского флота Гранатов — Б. Ливанов. Фильм посвящен 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

ГОРОД МАСТЕРОВ



Черепичные крыши, мрачные башни и ирреальные стены, монастырские дворники, узкие, кривые улочки — здесь разворачиваются события фильма «ГОРОД МАСТЕРОВ», поставленного на киностудии «Беларусьфильм» режиссером В. Бычковым по сценарию Тамары Габбе.

Метельщик Караюль, остроносый и выдумщик, мрачный горбун герцог Маликорн, его хитрый советник Гилюм, завистливый и спесивый Клип-Иляк, красавица Вероника — вот герои этой легенды, рассказывающей о борьбе и о борьбе за справедливость, о любви и верности.

Разными путями приходят молодые актеры в кинематограф. «Мне дорогу на экран проложила... шпала» — мог бы сказать фехтовальщик Георгий Лапето, исполнитель роли Караюля. В роли Вероники снималась М. Вертинская.

В РЕПЕРТУАРЕ НА ЭКРАНЫ ВЫЙДУТ

ПРОВЕРЕНО — МИН НЕТ

В титрах этого фильма стоит дата — 1965 год. Однако его первые кадры сняты более чем двадцать лет назад — в октябре 1944 года. Столица Югославии встречает воинно-освободителей. Город, истерзанный войной, празднует победу. Но люди не знают, какая опасность их ожидает. Под городом, в канализационных каналах, мощные минные заряды, готовые взорваться.

И вот девять советских и югославских солдат спускаются в подземелье, чтобы любой ценой предотвратить взрыв.

В основу фильма «ПРОВЕРЕНО — МИН НЕТ» — совместной постановки советских и югославских кинематографистов — легли воспоминания командира югославского партизанского батальона Гоико Краевича и недавно погибшего Маршала Советского Союза С. Вирозова.

В фильме снимались популярные югославские и советские актеры. Среди них — Бранко Плевша и Олег Анфимьев.

ТАМ, ГДЕ ЦВЕТУТ ЭДЕЛЬВЕЙСЫ

В чем романтика пограничной службы? Ведь не каждый день бывают тревоги и не каждый день пересыхают границы нарушители. Чаще пограничные дни текут мирно. Учеба, труд, дежурства. А командир порою похож на воспитателя, а застава — на школу-интернат.

Но романтика есть, она — в людях, которые «слушают тишину», стерегут наши границы. Об этом и рассказывает картина киностудии «Казакфильм» «ТАМ, ГДЕ ЦВЕТУТ ЭДЕЛЬВЕЙСЫ». Сценарий написан С. Мартыновым и Е. Ароном, постановщики — Е. Арон и Ш. Бейсмаев.

ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ

«Памяти поэта Михаила Светлова», — читаем мы на экране. А за кадром звучит голос: «Молодость моя, не торопись! Медленно — как было — повторись!» Там начинается фильм «ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ», поставленный на киностудии «Мосфильм» А. Манасеровой по одноименной пьесе М. Светлова. О своих друзьях-комсомольцах, мальчишках и девчонках 20-х годов, прошедших трудный путь мужества, ненависти и любви, борющихся за наше сегодня, рассказал пол в пьесе. А теперь зрители смогут увидеть ее на экране.

В главных ролях заняты актеры И. Прохоренко, Г. Кулинов и другие.

НЕТ НЕИЗВЕСТНЫХ СОЛДАТ

Тяжелые, изнурительные бои 1941 года. Оборона Киева. В эти трудные дни возникла большая дружба юных бойцов — санитарки Маша и военфельдшер Миши. На наших глазах происходит становление их характеров. На наших глазах зарождается их первое глубокое чувство. На наших глазах они умирают и гибнут, не дожив до доблести.

Фильм «НЕТ НЕИЗВЕСТНЫХ СОЛДАТ» создан по мотивам повести Героя Советского Союза генерал-полковника А. И. Родимцева «Маша и Миша». Маше и Мише в киностудии имени А. П. Довженко режиссером С. Цибульником (сценарий Е. Севелы). В фильме снимались студенты ВГИК Н. Рычагова и П. Иванова.

ДО ОСЕНИ ДАЛЕКО

Как строить жизнь? Чем измеряется счастье? С кем идти по жизни? Эти вопросы встают перед девушкой Юдией и рабочим Липстом, героями фильма «ДО ОСЕНИ ДАЛЕКО», поставленного на Рижской киностудии по популярному роману Э. Скудуриуса Кольчи. Это первый художественный фильм режиссера А. Вренча.

ДЕТИ МОРЯ

Года два назад на сцене Тбилисского театра имени Руставели была поставлена пьеса «ДЕТИ МОРЯ». Ее автор — молодой писатель И. Хуашвили. На киностудии «Грузия-фильм» режиссер К. Пипинашвили экранизировал эту пьесу, рассказывающую о жизни приморских рыбаков, о борьбе и судьбе их отцов.

ОТПУСК РЕПОРТЕРА

В болгарском фильме «ОТПУСК РЕПОРТЕРА» зритель увидит, что может надеяться острый фельетон, героем которого становится собирательный образ всех приходов, зазнобардов, пьянчик, развратников.

Сценарий сатирической комедии написан Радеом Ралиным, режиссер Владимир Янчев.

ВТОРОЕ ИМЯ

В Демократической Республике Вьетнам имя юного партизана Ким Донга известно не менее, чем имена Павлова, Маршарова и Володи Дубинина в Советском Союзе. С тринадцати лет Ким Донг был связан с партизанским отрядом, с успехом выполнял многие сложные и опасные задания. Однажды он стоял дозором на посту. Враги появились неожиданно, и Ким Донг не успел предупредить партизан. Чтобы дать им знать о появлении врагов, мальчик побежал. В этот момент партизаны успели скрыться. Ким Донг был убит.

«ВТОРОЕ ИМЯ» — так называется фильм вьетнамских кинематографистов о Ким Донге. Его поставили режиссеры Нонг Ить Дат и Вн Фам Ты. Юный исполнитель главной роли Де Тхань Фюнг был удостоен награды на одном из фестивалей вьетнамских фильмов в Ханое.

ВЕРНИСЬ, БЕАТА!

«...Вчера ушла из дому и до сих пор не возвращается Беата Кловсвич, шестнадцати лет... Если кто-нибудь знает о судьбе пропавшей, просит сообщить...» Такое объявление передают по варшавскому радио.

О том, что такая Беата и почему она ушла из дому, зритель узнает из польского фильма «ВЕРНИСЬ, БЕАТА!». Основная проблема, поставленная в картине — воспитание в семье и школе, борьба с ханжеством, равнодушием. Сценарист Михаил Тонейчик, режиссер Анна Соколовская, оператор Ярек Корцелли. В роли Беаты — Поля Ранка.

БУМАЖНЫЙ ЧЕЛОВЕК

Мурсорчи Адам — герой мексиканского фильма «БУМАЖНЫЙ ЧЕЛОВЕК» — живет в лагуне на окраине большого города, среди таких же бедняков, как и он сам. Только он, пожалуй, несчастнее других: он нем от рождения.

Однажды ему повезло: он нашел бумажник с огромной суммой — десять тысяч песо. Окружающие всечасно стараются выманить у Адама деньги. Но мурсорчи мечтает о ребенке, о сыне, которого он мог бы сам воспитать, баюкать на руках, сделать счастливым... И он отдает это неожиданно пришедшее ему богатство за безделье, за купку для своего Титино.

Автор сценария и режиссер фильма Исмаэль Родригес Оспелески, оператор Фигероа. В роли Адама — Игнасио Лопес Тарсо.

МЛАДШИЙ СЕРЖАНТ И ДРУГИЕ

Молнара, героя венгерского фильма «МЛАДШИЙ СЕРЖАНТ И ДРУГИЕ», можно назвать венгерским Швейном, Плутавой, насмешливым, находчивым, он умеет выпутаться из любой неприятности. Война для Молнара кончилась, когда он понял, что союзники — немецкие фашисты — продают его вместе с тремя другими дезертирами, с которыми младший сержант

встретился в брошенном камином бароном замке, он, смотря по обстоятельствам, выдает себя и свою команду то за штаб стрелкового полка, то за сотрудников контрразведки, то за личный штат господина барона — хозяина замка. Это комедия восторжничавшего режиссер Мартон Келети по сценарию Имре Добози. В роли Молнара — Имре Шинновиц.

ЛЖЕЦАРЬ

...Через несколько лет после дворцового переворота в Санкт-Петербурге, когда российский престол заняла Екатерина II, а ее муж, император Петр III, был арестован и затем убит, в маленьком княжестве Черногория появился человек, выдававший себя за Петра III. Черногорцы восторженно встретили его появление, и князю Савве, тогдашнему владетелю страны, пришлось уступить власть новому царю.

Об этой странице из истории Черногории рассказывает югославский фильм «ЛЖЕЦАРЬ», поставленный режиссером Велимиром Стояновичем по сценарию Ратко Джуровича.

НЕВЕСТА БУБЕ



Интересный образ создала известная итальянская актриса Клаудиа Кардинале в фильме режиссера Луиджи Коменчини «НЕВЕСТА БУБЕ». Ее героиню зовут Мара. Эта своенравная деревенская девушка полюбила товарища своего погибшего брата-партизана. Случилось так, что Бубе, обвиненному в соучастии в убийстве, пришлось бежать за пределы Италии. Но Мара ждала его — и тогда, когда встретила человека, пришедшего ей больше по душе, чем Бубе, и тогда, когда Бубе был арестован и осужден на четырнадцатилетнее заключение. Эта картина — о верности во что бы то ни стало, вопреки самым трагическим обстоятельствам жизни, о вере в будущее, как бы ни было тяжело настоящее.

Сценарий фильма написал Марчело Фондато по одноименному роману Карло Кассола. Оператор Джинни Ди Венанцо. В роли Бубе — Джорджи Шанирри (один из актеров знаменитого фильма «Вестсайдская история»).

КАПРИЗЫ 1900 ГОДА

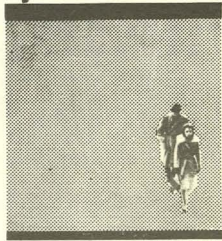
Несколько произведений классика румынской литературы Юриу-Луки Каррадиале экранизовал режиссер Стефан Креймера. (Его картины «Сюнованне цепель» и «Юрибургский процесс» недавно с большим успехом прошли по нашему экрану). Забавная эксцентричная комедия, полная неожиданных сюжетных поворотов, несет тем не менее очень важную и значительную мысль. Она говорит о разлагающемся влиянии золота на души людей, живущих в обществе, где погоня за наживой становится содержанием и смыслом жизни. В главной роли — любимый советскими зрителями актер Спенсер Трэйси.

ЭТО БЕЗУМНЫЙ, БЕЗУМНЫЙ, БЕЗУМНЫЙ МИР

Так называется фильм прогрессивного американского режиссера Стелли Креймера. (Его картины «Сюнованне цепель» и «Юрибургский процесс» недавно с большим успехом прошли по нашему экрану). Забавная эксцентричная комедия, полная неожиданных сюжетных поворотов, несет тем не менее очень важную и значительную мысль. Она говорит о разлагающемся влиянии золота на души людей, живущих в обществе, где погоня за наживой становится содержанием и смыслом жизни. В главной роли — любимый советскими зрителями актер Спенсер Трэйси.

Книжная полка

ЛУКИНО ВИСКОНТИ



мастера зарубежного киноискусства

ВСЕ О ВИСКОНТИ

В серии «Мастера зарубежного киноискусства», которую выпускает издательство «Искусство», появилась новая книга. Она о Лукино Висконти.

Судьба и фильмы этого итальянского режиссера необычны. Судите сами: потомок древнего аристократического семейства, он служит самому демократическому из искусств. Его работы не так уж часто появляются на экране, но каждая из них — предвещание новых тем, новых забот итальянского кино, открытие его новых выразительных возможностей.

Вера Шитова, которая написала творческую биографию Висконти, начинает с истоков. Для автора книжки важно, что род Висконти издавна участвовал в формировании национальной культурной традиции и что творчество режиссера поэтому глубоко и неразрывно связано с родной почвой и с родной культурой. И это несмотря на ученичество у французских мастеров и неизменный интерес к французскому искусству. Вся эстетическая родословная Висконти (разумеется, не только семейная) определена ее деятельностью поразительной. Вообще богатство и разнообразие фактов, так или иначе связанных с деятельностью героя повествования, удивительны. В. Шитова не боится большого тиража, не боится, что ее труд попадет к так называемому массовому читателю, которого по странному, но укоренившемуся уговору принято оберегать от избытка сведений, от широты информации, от обстоятельств, лежащих не только на стержне творчества художника, но распадающихся от него лучами вверх, вниз, в сторону...

Все в мире меняется. И теперь популярность работы вовсе не означает скудость фактов и резвую беллетристику пересказа сюжета. В книге, о которой речь, общедоступность определена ясностью позиции автора, ясностью, достигнутой, несмотря на сложность, а порой противоречивые пути Висконти.

Для В. Шитовой каждый из фильмов режиссера настолько значителен, что она не дает главам эффектных заголовков, а называет их названиями картин: «Одержизмов», «Земля дрожит», «Самая красивая» и так далее. Размышления над фильмами настолько подробны, что поначалу кажется, будто книга составлена из очерков об отдельных произведениях. Но потом обозначается их непреложный связь, которая и является идеей книги. Висконти всю жизнь работал так, что каждая из его работ — этап развития национального киноискусства и до некоторой степени киноискусства мирового. Это доказано объяснением к тем, кто трудится одновременно с Висконти: сначала к старике Блазетти, выпустившему в 1942 году «Четыре шага в облаках», по существу же «Четыре шага по земле», к Джузеппе Де Сантис, одному из заповей неореализма, затем к Феллини и Антониони, мастерам нового итальянского кино. Книга Шитовой обладает энергией внутренней логики.

А кроме того, в ней счастливо сочетаются глубина размышлений и великолепная свобода, хочется сказать, пластичность литературной формы.

Вот почему тот, кто любит кино, должен прочесть книгу, которую написала Вера Шитова.

И. Рубанова

* В. Шитова. «Лукино Висконти». М., изд-во «Искусство», 1965, стр. 182. Цена 64 коп.

КОНКУРС— 1965

В редакцию пришло несколько писем — читатели интересуются, почему конкурсная анкета по фильмам прошедшего кинематографического года (см. «СЭ» № 24) так отличается от анкет предыдущих лет.

Раньше конкурс был чрезвычайно прост — назовите лучшие фильмы года, назовите слабые фильмы года, назовите лучшие актерские работы...

Последняя же анкета содержит массу вопросов, казалось бы, и не относящихся непосредственно к конкурсу.

К чему такая сложность? Постараемся ответить на недоуменные читательские вопросы.

В этом году мы решили не просто устроить занимательную и полезную «игру» по оценке кинематографической продукции, но и собрать богатый материал для дальнейшей нашей работы по изучению запросов зрителей.

Каждый вопрос новой анкеты сам по себе очень прост, и ответ на него не составит никакого труда для читателя.

Сумма же всех ответов позволит судить нам о восприятии произведений искусства.

Рассмотрев тысячи ответов на нашу анкету, мы сможем установить широкую амплитуду вкусов и требований к кинематографу. Анализ этот, в свою очередь, может пригодиться как нашему кинопро-

изводству (заставит кинематографистов внимательнее относиться к тем конкретным зрительским адресам, в которые они направляют свою продукцию), так и нашему прокату (заставит прокатчиков внимательнее относиться к пропаганде и рекламе каждого фильма).

Неоценимую помощь материалы ответов принесут и самой редакции, которая сможет судить о требованиях читателей к журналу.

Мы рассчитываем, что ответы на вопросы конкурсной анкеты 1965 года станут частью разговора редакции со своей аудиторией.

Этими всеми причинами и объясняется отличие Конкурса — 1965 от всех наших предыдущих конкурсов...

Мы понимаем, что заполнить нынешнюю обширную анкету и прислать ее к 15 февраля — дело, потребующее от вас и желания подумать над вопросами и попросту времени.

Но насколько не сомневаемся, что наши читатели — настоящие любители кино — преодолеют эти «трудности».

Ваши ответы на конкурсную анкету, дорогие друзья, принесут большую пользу и зрителю, и кинематографу, и журналу.

ЖДЕМ ИХ К 15 ФЕВРАЛЯ!

Редакция
«Советского экрана»

ЯНВАРЬ

Александр ЯНВАРЕВ

Я актер очень молодой. И для такой представительной анкеты меня выбрали, вероятно, потому, что моя фамилия ассоциируется с первым месяцем года. Я студент ВГИК, и в январе мне предстоит репетиции дипломного спектакля «Трехгрошовая опера». Ставит спектакль Борис Бабочкин. С нетерпением жду выхода фильма «Время, вперед!», в котором я играю Костю Ищенко. Это моя первая роль в кино.



ФЕВРАЛЬ

Алла ЛАРИОНОВА

В феврале я меняю фамилию. Буду называться Проскудиной. Так зовут одну из героинь картин студии «Мосфильм» «Дядюшкин сон». С волнением готовлюсь к этой роли: ведь встреча с классикой всегда радостна. Кроме того, мне будет очень интересно поработать с таким режиссером, как Константин Воинов.

В этом же месяце меня ожидают два семейных события: буду праздновать свой день рождения и день рождения старшей дочери.



ДВЕНАДЦАТЬ



ИЮЛЬ

Тамара НОСОВА

Готовлюсь к съемкам в фильме «Его Величество Агафья Первая» (автор сценария — В. Губарев, режиссер — В. Бычков). Для меня там есть комедийная роль. Буду играть в паре с Юрием Никулиным. Хотелось бы, чтобы в июле мы уже начали работать над этой картиной. Мне предложили также сниматься в фильме «Баба царство» по сценарию Юрия Нагибина. Я с радостью согласилась.



АВГУСТ

Серго ЗАКАРИАДЗЕ

В августе мне предстоит интересная поездка в Париж. Меня пригласили дублировать роль Махарашвили в фильме «Отец солдата». Дело в том, что в русском варианте фильма я плохо говорю по-русски. Чтобы у французского зрителя сложилось полное впечатление о фильме, дублируя свою роль, я буду плохо говорить по-французски. Надеюсь, что это мне удастся.

На первой странице обложки — актриса Жанна Болотова. Она знакома зрителям по фильмам «Дом, в котором я живу», «Люди и звери», «Если ты прав». Сейчас актриса снимается в картине «Гвардии капитан», которую ставит режиссер Л. Шепитильно на «Мосфильме».

Фото А. Князева

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. КАЛАТОВ, Г. Д. КРЕМЛЕВ, Ю. Ю. КУЗЕС (ответственный секретарь), Г. Л. РОШАЛЬ, В. П. ЧИРКОВ, В. А. ШНЕЙДЕРОВ, Ю. М. ХАНЮТИН.

Оформление худ. Н. Смолянова. Главный худ. ред. О. Виноградов. ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Телефоны редакции: отдел «Творческая трибуна» — К 5-95-03; отдел оформления — К 4-70-08, Б 3-40-68; отдел информации и документального кино — В 3-84-46; зарубежный отдел — Б 3-40-68; секретариат — К 5-54-00.

Издательство «Правда», Москва.

А — 11005. Подп. к печ. 6/1—66 г. Формат 70×108/16. Тираж 2 600 000 экз. (1—1 600 000). Объем 2,5 печ. л. 3,42 усл. Зап. 3582. Изд. № 156. Цена 15 коп. Ордена Ленина типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина. Москва, А-47, ул. «Правды», 24.

МАРТ

Кирилл СТОЛЯРОВ

Сейчас на сцене Театра-студии киноактера релетируется инсценировка по рассказу Г. Николаевой «Смерть командарма». Я исполняю в ней роль лейтенанта. Предполагается, что со временем «Смерть командарма» станет фильмом, может быть, где-то в начале весны начнутся съемки.

Что касается личных планов, то могу сказать, что буду выступать в концертных залах с чтением стихов Есенина.



АПРЕЛЬ

«МОЙ ЗЕЛЕНЫЙ КРОКОДИЛ»

Первое апреля — день шуток и дружеских розыгрышей. В порядке такой первоапрельской шутки я, герой мультипликационного фильма «Мой зеленый крокодил», попал на эту страницу. Но история моя совсем нешуточная. Вот эту печальную историю вы и увидите на экранах в апреле. Ставит фильм В. Курчевский по сценарию Г. Циферова и Г. Сапгира.



МАЙ

Лидия СМИРНОВА

К маю выйдет на экран фильм «Гнезда», который снимает на студии «Мосфильм» режиссер С. Туманов.

В этом фильме я играю колхозницу Пелагею. Для меня это очень интересная работа. Только сыграла Пелагею, как сразу начала готовиться к новой роли. Буду сниматься в фильме «Дядюшкин сон». Моя героиня — дворянка Мария Александровна. Сейчас усиленно вхожу в роль, в частности, стараюсь худеть.



ИЮНЬ

Михаил ПУГОВКИН

Я актер комедийный. Пока есть в нашей жизни бюрократы, тунеядцы, пьяницы, работы хватает. Так как с пережитками капитализма к июню покончено наверняка не будет, надеюсь, что в этом месяце сыграю в кинокомедии. А конкретно это будет фильм Л. Гайдая о новых приключениях Шурика.



МЕСЯЦЕВ

В начале каждого года выходят в свет календари. Наш журнал решил не отставать от этой традиции. Но свой календарь мы составили особым способом. Мы разделили двенадцать месяцев года между актерами. Потом попросили актеров рассказать о том, что они будут делать каждый в своем месяце. Вот из таких коротких интервью и получился календарь антерских планов на 1966 год.

Итак, двенадцать месяцев — двенадцать интервью.



СЕНТЯБРЬ

Надежда РУМЯНЦЕВА

В сентябре буду сниматься в фильме «Практикантка» по сценарию Н. Фокиной — эксцентрической комедии о студентке юридического факультета МГУ. Она проходит практику в уголовном розыске одного провинциального городка.

Буду играть эту самую практикантку.



ОКТАБРЬ

Михаил ЖАРОВ

В октябре исполнится три года со времени моей последней работы в кино. Это была роль военного министра в фильме «Канн XVIII». С той поры я ни разу не играл перед съемочной камерой.

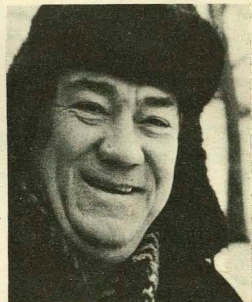
До сегодняшнего дня сценаристы обещают написать для меня сценарий, а режиссеры — пригласить на роль. Хочется сказать им: «Дорогие товарищи, поторопитесь! Ведь обещанного три года ждут, так что в октябре 1966 года ваш срок кончается».



НОЯБРЬ

Николай КРЮЧКОВ

Сейчас снимаюсь в двухсерийной картине, которая называется «По тонкому льду» (режиссер — Д. Вятч-Бережных, студия «Мосфильм»). Советский зритель увидит этот фильм в ноябре 1966 года. Собираюсь сниматься в новой кинокартине. Ее названия и мою роль в ней пока не объявлено — актерское суеверие. Еще хочу сказать, что я заядлый рыбак, а в ноябре отлично ловится щука.



ДЕКАБРЬ

Александр ХВЫЛЯ

В отличие от многих актеров, моих товарищей, я могу точно сказать, что буду делать в декабре 1966 года. Я, как всегда, буду исполнять роль Деда Мороза на новогодней елке в Кремле. 1966 год — первый год моего седьмого десятка. Сейчас готовлю творческий вечер, который буду показывать в концертных залах Москвы и других городов.



ДОБРЫНЯ НИКИТИЧ

Иллюстрированные миниатюры, выполненные на покрытых черным лаком деревянных пластинах, иллюстрируют знакомый с детства сюжет былин о богатыре Добрыне Никитиче, его победе над ненасытым Змеем Горынычем. Своеобразная трактовка былинного сюжета, придающая изображению декоративность и сказочность, отличает работы художников-палехан.

В стилистике художников Палеха создали свою новую уникальную постановку режиссер киностудии «Союзмультфильм» В. Дегтярев и художник А. Курцман. Кинематографы использовали уникальные пластины мастеров самобытной русской миниатюры Т. Зубковой и Н. Голикова как своего рода эскизы декораций и кукол фильма. Поэтически-музыкальному строю эпоса близок стиль палехской живописи — своим народным духом, своим богатством красок и тонкостью рисунка.

«Добрыня Никитич» — фильм для взрослых. Для детей драматургическое построение картины будет, пожалуй, несколько сложно.

В. Цыганкова

