

Экран

советский

НОВЫЕ СТРАНИЦЫ
КИНОЛЕНИНИАНЫ
Рассказывают мастера
НЕДЕЛЯ ИТАЛЬЯНСКИХ ФИЛЬМОВ

1966



МАТЬ ВОЛОДИ УЛЬЯНОВА

Е. Фадеева в роли
М. А. Ульяновой



Павильон студии имени М. Горького. Сегодня здесь провинциальный городок начала века — большой деревянный дом с уютными маленькими комнатами. За окнами — узенькая немощеная улица Симбирска, нарисованная на холсте. Это декорации к фильму «Верность», который снимает режиссер Марк Донской.

...Володя Ульянов после очередного ареста возвратился домой. Но возвратился не один — с «полутучиком» (так называли в ту пору шликсов). И вот Аня, Митя, Маняша и Володя стоят у окна, заливаемого дождем, и смотрят на улицу, где под зонтом прогуливается этот самый «полутучик». Голос Марии Александровны:

— Володюшка!

Сын заботливо склоняется над ней.

— Ты плохо себя чувствуешь, мамочка?

— Что ты, это от радостных волнений. Ты за границу едешь? — спрашивает она огорченно.

— Да. В Германию, мамочка, издавать нашу «Искру». Здесь невозможно. Но мы целых пять дней будем вместе...

— Володюшка, а я, кажется, придумала, как тебе по Волге проехаться и Надюшу навестить...

Снимается один из тех редких в семье Ульяновых дней, когда вся семья оказалась в сборе.

Часто дети обещали матери: «Мамочка, вот я вернусь, и мы опять будем все вместе, теперь уже навсегда». Обещания сбывались редко.

Марию Александровну Ульянову играет народная артистка РСФСР Елена Алексеевна Фадеева. Тонкая, хрупкая, с сияющими глазами, нежным и умным лицом — такова героиня Фадеевой. Актриса играет женщину-Мать, в самом высоком, самом прекрасном смысле этого слова. Марию Александровну Ульянову — единомышленница, помощник своих детей, она делит их радости, их горести.

Роль Володи Ульянова исполняет Родион Нахапетов, недавний выпускник ВГИК. По мнению режиссера, молодой актер тонко передает всю сложность внутренней жизни Владимира Ильича: покой и бесполое, живость и глубину мышления, простоту и достоинство, серьезность и умение веселиться.

Есть эпиграф и фильму «Верность» — слова Максима Горького: «Восславим женщину-Мать, чья любовь не знает преград. Люди — это всегда дети своих матерей. Без Матери — нет ни поэта, ни героя!»

В словах этих — главная мысль картины. «Верность» — второй фильм дилогии о семье Ульяновых. Первая, недавно законченная часть этой дилогии — фильм «Сердце матери». Работа над «Верностью» будет завершена летом текущего года.

Г. Бровченко

Фото С. Еремина



Владимир Ульянов — артист Родион Нахапетов Эпизод «На конспиративной квартире в Нижнем...»

Экран советский

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ИЛЛУСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

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

ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

№ 8 (224) апрель

1966

главная тема

● ЛЕНИН В ПОЛЬШЕ

Татьяна ТЭСС

Подобно тому, как у каждого писателя есть «главная книга, которую он стремится написать, так у актера есть «главная роль», о которой он мечтает.

Творческие судьбы складываются по-разному. Бывает, что человек проживает свою жизнь, так и не сделав того, о чем мечтал. Но когда мечта становится страстью, духовной потребностью, неутолимым стремлением, она, как правило, находит дорогу в жизнь.

Как мне кажется, для режиссера Сергея Юткевича главная тема в кино — тема Ленина. И для артиста Максима Штрауха главная роль его жизни воплотилась в ленинский образ.

Одна из особенностей главной темы заключается в том, что художник не расстается с ней никогда. Выбрав ее однажды, он верен ей до последнего дыхания. Сколько ни отдал бы он ей душевных сил, запас их неиссякаем. Это не просто очередная работа, это — дело всей жизни. Такой образ нельзя вырастить и срывать, как срывают цветы: корни его, уходящие глубоко, дадут новые ростки. И от года к году они набирают новую крепость.

Много лет назад Сергей Юткевич поставил фильм «Человек с ружьем», в котором Ленина играл Максим Штраух. Прошли годы, мы увидели на экране «Рассказы о Ленине». Время отточило и углубило дарование Юткевича и Штрауха, двух умных и тонких мастеров; время изменило и нас, зрителей. Мы захотели узнать о Ленине больше, увидеть его ближе.

Фильм «Человек с ружьем» раскрывал перед нами страницы истории. «Рассказы о Ленине» помогли заглянуть в страницы жизни.

И вот сейчас мы снова встречаемся с С. Юткевичем и М. Штраухом. Встречаемся, знакомясь с их новой работой — фильмом «Ленин в Польше».

Время, которое фильм охватывает, относится к началу первой мировой войны. В ту пору Ленин жил в австрийской части Польши. Он был арестован и заключен в одну из камер тюрьмы заштатного городка Новый Тарг. Четыре узких, угрюмых стены отрезали его от близких ему людей. На одном из сложнейших, «перевальных» этапов истории Ленин оказался вдали от родины. Заточенный в тюремной камере, он был наедине со своими мыслями, с самим собой.

Тюремщики полагали, что обрекли Ленина на одиночество и бездействие. Они не догадывались, что во внешне спокойном, вежливом человеке, за которым заперли тяжелую дверь камеры, бушует такая сила, над какой не властны ни тюремные заперы, ни преграды.

Эта сила — могучий ум Ленина, его мысль.

Мысль страстная, неукротимая, не знающая бездействия, прорывающаяся сквозь мрачную толщу тюремных стен на просторы жизни, охватывающая мир в его движении. Из тюремной камеры, как с маленького островка, Ленин проникнул мыс-

ленным взором в дальние дали будущего, раздумывая над настоящим, воскрешал живые образы прошлого.

К какому жанру отнести этот фильм? Революционно-историческому? Историко-биографическому? Мне кажется, это прежде всего фильм-размышления. Не будем называть это жанром: фильм не укладывается в жанровые рамки, они для него тесны. Да и можно ли определить как жанр в искусстве высокое раздумье человека над судьбами людей, судьбой страны?

Новаторство — понятие сложное. Есть внешние приметы его, притягательные, смелые, броские, но скрывающие где-то по поверхности замысла. Есть и иное новаторство, уходящее в глубинные пласты искусства, властно поднимающее эти пласты. После просмотра истинно новаторского фильма многое хочется делать в кинематографе по-иному. Кое-что не захочется поставить, а кое-что не захочется смотреть.

На мой взгляд, такая работа, как «Ленин в Польше», прокладывая в кинематографе свой путь, оставляет крепкую зарубку, нигде не возвращаясь к давно истощенным, много раз протеренным дорогам.

Я не буду пересказывать содержание картины, ее нужно видеть. Может быть, кого-нибудь из зрителей и удивит вначале, что перед ним, по существу, немой фильм: не слышно слов, какие произносят герои. Звучит только один голос — голос Ленина. Голос не поясняет, не иллюстрирует, не сопровождает кадры, это как бы внутренний монолог человека. Соединение слова с изображением заставляет вспомнить, пожалуй, симфоническое произведение, где голоса оркестра, одновременно нарастая, дополняют друг друга, развивая основную тему.

Воспоминания человека — не страницы книги, которые читаешь одну за другой; воспоминания приходят внезапно, подчиняясь не хронологии событий, а велению сердца. Воображение порой подобно молнии: оно вспыхивает, чтобы осветить в тайниках памяти день и час, лицо друга, встречу, разговор, улицу города, до которой когда-то прошел. В фильме очень тонко и бережно переданы ответственность воспоминания, его свобода и широта. Вместе с тем чередование эпизодов подчинено точной внутренней логике: Ленин вспоминает то, что ему близко, то, что занимает его ум, требует размышлений.

Рамки экрана как бы раздвигаются, и кинокамера переносит нас в другие города, мы видим близких Ленину людей, видим Ленина в разных обстоятельствах его жизни — то за семейным столом, то в часы напряженной работы, — видим таким, каким он был, слышим, как рассказывает о себе он сам. Фильм философский и поэтический, охватывающий и осмысливающий большие исторические события, он в то же время полон теплых, достоверных деталей, добрых наблюдений. Образ Надежды Константиновны Крупской найден артисткой А. Ляснянской так свежо и так ново,

(Окончание см. стр. 2)

ЛЕНИН В ШВЕЙЦАРИИ

Так называется художественно-документальное повествование, воскрешающее на экране некоторые страницы жизни и деятельности Владимира Ильича. Авторы этого телевизионного фильма — режиссеры Г. Александров, Д. Васильев и сценарист К. Кузаков. Операторы М. Гиндин, В. Масленников и их швейцарский коллега В. Ретелли.

В картине широко используются документы, относящиеся к швейцарскому периоду биографии В. И. Ленина.



Кафе в Женеве, где встречались русские большевики



Фильм воссоздает эпизод «В фотоателье». Перед объективом — В. И. Ленин и группа его соратников.

Корсье. Здесь обсуждался вопрос о создании «Искры»



словно никто и никогда не брался за его создание до нее. Покоряет своей непосредственностью юная Улька, которую играет молодая польская артистка И. Кусьмерска. Да и вся история первой любви Ульки и Анджея (К. Кальчинский), лирическая и вместе с тем трагичная, своеобразно и естественно вошла в фильм.

И над всеми сложными перипетиями событий и личных судеб, конфликтов и исторических столкновений возмущается образ Ленина, каким его показал нам в фильме Максим Штраух.

Сергей Юткевич и Максим Штраух — по своей природе художники различного склада. Вместе с тем их сближает в искусстве многое: взыскательность, самоотверженность, творческая одержимость. Это не первый фильм, который они делают вместе, им не приходится договариваться по мелочам. Договор у них один, и, видимо, на всю жизнь: договор о верности делу, которому оба служат.

Я не знаю, был ли хоть один день в жизни Штрауха, как актера, когда бы он не думал о своей «главной роли». Перерывы в работе между фильмами могли быть длительными, но незримая работа в сознании артиста не прекращалась никогда. В этой работе поражает и ее монументальность, размах и ее терпеливая скрупулезность. Штраух изучал труды Ленина как философ и историк, он изучал его жизнь как человек, которому дорога каждая маленькая ее деталь. Всестороннее, глубокое знание материала, который станет предметом изображения в искусстве, дает художнику одно из счастливейших чувств — чувство уверенности и свободы.

Имитация, как бы ни была она прилежна, не имеет никакого отношения к искусству. Актер может добиться внешнего сходства с Лениным, копировать Ленина, загримироваться под Ленина и все же быть настолько далеким от ленинского образа, как далеки свет спички от света звезды. Искусство начинается там, где убеждает не внешнее сходство, а внутренний мир.

Когда смотришь фильм «Ленин в Польше», не задумываешься над тем, похож Штраух на Ленина или нет. Просто веришь каждому его слову и взгляду, каждому жесту, поступку, душевному движению. И только потом, быть может, замечаешь и точное внешнее сходство, то сходство, в котором труд гримера и труд артиста неделимы друг от друга.

Снять крупным планом актера — значит показать его лицо. Снять крупным планом глаза актера — значит показать его мысль. Для этого режиссер должен быть уверен в непрестанной творческой «заполненности» артиста, в непрестанной внутренней работе его ума и души. Такая уверенность у Юткевича была. Как бы часто ни возникали перед нами на экране удивительные, полные внутреннего света глаза погруженного в раздумье человека, — каждый раз они несли нам новые чувства, новые мысли.

Духовная атмосфера этой большой и сложной работы — атмосфера высокая и волнующая. Как мне кажется, этому во многом содействовало предельно творческое доверие создателей фильма друг к другу.

Талантливая, умная работа С. Юткевича как режиссера опиралась на бесконечное его доверие к исполнителю главной роли. Глубокое проникновение в образ было бы невозможно для М. Штрауха без полного доверия к материалу, данному ему сценарием, к правдивости внутреннего монолога, ко всему, что так щедро и мастерски сделали для фильма киноматург Евгений Габрилович и Сергей Юткевич. Тонкий художник, оператор Ян Лясковский отлично снял фильм.

Так, вероятно, и рождается истинная удача произведения искусства. Ее рождает труд и вдохновение, мастерство и талант. Ее рождает значительность мысли, чистота идеи, верность высокой «главной теме».



**ФИЛЬМ
«ЛЕНИН
В ПОЛЬШЕ»
— НОВАЯ, ЯРКАЯ
СТРАНИЦА
КИНЕМАТО-
ГРАФИЧЕСКОЙ
ЛЕНИНИАНЫ**

Улька
(И. Кусьмерска)



ПЕРЕД РАЗЛОМОМ ИСТОРИИ

● ЛЕНИН В ПОЛЬШЕ

Если бы на свете существовали какие-нибудь компасы, которые отмечали бы направление развития искусства, то в нашем кинематографе их можно было бы выверять по Юткевичу.

В начале 30-х годов, когда в полной силе еще был кинематограф монтажный, кинематограф возвышенной метафоры и броского типажа, Юткевич рискнул выступить за экран актерский, зрительский, повествовательный, за драматургию характеров. За своими правдоверно-монтажными «Златыми горами» он угадывал наступающую уже новую эпоху — эпоху 30-х годов.

Он сделал «Освобожденную Францию» тогда, когда подлинную пленку о борьбе партизан приходилось еще доставлять через фронты воюющих стран, и снова стал одним из «основоположников» — на этот раз послевоенных историко-документальных лент.

Ленинана Юткевича и Штрауха (об исполнителе роли Ленина Максимилиане Максимовиче Штраухе можно смело говорить как о соавторе режиссера на протяжении почти тридцати лет их совместной работы) есть, конечно, нечто единое; но ни одна из их ленинских картин не похожа на другую, и каждая несет в себе явные черты своего времени. Это относится не только к трактовке главного героя, не только к характеру драматургии, но и к кинематографической изобразительности каждого из фильмов.

«Ленин в Польше» меньше всего может напомнить так знакомую нам по многим хорошим (а часто и дурным) образцам стилистику историко-революционных лент. В фильме нет ни привычных уже «массовок», ни даже отдельных представителей «массы» в бушлатах и пулеметных лентах, нет той непринужденной и взбудораженной «атмосферы», которая как бы приглашает нас окунуться в исторические события, забыв о дистанции, и вовсе нет в фильме той страстной, а иногда наивной публицистичности, которая в последнее время в Лениниане вытесняется некоей философичностью — иногда серьезной, а подчас и мнимой.

Дело здесь не только в выборе сюжета, где Ленин действует не в знакомой обстановке России, а в эмиграции, в Польше; где он не инициатор событий, а в лучшем случае наблюдатель (мировую войну ему приходится встречать в закулушной и кустарной новотаргской тюрьме), где места действия, обстоятельства и встречи прихотливо перемежаются, вызванные к жизни не сюжетными надобностями, а внезапным, иногда капризным поворотом человеческой мысли и памяти, — фабулой фильма становятся мысли и воспоминания Ленина в тюрьме.

Такое строение сценария само по себе достаточно явственно несет приметы современного кинематографа: связанная фабульность и бытовая сочность «Человека с ружьем» в нем, очевидно, утрачены, как и новеллистическая собранность и раздучивость «Рассказов о Ленине». Но речь, повторяю, идет даже не об этом, а об изобразительности «Ленина в Польше».

Эта лента — за небольшими исключениями — строга, даже академична в завершенности и зрелости мастерства, я даже рискну употребить по отношению к ней слово «эстетичная».

Скажу очень мало, если только отмечу, как красиво — вот именно красиво, — с ударением на эстетическом качестве каждого кадра снята картина прекрасным польским оператором Яном Лясковским. В действительности это эстетическое

качество вовсе не безразлично к смыслу картины.

Кстати, «Рассказы о Ленине» — в особенности новелла в Горках — тоже были сняты операторами красиво, с бережным вниманием к усадебной русской архитектуре и к прелести среднерусской природы; образ Ленина был как бы вписан в историческую русскую традицию.

Но сколь ни драматично было содержание этих последних дней Ленина, в его портретах преобладала гармония и даже элегия.

Лента «Ленин в Польше» не приглашает нас окунуться в эпоху, слиться с ней. Она не располагает и к задумчивости, лирике. Почти вызывающая красота ее кадров — способ «остранения» материала. Начало первой мировой войны взято непривычно, в резком и странном смещении, когда эпоха обнажилась на сдвиге исторических пластов. Она увидена обостренным ленинским зрением — зрением человека, понимающего необходимость революционного перелома истории.

Все непривычно здесь для Лениниана, где тоже уже выработались свои штампы: провинциальная тюрьма, где будущий вождь русской революции добросовестно моет окна, за которыми, как в балете, совершают свои упражнения польские «жолнежи», и где породный следователь лениво просматривает газету, в которую нетерпеливо старается заглянуть подследственный Ульянов. И то, что в этой тюрьме нет даже собственного фотографа, — заключенного ведут через весь город в частную фотографию «Сувенир», где хозяин, взяв за доплатного аппарата, снимает скоростным образом военную свадьбу.

И эта торжественно и навсегда застывшая свадьба, и картина порабощенной и сквановой «Полонии» на стене, и усердный тапер в кинематографе, где показывают смешную хронику 14-го года, и немыслимая красота ночного Кракова, и классическая барочность костела, и праздничная простота гуравского быта в деревне Поронино — все это увидено пристально и отчетливо, близко и далеко, как иногда бывает видно в разреженном и прозрачном воздухе гор. Ведь очень скоро всего этого не будет, эта жизнь, которой осталось пять минут обманчивого покоя и которая никогда уже не воскреснет...

И Ленин в этой картине существует не в действии и даже не в подготовке к нему — а как бы в междудействии, в вынужденной паузе, когда вдруг делается видно во все стороны исторического горизонта — и в прошлое, которое еще живо, но уже не существует, и в будущее, которого еще нет, но которое уже наступает. И даже спор о том, каким должно быть — грядущее размежевание сил, национальным или классовым (а это главная политическая проблема времени), разглагольствует не столько как бытовой спор Ленина с польским пастухом Анджеем — искусным резчиком игрушек, сколько как абстрактная притча в повидке маленьких деревянных фигурок на черном фоне экрана...

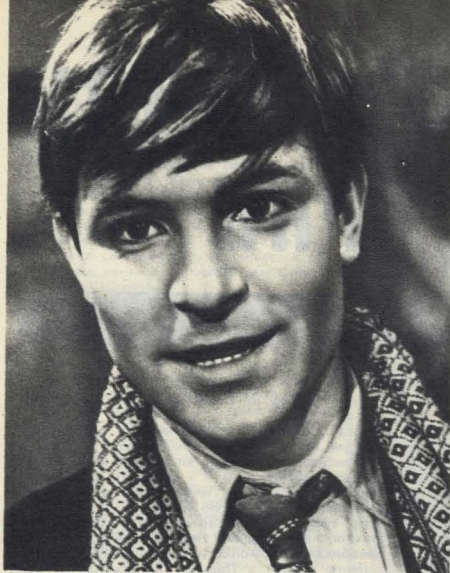
Авторы сделали смелый эксперимент, сняв свой фильм как немой. Сопровождающий его текст ленинского монолога звучит как философский комментарий.

И в странной красоте его пейзажей и портретов, в тщательности стилизованности его интерьеров и обнаженности метафор как бы остановлено последнее мгновение перед великим историческим разломом.

М. Туровская



В роли В. И. Ленина —
Максим Штраух



Кадр из фильма «Сердце матери». Володя Ульянов (Родион Нахапетов) и Маняша (Оля Изгородина)



РОДИОН НАХАПЕТОВ

«СОВЕТСКИЙ ЭКРАН» ПРЕДСТАВЛЯЕТ:

Ему двадцать три... Шесть лет назад он приехал в Москву из Днепропетровска учиться актерскому мастерству. Теперь ВГИК уже позади.

Сыграны первые экранные роли. Их немного. В них нет совершенства. И все-таки они дороги ему: юный красновардеев в прологе «Мне двадцать лет», инженер Геннадий в фильме «Живет такой парень», служащий конторы в двухчастовой киноновелле «В тисках», снятой во ВГИК.

Еще одна роль — побольше — в фильме «Первый снег», поставленном по повести В. Рослякова «Один из нас».

На экране возникает знакомое и незнакомое, небритое, осунувшееся лицо. Усталый солдат, закрыв глаза, прильнул к перекошенному гудачу телеграфного столба.

Это Рассказчик — Родион Нахапетов... Он вспоминает о далеком довоенном времени. О време-

ни романтических бригантин, о первых открытиях, о юношеских спорах, о единственной любви, о сверстниках, не вернувшихся с войны.

Сменяются картины жизни Рассказчика и его друзей. И сопровождающий кадры взволнованный голос обращен не только в зал, к зрителям, но и к ним, героям, погибшим и забываемым, бессмертным.

Режиссеры, которые работали с Нахапетовым, говорят, что он с полуслова понимает поставленную перед ним задачу, моментально домысливает ее, умеет прекрасно импровизировать, заполнять паузу мыслью, молча действовать, молча жить на экране.

Так вот почему именно он стал Рассказчиком в «Первом снеге»! Ведь основная сложность этой роли как раз в том, что сцен актерских в обычном смысле слова у актера Нахапетова, в сущности, нет.

Человек вроде бы отсутствующий, Рассказчик фактически поставлен вне действительных сторон событий. На самом деле ничего странного: ведь

фильм этот — воспоминания зрелого уже человека, бывшего солдата, не о себе, а о других, о вечной и бессмертной юности его поколения.

Образ рождает страсть актера, его мысль, его волнение, которые просматриваются в каждой скупой реплике, в произвольном движении, просто в выражении глаз.

В созданном Нахапетовым образе было обаяние человеческой личности, значительность, углубленность, большая внутренняя наполненность.

В дипломном спектакле ВГИК Нахапетов сыграл Лихарева в инсценировке чеховского рассказа «На пути».

На сцену выходил человек большого темперамента, русский, пылкий, горячо увлекающийся. Он загорался, бежал по комнате, не в состоянии излить, объяснить себя, — несчастный, сильный и страшно беспомощный человек, растративший себя по мелочам, не нашедший применения своим неуемным силам. В Лихареве — Нахапетове была трагедия русского интеллигента конца прошлого века и тема грядущей революции.

Вернувшись с дипломного спектакля, Родион Нахапетов нашел телеграмму с сообщением о результатах кинопробы на роль В. И. Ленина в фильме М. Донского «Сердце матери». Там стояло: УТВЕРЖДЕН.

И вот роль сыграна. И беседем с актером. Он делится раздумьями о своей работе:

— Крупская советовала исполнителем образа Ленина отказаться от пути внешних ассоциаций. Она говорила, что прежде всего артисту нужно изучить все ленинские статьи в хронологию, во всех связях и опосредствованиях. Следуя этому совету, изучая материал, я думал: как использовать все то, что я узнал? Как экономно и точно передать пластическую характеристику образа? В облике Ленина столько неповторимого, мгновенного — он весь само движение, и это неповторимое я, актер, должен был передать, при этом по возможности избегая внешних проявлений. Актерская задача усложнялась структурой сценария: между эпизодами существовали большие временные разрывы, и для того, чтобы подготовить и объяснить зрителю возрастное изменение облика, знакомого нам по фотографии и хронике, я должен был себя, в уме заполнить паузы между монтажными кусками подробнейшим знанием фактического материала, не вошедшего в сценарий и фильм; проследить за становлением Ленина-человека, самого большого из прошедших на земле людей... Удалась ли мне роль, ответят зрители.

По всеобщему признанию, молодой актер справился с ролью. Юноша Володя Ульянов сыгран им хорошо: он прост, достоверен, в нем ощущается сила характера. То вдумчивый, то порывистый, то охваченный горем, то полный радости мальчик, сын, брат. Его чувства понятны всем. Актер доносит до нас движения души и мысли своего героя, убеждает в его истинности прекрасной человеческой сущности.

Впереди — вторая серия фильма. Ленин последних лет. Ленин, становящийся вождем. Работа потребует высшего напряжения сил, ума, является настоящей проверкой таланта актера. Остается пожелать Нахапетову удачи.

Юрий Ширяев

Книжкины полки



Мы с особым удовольствием рекомендуем читателю эту монографию, посвященную пути в искусстве одного из талантливейших советских режиссеров.

Книга Г. Кремлева* всесторонне характеризует Михаила Калатозова как большого, оригинального художника, работающего в разных жанрах, анализирует созданные им фильмы, получившие широкую известность, — «Соль Сванети», «Валерий Чкалов», «Верные друзья», «Первый эшелон», «Летят журавли»...

Автор отвечает своим исследованием на многие вопросы, обычно интересующие читателей. Один из них — где водораздел между операторским и режис-

серским искусством. Содружество М. Калатозова и С. Уруевского — прекрасный материал для такого разговора.

И еще хочется обратить внимание читателей, что, кроме героев книги — М. Калатозова и его фильмов, — в работе Г. Кремлева во весь рост присутствует и сам автор, ироничный рассказчик, тонкий и дотошный исследователь, судящий об искусстве с позиций требовательности, любви и понимания.

Книга, безусловно, будет интересна и полезна самому широкому читателю.

* Г. Кремлев. «Михаил Калатозов». М., «Искусство», 1964. Цена 60 коп. 244 стр.



Игорь Таланкин

Режиссер студии «Мосфильм» Игорь Таланкин экранизирует книгу Ольги Берггольц «Дневные звезды». Эта книга — сложное, своеобразное явление в современной литературе. Роман? Дневник? Автобиографическая повесть? Любое определение кажется неточным и неподходящим.

Судьба автора, судьба героя, судьба народа сплелись тут в неразрывном единстве. Это история нашего общего бытия, прошедшая через сердце поэта.

— Что будет главной темой в сложной, многогранной ткани нового фильма?

Режиссер Игорь Таланкин отвечает на этот вопрос так:

— Художник и время, художник и народ. Анализ становления художника, принадлежащего к поколению, чье детство счастливо совпадает с первыми годами нашего нового общества, чья молодость прошла закалку в суровых испытаниях войны. Это не только история становления человеческого характера, это история становления коммунистического мировоззрения и мироощущения. Именно своим глубоким идейным пафосом, самообытностью поэтического восприятия мира и образного строя привлекла меня книга «Дневные звезды». Задача — сохранить и передать кинематографическими средствами вдохновенную веру автора книги в красоту и силу человеческого духа, в мужество, стойкость и благородство нашего народа, окрыленного светлыми идеалами коммунизма.

— У Берггольц сцены ленинградской блокады, сцены детства и юности героини, современные сцены переплетаются с картинами жизни России XVI века. Как объяснить этот выбор материала?

— Все эти события, происходящие в разное время, тесно связаны с главной нашей темой: становлением художника, связью его со своим народом. Становление художника... Это понятие шире, чем только история его жизни. В сердце поэта слились воедино прошлое, настоящее и будущее его народа, его страны. Чтобы рассказать, как родился художник, как рос его талант, отдаленный служению людям, нам необходимо показать и тихое детство в Угличе, где впервые в воображении героини начинают появляться поэтические образы, просыпается любовь к стихам; и полуодоланно, но веселую юность в Ленинграде, когда талант ее начинает набирать силу и она подчиня-

ется своему призванию. И, конечно же, необходимыми для этого рассказа сцены блокады.

Воспоминания о ленинградской блокаде для всех нас неразрывно связаны со стихами Ольги Берггольц, с образом поэтессы, не потерявшей веры в будущее, нашедшей в тот трудный час путь к людским сердцам. Как ждали, как слушали ленинградцы стихи в те суровые дни! Стихи были им нужны не меньше, чем воздух, чем хлеб. Это была вера в победу.

Для чего понадобились нам экскурсии в XVI век? Без Древней России, без истории страны нашей, без этих вдохновенных и близких нам всем народных образов немислим настоящий художник. Перед лицом истории формируется его талант. И лишь нашу героиню этой глубокой связи с историей — значит обединить, обескровить ее внутренний мир.

Настоящее человека — это точка скрещения путей из прошлого в будущее.

Еще К. С. Станиславский писал: «Настоящее не может существовать не только без прошлого, но и без будущего. Скажут, что мы его не можем ни знать, ни предсказать. Однако желать его, иметь на него виды мы не только можем, но и должны... Если в жизни не может быть настоящего без будущего, то и на сцене, отражающей жизнь, не может быть иначе».

Так что мысль моя не претендует на оригинальность.

Однако кинематограф по сравнению с литературой часто еще слышнее робок на этом пути, хотя и у него есть тут свои находки и достижения.

В нашей картине нам предстоит найти свое решение этой задачи — органично, в необходимом ритмическом построении сочетать разнообразие по характеру и по форме сцены, связанные между собой не внешним развитием действия, а скрытыми внутренними связями.

В сценарии большое место занимает поэтический образ колокола. Он звонит в минуты тревоги, во время народного горя, он объединяет людей. Можно ли считать это символическим выражением главной мысли фильма?

— Вы помните Лермонтова?

*Твой стих, как божий дух, носился над толпой,
И отзвук мыслей благородных
Звучал, как колокол на башне ацетовой,
Во дни торжеств и бед народных.*

— Книга «Дневные звезды» с ее эмоциональностью и лиризмом, с обилием поэтических отступлений не принадлежит к числу произведений,

ПЕРЕД НОВЫМ ФИЛЬМОМ

«ДНЕВНЫЕ ЗВЕЗДЫ»

к которым принято считать «кинематографичными». Не затрудняет ли это его экранизацию?

— Мне кажется, что в данном случае вы слышком узко понимаете «кинематографичность» литературного произведения.

Формы современного кинематографа бесконечно многообразны, и, думаю, мы сами еще не знаем всех его возможностей. Фильм может быть самым различным: простым и сложным, комическим, философским, психологическим, длинным и очень коротким и т. д. Все имеет право на существование. Одно очевидно: фильм не имеет права быть скучным, устаревшим, непонятым, не имеет права пробуждать в людях дурные помыслы и намерения.

За последнее время в мире кино наблюдается тяготение к так называемому интеллектуальному кинематографу. Мне не раз приходилось видеть, как большой комплекс современных выразительных средств привлекается для создания фильмов-вопросов, фильмов-загадок. Они иногда как-то воздействуют на зрителя, чаще всего вызывают его недоумение, ошеломляют. Но меня лично они прежде всего настораживают, я отношусь к ним с некоторым недоверием и не думаю, чтобы эта линия развития кино привела его к победам. Искусство начинается там, где зритель становится соучастником действия, где он сопереживает вместе с героями, волнуется, размышляет. Вне эмоций искусства не существует. Может быть, это — мое субъективное ощущение, я отнюдь не претендую на безоговорочность своих суждений.

Во всяком случае, возвращаясь к теме нашего разговора, должен сказать, что ни лиризм, ни повышенная эмоциональность, ни поэтические отступления «Дневных звезд» не только не противопоставлены кинематографу, но, напротив, они его друзья, его союзники.

Сценарий, по-моему, кажется непривычным только на первый взгляд. Действительно, он написан не по законам драматургии, а по законам поэзии. Но если взглянуть внимательнее, в нем есть своя внутренняя логика, которая и движет повествование.

Мне не хочется рассказывать, как собираемся мы снимать ту или иную сцену, эпизод, — многое ведь еще изменится в процессе работы, найдет свою окончательную форму. Добавлю лишь, что фильм будет цветным, широкоформатным. Снимает его оператор Маргарита Пилахина. В главной роли — артистка Московского театра на Таганке Алла Демидова.

Беседа вела Э. Тадаэ



Ольга (А. Демидова)

Смысл фильма точно, четко, без возможности каких-либо иных толкований выражен в названии «Никто не хотел умирать». Его поставил режиссер Витаутас Жалаквичюс. Вокруг предыдущей картины этого режиссера — «Хроника одного дня» — разгорелись жестокие споры еще на стадии ее создания, и прокатная судьба ее оказалась не слишком счастливой. Но каких бы тоеч зрения ни держались строны редактора и критики, они не могли не признать талант молодого кинематографиста, проявленный и в этом фильме и в более раннем — «Адам хочет быть человеком».

Талант Витаутаса Жалаквичюса — окрепший, возмужавший, помудревший — ощущается в каждом кадре кинотрагедии «Никто не хотел умирать», с которой стоит предварительно, еще до широкого показа, познакомиться наших читателей. Такое знакомство поможет будущим зрителям подготовиться к восприятию этого значительного и очень непростого произведения.

Первое слово — самому Витаутасу Жалаквичюсу, не только режиссеру, но и сценаристу своей картины:

— Всегда трудно рассказывать, почему тобой избрана та или иная тема. Я имею в виду именно тему, а не материал, ибо для раскрытия одной и той же темы можно выбрать несколько сюжетов и несколько самых разных фонов. Но в каждом таком произведении должен чувствоваться автор со своими мнениями и мыслями по поводу волнующих его проблем. Я не очень верю, когда слышу или читаю, что «автор хотел изобразить события, свидетелем (или участником) которых он был». События изображают ученые, историки, иногда журналисты. Для драматурга же и режиссера материал — то же, что для скульптора глина или для поэта слово. Это возможность говорить с читателем и зрителем о жизни.

События фильма «Никто не хотел умирать» происходят в Литве в первые послевоенные годы. Подчеркиваю, это лишь материал... Потому что никто не хотел умирать ни в послевоенные годы, ни до войны, ни во время нее. Ни в Литве, ни в Новой Зеландии... Условия заставляют человека проли-

КОГДА ФИЛЬМ ОКОНЧЕН

ТАЛАНТЛИВО И МУЖЕСТВЕННО

Витаутас Жалаквичюс



вать кровь — свою и чужую. Кто же может быть судьей, кто может сказать, на чьей стороне правда? Живые. Те, кто выжил, победила, кто ценой жертв завоевал право жить и любить... В фильме широко показана лишь одна из воюющих сторон — братья Локисы, сыновья убитого националистами председателя сельсовета. Их драма, их слова и дела стали объектом повествования.

Те, кого мы называем буржуазными националистами, террористами, бандитами, действуют в фильме как разрушительная сила. Террористическая основа национализма, принесшая столько страданий нашему народу, без сомнения, сложное явление. Это материал для размышлений о близорукости и жестокости, эгоизме и наивности, пустых иллюзиях, словах и делах тех, кто лгал, и тех, кто верил в эту ложь. Это тоже послевоенные события, но уже другая тема, для другого автора...

В фильме В. Жалаквичюса нет проходных эпизодов, неизбежных реплик и сцен. Он очень целен, и все в нем осмысленно, подчинено всестороннему рассмотрению волнующей автора проблемы. Когда вы будете смотреть картину, не пройдите мимо тех нескольких узловых моментов, на которых держится ее конструкция.

Вот к новому председателю сельсовета приходит женщина и просит выдать справку о том, что у нее родился ребенок. И в разговоре о разных разностях мелькает вдруг фраза, сразу делающая этот разговор значительным, — фраза о разговоре человека и как легко его убить... Вот один из Локисов, учитель, которому пришлось взять в руки винтовку, говорит матери, что сердце его противится ненависти и насилию, и она отвечает ему: «Не стыдись доброты, мой сын».

А другой брат, Донатас, ослепленный жаждой мести, пытается застрелить пленного безоружного бандита, который убил его отца. Но ружье дает осечку, бандит убегает, а потом, в бою, Донатас и он встречаются и оба падают мертвые, с простреленной грудью, друг подле друга. И еще один, крайне важный для понимания фильма эпизод. Старший брат, Бронос, уже в финале боя смертельно ранит предводителя террористов. И тот, умирая, шепчет: «Не знаешь... Какая боль... Не знаешь...». «Не знаю», — отвечает Бронос, и в голосе его уже нет и следа недавней ярости.

Картина эта, жестокая по событиям, суровая по их изображению, глубоко гуманна и человечна. Как всякое крупное произведение искусства, она выходит да-

леко за рамки национальной трагедии и в то же время всеми своими корнями связана именно с Литвой, с особенностями ее народа, ее быта, ее традициями.

— Дело не только в том, — поясняет режиссер — что уклад жизни, темперамент, характер мышления моих персонажей литовский, что я стремился раскрыть национальный характер нашего крестьянина с его медлительностью и в то же время способного на взрыв страстей. Мне столь же необходима была и историческая перспектива, выражение искренности, извечности народного духа, непокорного чуждым влияниям и насилию.

Известно ли вам, например, что литовцы последними в Европе отошли от язычества? И даже когда им было навязано католичество, языческие обряды и представления еще долго сохранялись, переплетаясь — конъюнктивно, с точки зрения церкви, — с новыми обрядами и догматами. Новый лес у литовцев всегда считался местом священным, храмом. Вы обратили, вероятно, внимание на то, что камера несколько раз задерживается на прикрепленной к дубу древянной скульптуре. Это не распятие, а языческие фигуры.

Таким образом, лесная дубрава — как бы один из героев фильма — как бы символ родной земли,

НА СТУДИЯХ СТРАНЫ



Одна из новелл фильма «Товарищ песня», который снимается на Одесской киностудии, посвящена войне. Новелла «ПЕСНЯ-ПАРОЛЬ» — дипломная работа режиссера Валентина Качкова.

На фото — Г. Крашенинников в роли Марченко



Ангты. И убийство ребенка, совершаемое в лесу, должно восприниматься как святотатство, как преступление, двойне страшное.

В прояснении этой мысли, как, впрочем, и во всей картине, нам очень помогла камера Йонаса Грицоса, первоклассного оператора, прошедшего школу Андрея Москвина и Григория Козинцева. Ему в нашем дуэте принадлежит сдерживающее начало, лаконизм, скромность изображения. У него богатейшая палитра полутонов, тонкое чувство материала, фактуры. Он одновременно и очень земной и очень поэтический. Я уже не говорю о том, что профессионализм Грицоса доведен до уровня высокого искусства.

...«Никто не хотел умирать» смотрится не просто с неослабевающим интересом, но все время держит зрителя в напряжении. Когда мы спросили режиссера, намеренно ли он стремился к этому, последовал утвердительный ответ:

— Отсутствие кассового успеха картины не может не огорчать режиссера. Раз люди не хотят смотреть фильм, значит, авторам не удалось облечь идеи в увлекательную форму. В своем последнем фильме я старался не забывать об этом.

— Мы обратили внимание еще на то, что некоторые актеры в вашей картине выступают в несвойственных им амплуа...

— Я бы сказал иначе: в амплуа, непривычных для зрителя. Действительно, Алыс Масолис, например, который в кино обычно играл персонажей негативных, здесь проявляет себя в ином качестве, создавая образ доброго и мягкого человека — Миколаша Локиса. Иными предстают и Бруно Оя (Бронюс), и Донатас Банионис (Вайткус), и даже Бронюс Бабкаускас (Марцикус), хотя и здесь ему не давно было проявить весь свой огромный актерский талант.

...Итак, вам еще только предстоит посмотреть новый фильм Витаутаса Жалаквичюса. Предстоит радость встречи с талантливым произведением.

М. Долинский,
С. Черток



Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР и Правление Союза кинематографистов СССР решили провести Всесоюзный кинофестиваль художественных, хроникально-документальных и научно-популярных фильмов производства 1964—1965 годов.

Вот что рассказал об этом киносмотре нашему корреспонденту председатель совета фестиваля, заместитель председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР В. Н. Головина:

Нинозрители, конечно, помнят Всесоюзный смотр киноискусства, который проходил в 1964 году в Ленинграде. Тогда же было решено проводить всесоюзные фестивали раз в два года. Вынешний состоится в Киеве 21—28 мая. В нем примут участие все киностудии страны, которые представят на конкурс свои лучшие работы.

Совет фестиваля, рассмотрев заявки студий, решил допустить к конкурсу 22 полнометражные художественные картины и около 60 короткометражных — документальных, научно-популярных, мультипликационных фильмов и киножурналов.

Рамки смотра не ограничатся демонстрацией конкурсных фильмов. Киевляне увидят и только что завершенные кинокартины. Участники фестиваля будут выступать в кинотеатрах, клубах, на предприятиях Киева и других городов республики, в колхозах и совхозах Киевской области.

Украина готовится к фестивалю как к большому культурному событию. В подготовке к нему участвуют руководители украинской кинематографии, партийные и советские организации Киева.

Всесоюзный кинофестиваль должен стать настоящим праздником и для кинематографистов и для зрителей.

Центром фестиваля будет Крещатик, иллюминированный, украшенный портретами актеров, режиссеров, операторов. О масштабах смотра говорит хотя бы тот факт, что фестивальные конкурсные и внеконкурсные просмотры будут проходить в 42 кинотеатрах города. Зрители смогут увидеть также «лучшие фильмы всех времен», в том числе легендарный «Броненосец «Потемкин». В центральных кинотеатрах будут проводиться «дни кинематографии союзных республик». Словом, трудно перечислить все интересные мероприятия, которые наметил совет фестиваля. Упомяну еще только о богато иллюстрированном, многокрасочном бюллетене «Спутник фестиваля». Он будет выходить ежедневно тиражом более двадцати тысяч экземпляров.

Основной показ конкурсных фильмов пройдет в кинотеатре «Украина». Там же будут работать жюри (и по художественному и по короткометражному фильмам). В их состав войдут видные мастера советского кино — и ветераны и кинематографическая молодежь. Они определят победителей фестиваля. Лучшие фильмы награждаются дипломами, призами, а их создатели — денежными премиями. Учреждены специальные премии за лучшую роль, лучшую операторскую работу, лучшее произведение того или иного жанра.

...Пройдет совсем немного времени, и на Крещатике зажгутся праздничные огни. Они возвестят об открытии Всесоюзного кинофестиваля. Это будет большое общественное и культурное событие в жизни всей нашей страны.

Мы надеемся, что смотр достижений советского киноискусства послужит новому, еще более яркому его расцвету, поможет развитию творческого соревнования между студиями.

Коротко

НА ЦЕНТРАЛЬНОЙ СТУДИИ документальных фильмов в режиссером Иосифом Посельским закончена картина, посвященная Ромену Роллану.

«ОБОЖНЕННЫЕ СОЛНЦЕМ». Так называется законченная на «Моснауцфильме» картина режиссера А. Бабрина и оператора Ю. Альдохича. Работавшая Эфиопия, фильм создавался при содействии министерства информации Эфиопии.

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ» — крупнейшая в Европе. Она состоит из семи самостоятельных производственных творческих объединений и выпускает более сотню фильмов в год. На студийных производственных павильонах, общая площадь которых составляет 12 тысяч квадратных метров, 18 производственных кинозалов, в аэштате — более четырех тысяч творческих, инженерно-технических и других работников, с широким разнообразием профессий.

В НАШЕЙ СТРАНЕ — несолько учебных и научных учреждений в области кинематографии. Кадры творческих работников советского кино готовит Всесоюзный государственный институт кинематографии (ВГИК), а кадры инженерно-технических работников — Ленинградский институт киноинженеров и факультет киноинженеров Киевского политехнического института. Разработкой инженерно-технических проблем в области кинематографии ведет Научно-исследовательский кинофототехнический институт (НИКФИ). Вопросы истории, теории и практики кино занимается сектор кино Института истории искусств в Москве, Госфильмофонд СССР, кафедры истории советского и зарубежного кино ВГИК и Отдел кино при Государственном научно-исследовательском институте театра, музыки и кино в Ленинграде.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ РАБОТА НАД экранными воплощением романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина». В «Советском зритель» уже сообщалось, что картину ставит А. Зархи и что в главной роли — Татьяна Самойлова. Роль Алексея Александровича Каренина будет исполнять Инокентий Смоктуновский, Кити — Анастасия Вертинская, Долли — Ия Саввина; оператор Л. Калашников, художник А. Борисов, композитор Р. Щедрин, литературный консультант В. Шкловский.

НА СТУДИЯХ СТРАНЫ



Кomedию «АВТОМОБИЛЬ АВДО» ставит на «Арменфильме» выпускник ВГИК Дм. Кесаян. Сценарий написан им совместно с В. Арамяном.

Действие происходит в 20-е годы в небольшом армянском городке. Жители городка хотя жить по-новому, но как-никто толком не знает. Так, один из героев, Авдо, собирает из разных деталей автомобиль, чтобы бесплатно возить жителей...

На фото — Нвард [С. Шарыгина], учитель Маркар [И. Грикуров]



Виктор Туров, режиссер картины «Через кладбище», ставит на «Беларусьфильме» картину по сценарию Г. Шпалкова «Я РОДОМ ИЗ ДЕТСТВА» — о тех, чье детство опалено огнем войны, о тех, кому тогда было десять — двенадцать лет и кто навсегда запомнил это страшное время.

На фото — В. Туров и оператор А. Княжинский (у аппарата) на съемке





В № 4 «Советского экрана» рассказывалось о съемках картины «12 могил Ходжи Насреддина», которую ставит на «Таджикфильме» режиссер К. Миц.

На фото — актриса С. Азаматова в фильме «12 могил Ходжи Насреддина»

ЗНАКОМЫЕ ЛИЦА

Заполняются виноградом высокие плетеные корзины. Готовятся черпалки из высушенных тыков. В деревянные высокие чаны для давки сыпается черный саперави. Давят его ногами. И стекает тяжелый темный сок в круглые провалы квеври...

Вино, как и человек, рождается, мужает, старится и умирает. В одном из подвалов винного завода в Цинандали хранятся бутылки, возраст которых более полутора сотен лет. Здесь винотека, своеобразное хранилище даров солнца и земли Кахетии и трудов кахетинских крестьян. Им, потомственным виноделам, посвящает работу режиссер студии «Грузия-фильм» Отар Иоселиани. Снимается художественный фильм «Знакомые лица».

...Леван и Отар молодые специалисты-виноделы, окончив вуз, идут работать на винный завод. Вроде бы все, что встречается их здесь, обыденно, привычно, знакомо. Работа как работа. И люди как люди. В меру добросовестны, в меру честны, в меру пекутся о славе своей профессии, своего завода. То есть как всюду. Но если именно так, как принято, относиться к своим обязанностям по работе Отар, то у Левана, потомственного винодела и человека неподкупной честности, все обстоит гораздо сложнее...

Фильм «Знакомые лица» снимается на винных заводах Кахетии — в Цинандали, Гурджаани, Кварели. В главных ролях — актер театра имени Руставели Г. Харабадзе (Отар), студент Тбилисского университета Р. Гиоргобиани (Леван), студентка Тбилисской консерватории М. Карцавадзе (Манана).

В. Цыганкова



На съемках фильма «Знакомые лица» Марина Карцавадзе и Георгий Харабадзе

НАША ХРОНИКА



На этой фотографии вы видите «ЗОЛОТУЮ ГОЛОВУ ПАЛЕНЬЕ» — «мексиканской Нефертити», найденной археологами в древней гробнице. Эту памятную награду получили двадцать четыре картины из четырнадцати стран, участвовавшие в VIII «фестивале фестивалей» в Акапулько [Мексика]. В их числе были и первые две серии «Войны и мира» режиссера С. Бондарчука.

В Акапулько демонстрируются лучшие фильмы прошедшего года, удостоенные высоких призов на других международных фестивалях. Каждый из фильмов, представленных там, получает «Золотую голову Паленя».

Многие воспитанники студии киноактера, которая работает при Одесской киностудии, дебютировали на экране в фильме «ОДЕССКИЕ КАНИКУЛЫ», который поставил по сценарию Л. Аркадзе выпускник Высших режиссерских курсов Ю. Петров.

Студийцы Слава Петров, Галя Орлова, Ира Савченко и другие сыграли своих сверстников, в трудное военное время вставших рядом со взрослыми на оборону родного города. Их партнером был Сергей Гурзо-младший (сын известного артиста). Фильм снимался в основном на улицах Одессы, на берегу моря, в порту, в интерьерах одесских квартир.



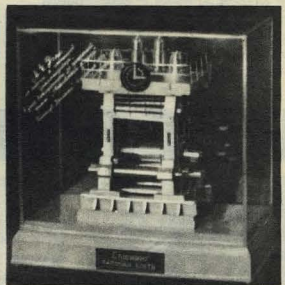
Костя (Сергей Гурзо-младший)

Эпизод «Эвакуация». Вика (Галя Орлова, справа)



В редакцию «Советского экрана» на имя режиссера М. И. Ромма пришла посылка — макет рабочей части блюминга. «М. И. Ромму от рабочих и инженеров Уралмашзавода, в знак благодарности за прекрасный фильм «Обыкновенный фашизм» — написано на макете.

Члены киноклуба завода «Уралмаш» прислали также диплом с надписью: «Михаил Ильич! Памятный диплом нашего клуба любителей документального кино Вам шлют 900 его активистов. Мы, уралмашевцы».



На фото — макет блюминга

цы, первыми в Свердловске посмотрели «Обыкновенный фашизм». Впечатление грандиозное. Разделяем мнение всех, кто дал этому фильму самую высокую оценку. На наш взгляд, лучшего фильма, развенчивающего фашизм и милитаризм, еще не было.

Желаем новых больших творческих успехов на избранном Вами благородном пути борьбы за Человека.

Ждем новых замечательных лент!»

ТАТЬЯНА ЛАВРОВА



Фото А. Князева

Портрет актрисы часто начинают так: «наконец, судьба дала ей все, чтобы стать кинозвездой: молодость, талант, красоту. Между тем кинозвездой Татьяна Лаврова не стала (по крайней мере в том «шипротребовском» понимании, которое, и сожалению, достаточно распространено). Я думаю об этом с облегчением, потому что люблю ее талант и вижу серьезность ее художнической натуры».

Актрисской молодостью своей она распорядилась по-своему. Окончив студию МХАТ и вступив в его труппу (можно себе представить, как лестно для начинающего актера выйти на сцену прославленного Художественного театра!), она ушла из него. Не оттого, что надо было стоять в очереди на получение ролей, Лаврова ушла, сыграв Ниину Заречную — чеховскую Чакину! Она предпочла «Современника», молодой театр — театр с трудной жизнью, провавшийся в те годы силов с недоверие и сомнениями... Сегодня Лаврова — одна из основных актрис «Современника», одного из самых популярных театров, но и сегодня нельзя сказать, что ее жизнь на сцене складывается легко.

В кинематографе она сыграла немного — ее работы можно сосчитать по пальцам. Тем не менее ее знают и любят. Она не то что поразила воображение зрителя — ее женщины как-то незаметно, исподволь заняли место в зрительском сознании. Кажется, ее первым фильмом была картина «Испытательный срок» по известной повести Павла Иглына, где она играла девушку, попавшую в вертеп, «гулящую», одним словом, «пропащую». Узнать ее было трудно. Впервые попав на экран, актриса смело пошла на самые невыигрышные ракурсы. Помнится заплаканное лицо с размазанной по ще-

нам помадой. Помнится угловатость, неловкость, пошлость ее героини. Актриса выдержала проверку: красивая, она смело стала некрасивой, по всей вероятности, она даже не думала, какая она — ее занимала эта несчастная девушка в самый светлый миг ее жизни, когда в глазах ее замглась надежда на избавление от ужасного своего положения.

Менщины трудной судьбы, внутренние стойкие, борющиеся с обстоятельствами, не теряющие надежды и, главное, всегда остающиеся людьми понимающими, нет, вернее, чувствующими высшие нравственные нормы, — вот, пожалуй, тип героини, близкий Лавровой.

В фильме «Девять дней одного года» она играла одну из главных ролей, была партнершей таких выдающихся артистов нашего кино, как А. Багалов и И. Смирноуновский. И теперь, по прошествии времени, особенно понимаешь — достойной их партнершей. Ей было особенно трудно. Она должна была играть ученого заурядных способностей. Ее героиня как бы терлась в тени двух выдающихся ученых. И тем не менее она показала тот тип женского характера, который вызывал уважение и симпатию. Быть опорой близкому и любимому человеку, быть негнущейся его опорой, сохранять выдержку в трагических обстоятельствах, проявить адекватное терпение (рядом с талантливым человеком всегда мелегло!) — вот что сумела сделать ее героиня в этом фильме.

Так они и помнятся трое — два друга и соперника и она.

Уже в этом фильме Лаврова показала ту подробную и разнообразную игру, которая отличает мастера. Она играла так, точно знала про своего героиню больше, чем рассказала. Вот это умение что-то оставить за кадром, только

приоткрыть зрителю, заставив его думать: что там в ней скрывается такое, что там она в себе прячет, — это умение, наверное, одна из самых главных черт современного актерского исполнения.

Совсем недавно Лаврова сыграла небольшую роль (в сущности, эпизод) в фильме «Время, вперед!». В сумасшедшем ритме стройки тридцатого года, в азарте энтузиазма героев первой пятилетки, среди сотен людей, населяющих этот фильм, происходит маленькая, минутная драма. От прораба уезжает жена. Прощание в вагоне. Растерзанная, растерянная, в сбившейся панаме, некрасивая, она в этот момент не знает, что делать. Здесь жизнь или там, куда она улетит, — в столице, Москве? Здесь — любовь к человеку, с которым она прощается, или там любовь, куда она уезжает? Жизнь сдвинулась, накренилась, вот-вот поломается. И все это в крошечном эпизоде и с таким каскадом характерных деталей, образных, ярких, что, право же, один этот эпизод стоит большой роли.

Выходит на экраны и фильм «Строится мост», который сделан киностудией «Мосфильм» совместно с театром «Современник». Здесь Лаврова — солдатская вдова, и опять трудную ее жизнь определяет точное и светлое знание того, что надо быть человеком, надо быть стойкой, как бы тебя ни ломало, как бы тебя ни коренило... Впрочем, об этом фильме надо писать отдельно.

Ясно одно: Татьяна Лаврова — актриса своей темы. Из фильма в фильм она выбирает очень трудные характеры. Но это ее характеры, их отличишь безошибочно!

А. Свободин

ФОТОГРАФ-ХУДОЖНИК

ФОТОГРАФИЯ И КИНО. В ГОДЫ СВОЕГО ДЕТСТВА, ЕЩЕ ТОЛЬКО УЧАСЬ ГОВОРИТЬ ОНИ БЫЛИ БОЛЬШЕ ПОХОЖИ ДРУГ НА ДРУГА, ЧЕМ СЕЙЧАС. НЕ СЛУЧАЙНО КИНЕМАТОГРАФ НАЗЫВАЛИ «ДВИЖУЩЕЙСЯ ФОТОГРАФИЕЙ». ПОСТЕПЕННО КАЖДОЕ ИЗ ЭТИХ ИСКУССТВ ВЫРАБОТАЛО САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ ЯЗЫК.

СЕГОДНЯ МЫ РАССКАЗЫВАЕМ О ПРОФЕССИИ, ОДИНАКОВО ПРИНАДЛЕЖАЩЕЙ И ИСКУССТВУ КИНО И ИСКУССТВУ ФОТОГРАФИИ, — ПРОФЕССИИ ФОТОГРАФА КИНОГРУППЫ. ПУБЛИКУЯ СТАТЬЮ М. И. РОММА И ПОМЕЩАЯ ЗДЕСЬ ФОТОРАБОТЫ Б. БААДИНА, МЫ ПРИГЛАШАЕМ ФОТОГРАФОВ ГРУПП, ФОТОЛОБИТЕЛЕЙ, БЫВАЮЩИХ НА СТУДИЯХ И СЪЕМОЧНЫХ ПЛОЩАДКАХ, ПРИСЫЛАТЬ В РЕДАКЦИЮ СВОИ РАБОТЫ — ЦВЕТНЫЕ И ЧЕРНО-БЕЛЫЕ, ПОРТРЕТЫ, ЖАНРОВЫЕ СЦЕНЫ, РЕПОРТАЖИ... ЛУЧШИЕ ИЗ ЭТИХ РАБОТ БУДУТ РЕГУЛЯРНО ПЕЧАТАТЬСЯ НА СТРАНИЦАХ «СОВЕТСКОГО ЭКРАНА».

О ТЕХ, КОГО НЕ ВИДИМ НА ЭКРАНЕ



Николай Крючков в фильме «Суд»



Борис Балдин

Прежде чем картина выйдет на экран, в кинотеатрах появляются стенды с «кадрами» будущего фильма. Появляются плакаты, которые часто скомпонованы из этих же самых «кадров». Но это не кадры — это фотографии. Их снимал не оператор. Их снимал незаметный, тихий человек, фотограф, который всегда следует за съемочной группой.

Это он, фотограф, снял знаменитое фото Чапаева, который стоит на танке, простерши вперед руку, а рядом Петя и пулемет. Эта фотография давно стала символом фильма «Чапаев» да и, пожалуй, целой эпохи советского кинематографа. По существу, в картине такого кадра нет. Эта поразительная символическая композиция сделана фотографом группы А. Дудко. (История снимка рассказывалась в «Советском экране» № 17, 1965 г.)

...Когда съемка кадра закончена, сделано три, пять, семь дублей и режиссер говорит: «Хорошо, идем дальше» — и все облегченно вздыхают, потому что времени у группы всегда в обрез, вот в тот самый момент приходит фотограф. Он просит еще одну-две минуты для того, чтобы снять фотокадр, и, как правило, этих одной-двух минут как раз и нет. Нужно готовить следующий кадр, перебрасывать аппаратуру, поправлять грим, напряжение съемки уже оборвалось, фото кажется никому не нужным, директор ворчит, и тем не менее приходится снова ставить актеров в позы только что сыгранного кадра и молча, искусственно, с другой камерой, для другой оптики повторять то, что сделано и повторять не хочется.

Но фотографии нужны — для рекламы, для памяти картины. История мирового кинематографа имеет дело именно с photographиями, а не с кинокадрами. Они — фотографии — входят в учебники и монографии.

Такова функция фотографа в съемочной группе. И не было случая, чтобы повторенный для фотоаппарата кусочек действия точно отвечал кинематографическому содержанию кадра. Это может быть хуже или лучше, но всегда по-другому.

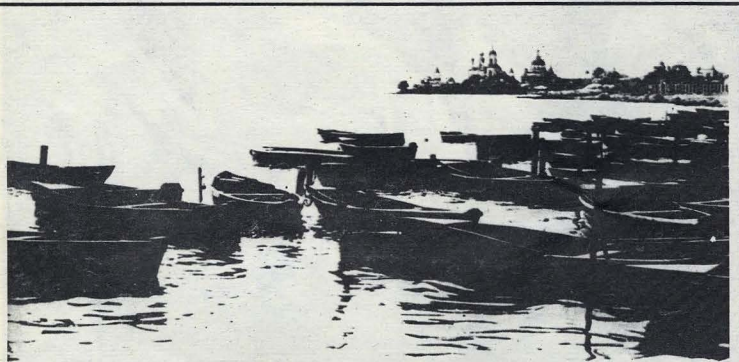
Если на «натуре» фотограф может примоститься где-то рядом с камерой оператора и щелкать параллельно, то в павильоне это невозможно, ибо мешвет синхронной записи звука. Кроме того, фотоаппарат нельзя поставить на ту же точку: лучшая точка занята кинокамерой. Следовательно, и фотограф-профессионал, который старается повторить эффекты съемочной камеры, создает лишь слабое подобие того, что зритель видит на экране.

Но есть другая порода фотографов. Есть фотографии, которые страстно любят именно фотографию — остановившийся навсегда момент действия. Им доставляет удовольствие фиксирование рабочих моментов съемки фильма, они выискивают такие точки, с которых фотография, мгновенно запечатлевающая момент игры акте-



«До свидания, мальчики»

«Я шагаю
по Москве»



Этюд



Во время работы над фильмом «Обыкновенный фашизм». Слева направо —
М. Ромм, режиссер Л. Инденбоп, композитор А. Карамазов

ров, производит новое, более острое впечатление, чем даже кинокадр. Вместо рабского подражания камере оператора они пытаются найти специфические фотоэффекты. Работа таких фотографов бесценна.

Когда человек застывает перед фотоаппаратом, это всегда неестественно, всегда неправда. Если человек не знает, что его снимают, то тогда фотография, именно благодаря своей статике, раскрывает психологию персонажа даже сильнее, чем ее может раскрыть кинокадр. К таким фотографам по призванию, не ремесленникам, а художникам относится фотограф «Мосфильма» Борис Балдин, с которым я познакомился во время работы над «Обыкновенным фашизмом». Работа эта для него была неблагодарной: ведь в картине нет актеров. Оставалось снимать рабочие моменты и обрабатывать фотографии, которые отбирались для картины из бесчисленных фотофондов. Но эти, казалось бы, скромные задачи Борис Балдин выполнял с подлинным вдохновением. Он проявил великолепный вкус и тонкое знание своего дела.

Передо мной лежит пачка рабочих моментов, снятых Борисом Балдиным. Некоторые схвачены с удивительной остротой зрения и изобретательностью. Благодаря этим снимкам я узнал что-то новое о себе самом.

Борис Балдин сохранил острые психологические моменты работы съемочной фотографом. Перед вами такой момент, схваченный фотографом. Группа после многих месяцев просмотра тяжелого, мрачного материала устала до невероятности. Невозможно становилось смотреть на экран, а надо было еще смотреть и смотреть. Как раз тогда начал работать над музыкой к фильму композитор А. Карамазов. Это был свежий человек, и то, что всем нам набило оскомину, воспринималось им по-иному. Борис Балдин незаметно вошел в зал, когда кончались ролики, внезапно зажег свет и сиял, как мы смотрели на экран. Это была мгновенная операция, ибо ровно через полсекунды выражение лиц изменилось.

Такие фотографии, как те, что делает Б. Балдин, — это своего рода память кинематографа, это его обратная, недвижная сторона. Реклама для таких фотографов отнюдь не единственная и не решающая задача. Они работают как прямые участники съемочного процесса, как своего рода анализаторы его. Работа таких фотографов — это не подборание крох с роскошного операторского стола, а особая область фотографического исследования киножизни.

Среди друзей, которых я приобрел, работая над фильмом «Обыкновенный фашизм», людей, два года отдававших картине все силы, свое обаяние, но очень нужное место занимает фотограф-художник Борис Балдин.

Михаил Ромм,
народный артист СССР

ХУДОЖНИК СНБС

Э тот фильм можно, пожалуй, назвать экспериментальным: он возник как результат сближения документального кино и телевидения. И, понятно, несет в себе добрые, но отчасти и дурные черты наследственности того и другого.

«Родители» «Художника» — Центральная киностудия документальных фильмов и Центральная студия телевидения. Сценарий написала Е. Черняк, режиссеры-операторы картины А. Колошин и Ю. Белянин, оператор — А. Левитан. Картина посвящена Сергею Тимофеевичу Коненкову его юбилейной выставке, состоявшейся в прошлом году.

Кинематографический прием открыт: с экрана прямо в зал обращается старейший художник. Он как бы обводит взглядом свои создания, образы, найденные в причудливых изгибах дерева, портреты современников, которых знал близко, и людей, чем-то тронувших его душу. По-старчески неторопливо он перебирает в памяти дорогие воспоминания — детство, лесной крик совы, вспоминает голос Шаляпина, Горького в Сорренто, Эжиштейна, запечатлевшуюся до мелочей встречу с Лениным...

Искренний, ни в чем не приглаженный (спасибо за это авторам фильма) рассказ Коненкова трогает сердце. Лицо, глаза, голос художника, обращенные прямо к нам, делают нас его собеседниками. И этот телевизионный прием оказывается к месту и на большом киноэкране. Ведь что может быть интереснее в фильме о Коненкове, чем сам Коненков!

Увы, недостатки — суть продолжение достоинств! Есть у телевидения грех, который заставляет считать его в сравнении с кинематографом «младшим братом», не пережившим еще детскую болезнь иллюстративности. Рассказ Коненкова то и дело перебивается, авторы пытаются подобрать к нему «картинки», близкие по смыслу, заставляют напрямую звучать музыку. Они оставляют нам, зрителям, только один путь восприятия — свой, авторский. А если мы чувствуем иначе, если хоровод «Леших» и «Старичков-полевичков» не укладывается в нашем восприятии в мелодию «Коробочников»? Нет, так и только так подталкивают нас авторы: вот так голос Шаляпина «накладывается» на его портрет, вот так Шаляпин слушал, как однажды пела русские песни жена дворника, о которой рассказывает Коненков... Но искусство синопсатора несравненно богаче тех конкретных рамок, в которые стремятся вставить его сценариста и режиссеры.

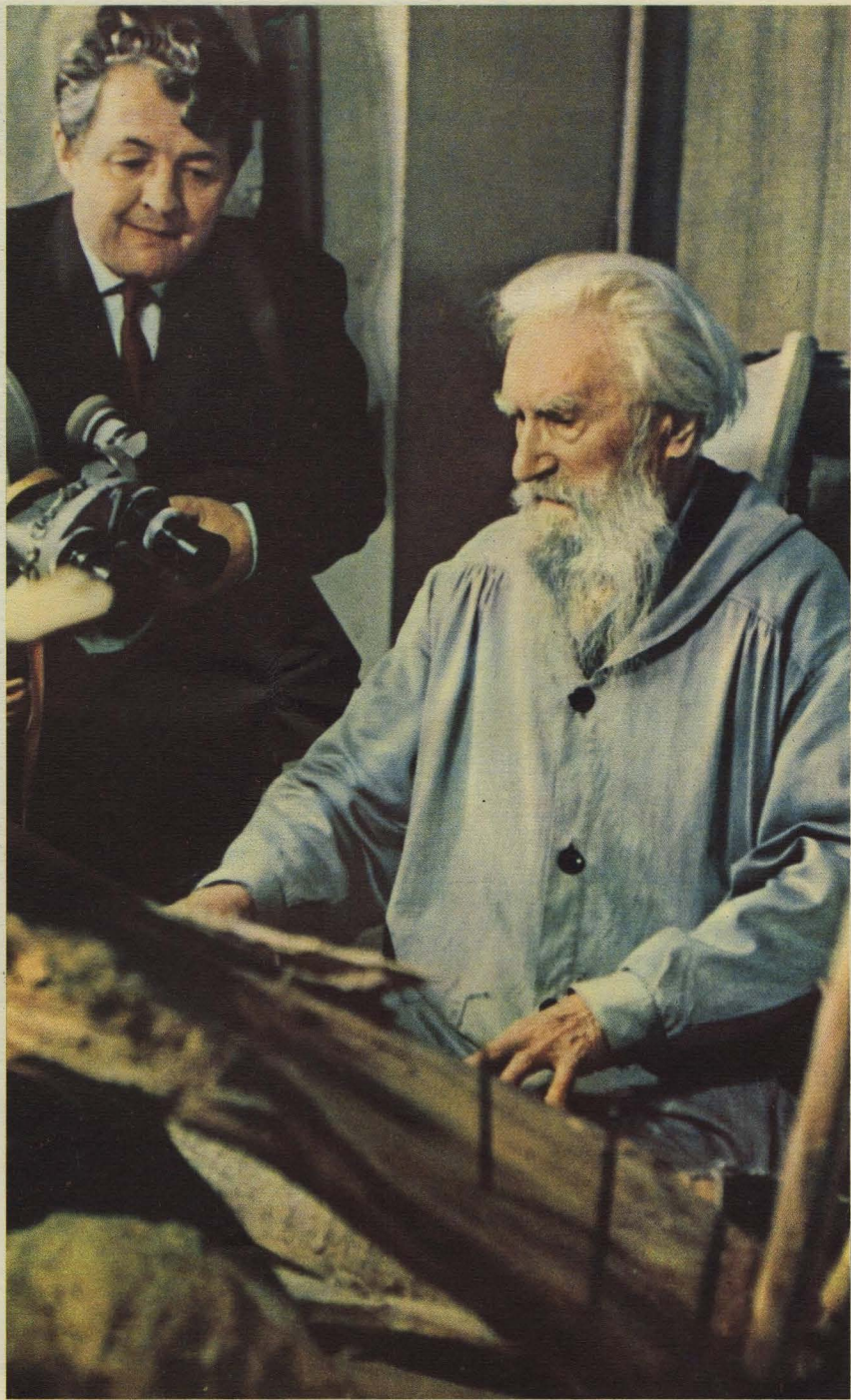
Образно говоря, тут «братья» поссорились. Прекрасно снятые, выразительно освещенные, в динамике смонтированные кадры конченковских произведений вступили в противоречие с дурной привычкой теле- (да и некоторых кино) авторов тыкать зрителей носом...

Что ж, в споре и даже в споре порой рождается истина. И смотрите, истина ее уже родилась в последнем кадре «Художника»!

Сергей Тимофеевич Коненков, седобородый, высокий старец, своей крепкой еще рукой держит молоток. Он в мастерской. Стучит молотом, удаляя все лишнее, как говорил Роден. Художник поднимает голову, чуть улыбувшись глазами, бросает взгляд в лицо кинокамере: как вы, мол, там? Работает? Ну, и работало! (Еще недавно кинематографисты такой взгляд в объектив посчитали бы операторским браком!) Стук молотка в тишине. Конен.

Н. Колесникова

На съемке фильма «Художник». Режиссер-оператор А. Колошин, и С. Т. Коненков



ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ по приглашению шведского киноинститута побывал в Стокгольме. Он познакомился с новинками шведского киноискусства, встретился с деятелями шведского кино и выступил с лекцией в Государственной школе киноискусства.

ИМЯ ВЕРЫ ПАНОВОЙ прочно утвердилось в титрах произведенной студии «Ленфильм». Недавно по ее сценариям закончены съемки фильмов «Рабочий поселок» (режиссер В. Венгеров) и «Малышки и девочки» (режиссер Ю. Файт). Молодые современники — главные персонажи еще одной кинокартины по сценарию В. Пановой — «Где твоя звезда?» (название условное). Действие фильма происходит в разных уголках страны — Сибирь, Средняя Азия, на Алтае. Герои — люди, которые, проходя через сложные житийские испытания, делают своими утверждениями на земле идеалы отцов. Ставит фильм молодой режиссер Резо Эсадзе.

РЕЖИССЕР ИЛЬЯ КОПАЛИН работает над цветной широкоформатной документальной лентой «Страна моя», посвященной движению в Закарпатье, с которыми она приходит и 50-летию Советской власти.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ВОССТАВЛЕНИЕ ЛЕНТ старых фильмов — золотого фонда советского кино. За последние три года восстановлено 47 кинокартин, среди которых такие шедевры, как трилогия о Мансице, «Мя из Крошчатда», «Александр Невский». Готовятся к новому выпуску на экраны «Октябрь», «Земля и вода», Г. Александрова, «Россия Романовых и Лев Толстой» режиссера-документалиста Эсфири Шуба.

«НОЧЬ ПЕРЕД ОТКРЫТИЕМ ВЫСТАВКИ» — этот фильм выстелила девушка-студентка Даусы, поставленный им вместе с А. Тумасом, получил премию в иранском городе Корна. Снял пор молодой режиссер-документалист сделал картины «Здравствуй, пестрый мир!», «Красная звезда», «Июль» и «Чорленки», выдвинувшие его в первые ряды мастеров литовского кино.

ЖИТЕЛИЦА ТВИЛИСИ Марьям Вашанидзе потеряла во время войны двух сыновей — Якова и Давида. Они ушли на фронт добровольцами и погибли в боях за освобождение Украины. С помощью горкома партии г. Нинолева удалось отыскать могилу Давида, о Якове так ничего и не было известно. И вот недавно во время сеанса фильма «Великая Отечественная...» мать увидела на экране своего сына. С помощью редакций газет «Комсомольская правда», «Красная звезда», работников Центральной студии документальных фильмов и Центрального киноархива Марьям Вашанидзе прислала фотокопию киножурнал 1941 года, запечатлевший Якова.

АЛЕКСАНДР МИТТА, закончивший картину «Звонок, откройте дверь», опять собирается ставить фильм по сценарию Алексея Володина. Условное название будущей картины — «Фантастические новеллы».

ОПЕРЕТТУ Т. ЧУХАДИЯНА «Карина» финансирует на «Армфильме» режиссер А. Манарян.



В. А. Оболенская

ВОЗВРАЩЕНИЕ НА РОДИНУ

Путь этой женщины героичен и страшен.

В довоенном Париже она слыла красавицей. Блестящий ум, обаяние, широта знаний и интересов, жизнелюбивость делали княжну Вики Оболенскую душой самого изысканного общества... С первым днем оккупации она стала участницей Сопротивления. Ей было тогда 29 лет. Четыре года спустя фашисты обезглавили ее в берлинской тюрьме Плетцензее...

О необыкновенной судьбе русской парижанки Веры Аполлоновны Оболенской расскажет сценарий, над которым работают киноварианты Алексей Каплер и поэтесса Юлия Дручина.

Корреспондент «Советского экрана» Л. Пажитнова попросила А. Каплера ответить на несколько вопросов.

— Почему вы выбрали эту тему? Где собирали материал для сценария!

— Не так давно мы познакомились с материалами об участии в движении французского Сопротивления наших соотечественников — русских парижан Вики Оболенской, Бориса Вильде, Анатолия Левичико и других. Нас глубоко взволновали судьбы этих мужественных людей, патриотов, отдавших жизни для победы над фашизмом. Мы стали разыскивать людей, знавших героев. Со многими участниками Сопротивления познакомились во время поездок во Францию, с их помощью собрали интересные сведения. Во многом нам помог Игорь Александрович Кривошеин, участник Сопротивления, бывший эмигрант, вернувшийся несколько лет назад на Родину...

— Фильм будет посвящен только судьбе Оболенской или его тема шире!

— Главная его тема — борьба наших соотечественников на французской земле с фашизмом. Как известно, во Франции жило около трехсот тысяч русских. Это были не только выметенные революционными событиями из России аристократы, помещики, духовенство, чиновники, промышленники, банкиры, офицеры белой армии. Эмиграция по своему составу пестра и многолика. За рубежом оказались и злобные враги, активно боровшиеся против советского строя, и просто обыватели, не понявшие и испугавшиеся революции, и случайно оказавшиеся там люди. Тысячи людей, тысячи характеров, тысячи судеб, очень разных, в большинстве своем трагических, ибо нет большей трагедии, чем оказаться без Родины. Все это — интереснейший материал для художника, и он, безусловно, найдет свое место в сценарии.

Когда фашисты напали на Советский Союз, настроения резко дифференцировались. К этому времени выросло второе поколение — дети эмигрантов. Они по-разному воспитывались, по-разному воспринимали действительность. Одни забыли родной язык, впитали чужие нравы и попросту перестали быть русскими. Другие, наоборот, тянулись к национальной культуре, ко всему отечественному и, когда началась война, сделали все, чтобы быть полезными своей Родине. Вики Оболенская из их числа, лучшая из них. Ее судьба и судьба других замечательных русских людей — свидетельство смерти эмигрантских идей, идей ненависти ко всему советскому, неприятия страны социализма, ибо люди эти умерли за свободу и независимость своей Родины.

— Какую роль играла Вики Оболенская в Сопротивлении!

— Оболенская — одна из активных создателей подпольной группы «Организасон Сивилье Милитэри». Она была незаменимым работником. Обладая феноменальной памятью, Вики никогда ничего не записывала. Телефоны, явки, клички — все помнила наизусть. В своей квартире она хранила секретные документы подпольной организации, снимала копии планов секретных вражеских сооружений, чертила схемы снабжения оружием партизанских групп, принимала курьеров с разных концов Франции и из-за

границы, переписывала на машинке приказы и донесения.

О ее необыкновенной воле и выдержке рассказывает такой случай: Однажды Вики попала в облаву. «Что там у вас, млада!» — спросил немецкий солдат, указывая на чемодан, полный секретных документов. «Нобельская Бомба, мосье», — весело ответила Вики. Солдат расхохотался и пропустил ее.

Оболенскую арестовали по доносу провокатора в конце 1943 года. Ее пытали, но она отвечала лишь одно: «Я ничего не знаю, господа...» Гитлеровцы так и прозвали ее: «Пририкс их вайс нихт» («Княгиня ничего не знаю»).

Когда Оболенской предложили написать просьбу о помиловании, делая упор на то, что она княгиня и эмигрантка, Вики категорически отказалась: «Да, я эмигрантка, но я русская!»

Вера Аполлоновна Оболенская была посмертно награждена орденом Почетного Легиона, Военным Крестом и медалью участника Сопротивления. Осенью 1965 года Советское правительство посмертно наградило героиню орденом Отечественной войны I степени.

— О ком еще из участников Сопротивления вы рассказываете в сценарии!

— В вестибюле парижского Музея Человека установлена мемориальная доска с именами погибших героев Сопротивления. Среди них два русских имени — Борис Вильде и Анатолий Левичий. Оба они были высокообразованными людьми, талантливыми учеными. С приходом гитлеровцев Вильде и Левичий начали издавать подпольную газету «Резистанс» — «Сопротивление». Именно по названию этой газеты получили имя мощное антифашистское движение, охватившее почти всю Европу. Оба они были арестованы и расстреляны. Оба стали национальными героями Франции. О них мы тоже расскажем в сценарии.

Картина наша будет построена как диалог, который героиня ведет сама с собой. Кстати, мысль об этом нам подсказали письма Бориса Вильде к жене, написанные им из тюрьмы. В них — размышления о жизни и смерти, о судьбе человека, о его назначении. Они войдут в сценарий. В нем будут лирические авторские отступления, воспоминания, стихи... Много стихов. Они сольются с прозой в один поэтический рассказ о героях.

— Будут ли участвовать в постановке кинодеятели Франции!

— Возможно, это будет совместная франко-советская постановка. Образ Вики Оболенской одинаково дорог и для французских и для нас. Он как бы символизирует русско-французскую дружбу. Вики писала о себе в тюрьме: «Я русская, жила моя жизнь во Франции. И я никогда не изменю ни своей Родине — России, ни Франции, приютившей меня». По нашему мнению, главную роль могла бы исполнить замечательная французская актриса, русская по происхождению, Марина Влади. Мы надеемся, что это совпадет с желанием актрисы: на Московском кинофестивале она говорила, что мечтает сыграть героическую роль...

«СУЖДЕННЫ НАМ БЛАГИЕ ПОРЫВЫ...»

ЦИФРЫ «ВОЙНЫ И МИРА»

Поэту Борису Слуцкому принадлежат слова: «Давайте после драки помахем кулаками». Воспе не бесполое занятие: если бы дело исчерпывалось одной этой дракой, но ведь будут и новые. Мне хочется поспорить с устоявшимся мнением, будто зрителя не должны интересовать причины появления плохого фильма. Ему, мол, безразлично: плохо, и все тут. И ничего теперь оправдываться!..

Но вот писем из редакционной почты. Его прислала кандидат искусствоведения Е. Борисова:

«Недавно мне довелось посмотреть новый фильм Украинской студии хроник, который называется «Души прекрасные порывы». Я смотрела его и вспоминала, что в прошлом году читала в «Известиях» очерк на ту же тему. В очерке говорилось о чудесных ребятах из украинского села Пархомовка, создавших в себе целую картинную галерею. Помнится, я еще тогда подумала, что на эту тему — об эстетическом воспитании, о тяге людей к прекрасному и о том, как подлинно прекрасное находит путь к сердцу, — мы еще говорим очень мало, редко. И вот сделал фильм. Но почему же он получился настолько беднее короткого газетного очерка?»

Значит, все-таки интересует «почему? Был хороший замысел — получилась плохая картина. Почему?»

Разобраться в этом — значит прежде всего понять, что в фильме плохо. К сожалению, он и в самом деле очень заражен. Двадцать минут равнодушно показываю экспонаты сельской галереи, посетители в залах, ребята — создатели музея. Двадцать минут казенных фраз, избитой музыки. Несколько невыразительных синхронных эпизодов. Что и говорить: музей в селе — само по себе событие удивительное. Но чтобы сообщить о нем, достаточно двух минут в киножурнале. Между прочим, один из авторов сценария фильма есть автор очерка в газете. Что же произошло?

Когда читаешь сценарий, понимаешь, что не сам факт, а мысль о силе воздействия искусства на человека привлекла его авторов Э. Максимову и М. Меркель. И проблема острая, сегодняшняя: с эстетическим воспитанием не все благополучно. Понятие о прекрасном, художественный вкус нуждаются в пропаганде. Столкновение юных проповедников прекрасного с приверженцами остальных вкусов и ревнителями красоты должно было вооружить фильм острым конфликтом.

Однако на экране с таким трудом отыскиваешь следы добрых намерений авторов, что приходится в голову обычный вывод: режиссер-оператор И. Гольдштейн «не сумел», «не увлекся», «не разгадал» и т. д. Вышедший самый поспешный и самый легкий. Оказывается, зрители, в том числе и автор письма в журнал, увидели четвертый (!), надежно «улучшенный», отредактированный вариант фильма!

Я смотрю случайно, увлекательную копию первого варианта картины... В комнате музея ребята строгают подражники для холстов. Для Титова, Верещагина, Рубенса. Только что я видел, как они живо и вполне профессионально говорили о ритмах мексиканской гравюры. А сейчас, пока ребята готовят рамы, диктор рассказывает, как они провели лето: Коля пас свиней, Витя не чурался никакой работы. Хорошо!.. Рядом — немудреное, нужное крестьянское дело и обаяние интеллигентности, тяги к прекрасному. Но «кому-то» разговор о свиноферме оказался неизменным: текст вырезается.

...Снова первый вариант. На стене коровника развешены копии прославленных холстов Дрезденской галереи... «Венера» Джорджоне. Дозряки стыдливо шущукают и, прогоняют ребятишек: «Голая жинка!» Мужички отпущают реликвии. Но девочка-экзкурсивод, упрамо перебравшая смехи, ломким голосом доказывает глубину этого полотна, воспевающего гармонию телесной и душевной красоты. Хорошо!.. Но кого-то смущает и обаянная Венера, и мычание коров за кадром, и реликвии, и стыдливые дозряки... Надо бы повесить филовай листок. Кадры вырезаются.

Первый вариант. Художник Борис Немский с ребятами спорит с заведующим сельским клубом. Не очень плохо его понимает заведующий, в чем разница между реализмом и натуралистическим копированием. Не очень готов он к восприятию, а тем более пропаганде огромного мира искусства. И разве он один? Сколько еще тысяч зрителей этого фильма стоят на его позициях! Хорошо бы поспорить с ними с экраном... Но кто-то сомневается: не уронит ли этот спор достоин-

ства заведующего клубом, а посредством его и достоинства советского человека вообще? Эпизод вырезается.

Самое поразительное в этой системе перестраховок — мнимая забота о красоте человека на экране. О красоте или глянцевиной красисти? Разве может унизить человека его искреннее непонимание нового? Разве можно не увидеть, как те же дозряки, несмело прислушиваясь к словам девочки, по-новому всматриваются в «голую жинку»? Разве можно не заметить рядом с людьми, еще не воспринимавшими искусства, удивительных ребят из этого села? Или их «души прекрасные порывы» сами по себе, от лукавого?

Эстетическая глухота, ханжески прикрываемая мимой заботой об охране положительного идеала, опасна вдвойне. И не удивительно, что рядом с ней уживается по-настоящему унижающая людей бедность. В сценарии говорилось о спорах ребят с местным художником-копистом Гудымой. Режиссеру, к сожалению, не удалось убедительно снять это столкновение. Но все же в первом варианте фильма упоминался Гудыма. И шел хотя и горький, но уважительный разговор о том, что его «полотна» и пишущие и покупают ради по-своему понятой красоты в хате. А сейчас осталась на экране лишь невнятно кем написанный высокомерный текст: «В каждом мазке — холодная душа ремесленника... обыкновенная мазня». Хлестко, но неумно.

В первом варианте фильма был другой дикторский текст — простой и емкий, дополняющий изображение, а не иллюстрирующий его. Но вместо живого общения с искусством, которое было увлечено в поведении людей, диктор в окончательном варианте фильма скучно перечисляет картины экспозиции.

Я вовсе не хочу сказать, что первый так и не увидевший света вариант фильма «Души прекрасные порывы» был безупречен. Но картина отвечала своей теме, своей мысли, четко определенной в процитированном письме Е. Борисовой. Была в фильме и та неуприятельная наблюдательность, замечок, встреч с людьми, которая сообщала ему дыхание жизни, атмосферу достоверности. Оно-то, видимо, и устрашало критиков и редакторов картины: а вдруг зритель не разберется?

Удивительно все-таки живучая эта болезнь — недоверие к зрителю! И удивительно удобная: за широкой спиной «недопонимающего» зрителя легко спрятать собственную боязнь острых углов, собственный перестраховочный строй мысли. Мне кажется, именно поэтому зрителю не может быть безразличен путь фильма на экран. На этом пути требуется, конечно, и большая активность самих кинематографистов. Первый вариант фильма «Души прекрасные порывы» был с одобрением принят большинством художественного совета Украинской студии документальных фильмов. Далее наступила очередь высшей инстанции — Редакционной коллегии Комитета кинематографии республики. Но ее настоянию и происходил длинный процесс «улучшения». Мы рассказали об его итоге.

И руководство студии и ее художественный совет не сумели отстоять своего мнения. Режиссер, устав от бесконечных требований «переделать», потерял веру в успех работы и, по сути дела, устранился от дальнейшей работы. Новый дикторский текст был написан другим автором. Но безразлично на этом не кончилось: в титрах картины проставлены фамилии авторов первого варианта. На них и обуржуазно теперь упреки зрителей и прессы. А подлинные «творцы» произведения, выпущенного на экран, остаются безнаказанными.

...Был хороший замысел — получился плохой фильм. Так бывает нередко. Не счастье этого причин: от отсутствия единого понимания произведения до отсутствия творческого дарования. Но бывает и так, как рассказали в этих заметках. И тут уж надо доходить кулаками. Даже после драки.

Эти заметки уже шли в набор, когда в «Комсомольской правде» появилась статья «Подлинник Лувне» — о руководителе Пархомовского музея и его... следователях. Надо надеяться, что статью прочтут и «обратнички» фильма. Прочтут и поймут, что их «поправки» и картине, и сожалению, сродни возмутительным событиям, случившимся спустя год в Пархомовке.

Нет, обязательно надо доходить кулаками!

Л. Гуревич

В этом году режиссер Сергей Бондарчук закончит работу над четырехсерийной кинолентой «Война и мир» по роману Льва Толстого. Несколько цифр помогут читателям представить масштаб этой небывалой в нашем кино по размаху постановки.

Общий метраж всех четырех серий — девять тысяч метров. Они рассчитаны на шесть часов показа. Одновременно снимались три варианта картины — обычный, широкоэкранный и широкоформатный стереофонический. Иногда нескольких месяцев подготовки требовалось для того, чтобы снять каких-нибудь полтора десятка полезных метров. Были сцены, которые требовали до трех десятков дублей.

В бородинском «сражении» на протяжении двух месяцев снимались двадцать тысяч статистов. Для съемок «сражения» под Шенграбеном было доставлено 160 вагонов реквизита. Для съемок батальных сцен потребовалось 20 тонн пороха, 100 тонн дымовых средств, 60 тонн керосина, 12 тысяч воздушных шаров. Ружья, пушки, военная амуниция доставлялись из 40 музеев страны. Кроме того, использовались фонды еще 18 музеев. 47 предприятий страны работали на «Войну и мир». Было шито 6 тысяч военных и 2 тысячи штатских индивидуальных костюмов. Изготовлено 120 специальных телег и повозок. Отлито 60 пушек.

Художники, архитекторы, инженеры выполнили столько съемочных объектов и декорационных работ, что их хватило бы на 12 обычных полнометражных фильмов. Во многих местах Москвы — у Кремля, Новодевичьего монастыря и в других районах — были возведены архитектурные ансамбли, знаменитые торговые ряды и т. д. В Переяславле для съемок пожара Москвы 1812 года были построены целые улицы, старый Кремль. Съемки на натуре велась в 168 пунктах. 158 сцен снято в павильонах «Мосфильма».

ВСТРЕЧИ В ОБЕРХАУЗЕНЕ



Манасчи (СССР)



Рука
(Чехословакия)

Двое (СССР)



На традиционном международном кинофестивале короткометражных фильмов в Оберхаузене (ФРГ) советские ленты завоевали Гран-при — за киножурнал «Новости дня», несколько главных премий и почетных дипломов по разным разделам конкурса. Мы обратились к руководителю советской делегации на фестивале, режиссеру-оператору В. Трошкину с просьбой рассказать об этой кинематографической встрече.

— В этом году советская программа на фестивале была подобрана интересно и довольно разнообразно. К сожалению, не все наши фильмы успели прийти в Оберхаузен вовремя, и наш успех из-за этого не был полным. Однако даже та укороченная программа, которую мы смогли показать, была встречена зрителями с большим интересом.

Советской делегации предоставили право открыть фестиваль. Первым мы показали фильм молодого киргизского режиссера Болота Шамшиева «Манасчи» (жюри наградило его одной из главных премий по документальному кино). На зрителей произвела большое впечатление любовь, с которой режиссер рассказал о своей родной Киргизии, ее талантливым народе. наших коллег и зрителей очень заинтересовал и сам Болот Шамшиев. В ФРГ его уже знали как актера, выступившего в фильме «Зной». На пресс-конференции Болот рассказывал, что окончил режиссерский факультет ВГИК. «Манасчи» — его дипломная работа. Болота долго не отпускали, чувствовалось, что интерес к нему, к нашей национальной кинематографии очень велик.

Одну из главных премий по игровым фильмам завоевала картина «Двое». Диплом за лучший сюжет получил «Антей», наших операторами А. Кочетковым и В. Микошей.

Несколько слов о наших коллегах и соперниках из других стран. Наибольший успех в этом году выпал на долю чехословацких кинематографистов. Однако мне думается, что жюри не всегда было объективно в оценках и иной раз отдавало предпочтение фильмам, уходящим в сторону от подлинного реалистического искусства.

Мне, например, кажется, что за игровой фильм «Роман» чехословацкого режиссера Яромилы Ирша не следовало давать столь высокую награду — Гран-при. «Роман» — рассказ о встрече молодого парня с цыганкой, которая на протяжении всей картины доказывает ему преимущества свободной жизни перед городской цивилизацией и попутно его оболещает...

Другой Гран-при завоевала новая чехословацкая мультипликация великолепного мастера Иржи Тринки. «Гука» — так называется эта кукольная картина — посвящена серьезной проблеме: свободе творчества художника. Фильм сделан с большой выдумкой и мастерством.

К сожалению, документальные фильмы, отмеченные призами, например, чехословацкий «Большое желание», венгерский «Элгия», повторяют уже не что знакомое. Первый построен по схеме анкеты, на которую отвечают действующие лица. Авторы второго идут по пути бессмысленных поисков формы.

Гран-при за документальный фильм получил известный французский режиссер Крис Маркер — за «Тайну Комико». Французская делегация так определила смысл этого фильма: «Крис Маркер сделал попытку дать образ современной Японии образца 1965 года — таким, как она представляется глазам критического европейца. Его фильм рисует американизацию японских традиций». Однако мне кажется, что «Тайна Комико» по своему социальному значению гораздо слабее, скажем, такого глубокого произведения Маркера, как «Прекрасный май».

Оберхаузенская встреча кинематографистов еще раз показала, что нужно смелее выдвигать на международные форумы творческую молодежь, талантливых дебютантов наших национальных студий — многих из них вполне по силам бороться за первенство в разных жанрах.



Кадры из фильма «Джульетта среди призраков». Внизу — Сандра Мило и Джульетта Мазина (справа)

городских обывателей. Смешно, конечно. И многопытный Пьетро Джерми отлично знает, над чем мы будем смеяться. По его воле мы хохочем и над тем, что папашу Аскалоне нимало не волнует драма его дочери; он ни разу не спрашивает об их чувствах; ему все равно, кого любит старшая, кого младшая, — при чем тут любовь?! Важно, одно: сохранить амбицию, соблазны приличия, отстоять честь, то бишь показуху. Все должно быть, как у людей! И индивидуальный порыв — чуть ли не государственное преступление в глазах людей типа Винченцо, его социального круга; тут Джерми, как автор фильма, зол и наблюдателен. Парадоксы, которые Джерми извлекает из всей этой коллизии, очень забавны. Забавно и остроумно, что соблазнитель Пепино долго отказывается жениться на соблазненной им же Анэзе, ибо хочет... чтобы его жена была девушкой. Забавен и обнищавший барон, которому так и не удается повеситься на люстре, ибо обваливается потолок его замка... Джерми знает Сицилию, знает ее быт, ее нравы, ее «контрасты», ее социальную живописность, экзотику страстей и фотогеничность ее пейзажа... Право, все чаще начинает казаться, что, не будь на карте Италии этого несчастного острова, некоторые из итальянских режиссеров пали бы духом! Они наверняка не разделяют чувств того полицейского фельдфебеля в фильме Джерми, который мечтательно закрывает ладонью Сицилию на карте Италии: как была бы прекрасна Италия без Сицилии!

А все-таки в итоге остается чувство какой-то досады. Джерми заставляет нас смеяться над бедой. Он делает это изящно и ловко. Но Стефания Сандрелли, которая играет Анэзе с бурным темпераментом и подлинной болью, нигде не посмеваясь над своей героиней, словно бы возражает режиссеру и напоминает о тех временах, когда ни над горем, ни над позором Сицилии не смеялись, когда трагедия поруганной любви не становилась поводом для веселых комедий, пусть даже сделанных с мастерством и талантом...

Впрочем, «Соблазненная и покинутая» не последнее слово итальянского кинематографа. Этому фильму Джерми несколько лет. Новыми, только что законченными работами были представлены три других крупнейших мастера итальянского кино — Лукино Висконти, Пьер-Паоло Пазолини и Федерико Феллини.

В «Туманных звездах Большой Медведицы» Висконти с самого начала возводит своих героев из большого современного города по роскошной

КИНО ПО-ИТАЛЬЯНСКИ

Татьяна БАЧЕЛИС

Неделя итальянских фильмов прошла в Москве бурно. Зрители осаждали кинотеатр «Ударник». В доках творческих союзов — кинематографистов, писателей, архитекторов, актеров, композиторов, — где тоже демонстрировались фильмы итальянцев, залы были набиты до отказа. Причина проста: итальянское кино прочно завоевало русскую любовь. С тех самых пор, как впервые появились на наших экранах творения режиссеров, с именами которых связано рождение неореализма, почти всякое новое событие итальянского кинематографа получало отклик и в нашей духовной жизни.

«Неореализм умер», — кратко и твердо сказал Элио Петри при встрече итальянских и советских кинематографистов. Фернандо Ди Джамматео добавил, что неореализм — как первая любовь: ее не забудешь, но она уже в прошлом. С этими утверждениями, как ни больно, надо соглашаться, — мы видели новые фильмы Де Сики, одного из пионеров неореализма, «Брак по-итальянски», «Бум», «Вчера, сегодня, завтра». Неореалистическими их уже не назовешь — они напоминают скорее бойкую распродажу драгоценностей неореализма по не слишком высоким ценам.

Тем не менее первая любовь итальянских кинематографистов дала их искусству сильнейший, ошущенный доныне импульс развития. Итальянский кинематограф и сегодня вступает в острые, внутренне драматичные взаимоотношения с

действительностью, с жизнью сегодняшней Италии. Правда, он уже не так пристально, как прежде, вглядывается в эту жизнь, а ее подробности, в быт, в текучую и изменчивую повседневность. Зато он претендует — иногда вполне обоснованно, опираясь на большой опыт познания и на энергию обобщающей мысли, — постигнуть самый смысл современности, выразить в наиболее острой и четливой форме то ощущение мучительного кризиса, которое пронизывает художников и которое они хотели бы преодолеть.

Из фильмов, показанных в дни Недели, ближе всего к неореализму, к его идеям и формам стоит картина Пьетро Джерми «Соблазненная и покинутая». Комедия, остроумная и забавная, чуточку горькая. Привкус горечи, а также, пожалуй, место действия — излюбленная и прославленная неореалистами Сицилия, самая нищая и самая дикая земля Италии — заставляет вспомнить прежние, теперь уже воспринимаемые как классика фильмы Джерми «Под небом Сицилии» и «Дорога надежды». Менее характерен для эстетки неореализма сюжетный поворот темы. Анэзе, дочь сицилийского богача Винченцо Аскалоне, сошлась с женихом своей родной сестры. Ситуация чревата грандиозным скандалом, буржуазной семье грозит позор. Глава семьи, Винченцо, как потный лев, целые дни наполает бегаем по жаре и пыли, защищая поруганную фамильную честь перед общественным мнением

Стефания Сандрелли в фильме «Соблазненная и покинутая»





Кадры из фильма «Евангелие от Матфея»

новой автостраде в глубь Италии, словно бы в прошлое, в самое сердце Тосканы, в древний городок, где мрачный фамильный замок овеивается теми же ветрами, что и тысячу лет назад, и хранит следы тех же роковых страстей. Страсти эти могут ожить снова — стоит лишь людям вернуться в замок.

И они возвращаются. Но замок останется главным героем фильма (вроде ибсеновского «Росмерсхольма»). Лытая камера, покорная глазу Висконти, с благоговением скользит по глади мраморных колонн, бесшумно бродит по опустевшим комнатам, роскошным залам, снимает аристократические анфилады сверху, снизу, приближается к рамам портретов, прикасается любовно к антикварным безделушкам, портретам, коврам, обоям... Что Висконти склонен к эстетизму — это мы знали давно. Что он исследует преступления, не подвластные уму, — это тоже было ясно. Но никогда еще его искусство не было так холодно и так мрачно в своей открытости.

Героиня фильма, Сандра (Клаудиа Кардинале), пришла сюда, на родину, вместе с мужем и встретила здесь брата, Джанни (Жан Сорель), которого влечет к сестре пылая кровосмесительная страсть. Страсть эта, тщательно похисает Висконти, вспыхнула еще в детстве, когда мать Сандры и Джанни выдала гитлеровцам их отца, еврея, и, избавившись от мужа, привела в дом отца. Дети ненавидели мать, ненавидели отца, общая ненависть сблизила их. Из ненависти родилась любовь, подобие любви, туманная, волнующая близость, замешанная на жажде мести. Сандра потом сумела преодолеть эту любовь, загнать внутрь своей души, забыть о ней в свете «большого света», а бедный Джанни, тот не сумел... Он ждал сестру, написал об отношении с ней роман-исповедь, воспел таинственную любовь и теперь, став взрослым, хотел бы, чтобы его мечта стала наконец реальностью.

Висконти долго и мрачно задерживает в кадре, а оператор Армандо Нанучи, эффектно пользуясь светотенью, снимает мучительные эпизоды томительно-чувственных поцелуев и объятий брата и сестры. Это объятия, где нет ни «да», ни «нет», где в оборванности, в отказе, в отталкивании — нависшая изысканность чувств, где в невозможности — сама любовь, весь смысл ее, вся истина страстей. Такова Сандра, отталкивающая брата. И таков Джанни, жаждущий ее любви. Вот и все. Только это и ничего более (кроме анфилад замка) не составляет внутренний сюжет этого фильма Висконти. Ну, а дальнейшее идет своим чередом: Кардинале тревожно и сильно передает смятение чувств Сандры. Сандра наконец в самом деле отказывает брату (американский муж уехал, надо кончать эти фамильные «трагедии»), словно сталкивает его

в пропасть, ну а тот кончат с собой. Висконти, которому явно симпатичен изысканный, томный, жеманный и трусливый Джанни, кажется, готов упрекнуть Сандру в ограниченности. Недаром он с такой завывающей иронией изображает ее мужа — его «глупое» душевное здоровье, его правилинность, его силу. Трагедия брата в фильме опозитивирована, трагедия сестры и все остальное — преступление матери и гибель отца в Освенциме, — все это подчинено одной цели: доказать законность искажения чувственности, равномерности эмоциональной патологии.

Ибо в конечном счете фильм этот — своего рода бегство от действительности в угрюмую, замкнутую сферу темных и экстравагантных страстей. Когда картина заканчивается, вспоминаешь слова Льва Толстого о Леониде Андрееве: «Он пугает, а мне не страшно». Слишком хорошо известные, многократно повторенные слова? Да, конечно. Но и то, что показал нам Висконти, — далеко не новость. Особенно в контексте современной жизни идей.

Напротив, монументальный по стилю и замыслу фильм Пазолини «Евангелие от Матфея» прямо вводит кинематографию в сферы идеологические.

Перед нами, бесспорно, вещь во многом новаторская. Нога и смела уже самая идея сделать достоянием широкого экрана эпос евангельский, снять картину по «сценарию» священного писания. Интересна и интерпретация образа Христа. Он у Пазолини — как когда-то в книгах Барбюса об Иисусе — реальный человек (человек, а не божество), фанатичный и воинственный. Его гневные, пламенные, а подчас и просто злобные проповеди, произносимые через плечо к невидимым последователям и противникам (что сделало кинематографически хорошо), слишком часто вызывают в памяти лозунг о цели, которая будто бы оправдывает любые средства. Да, он может творить чудеса: современная техника кино без всяких затруднений демонстрирует нам и хождение по волнам, и исцеление паралитика, и превращение жуткой маски прокаженного в нормальное человеческое лицо... Все это так. Но во имя чего творятся эти евангельские и кинематографические чудеса, с какой целью воссоздаются перед нами огромные панорамы древней Иудеи и «массовые действа» ранних христиан?

Говорят, что Пазолини стремится благословить именем Христовым исторический материализм и, показав Христа в момент разрушения храма, соединить его учение с марксизмом. Но пазолиниевский Христос, аскет и пропагандист, проповедует меч и гнев, а не мир и добро, он первый догматик, воюющий и против фарисеев и против своих же апостолов, учеников, которые потому и выглядят в фильме весьма глуповатыми представителями тупого народа, что им не дано ни

понять, ни действовать; ибо вот «явился» человек — вождь, знающий истину в последней инстанции, желающий взять всю ответственность за судьбы мира на одного себя. Пазолиниевский Христос поступает совершенно так же, как Великий Инквизитор Достоевского, основывая свой подвиг «на чуде, тайне и авторитете». И он ведомо не может, да и не хочет изменить жизнь к лучшему. Спасение и радости он обещает только в загробной жизни... Нет, мы не собираемся вести «среди Пазолини» антирелигиозную пропаганду. Но проповедовать в наши дни религию одной личности, религию меча и авторитета, теперь, когда сознание отдельного человека пробудилось? Не знаю, кого может сегодня такая мысль обродовать. Возможно, режиссера «популярного» противоречия самого евангельского текста? Но не случайно же из четырех канонических евангелий он выбрал самое сухое и воинственное, самое недоброе? Даже «нагорная проповедь», кинематографически сделанная отлично, даже она поддается идее Голгофы, идее страдания, неизбывного и предначертанного.

После грандиозной пазолиниевской эпопеи Христа сравнительно скромный по теме, камерный фильм Феллини «Джюльетта среди призраков» воспринимается как произведение бурно эмоциональное. Конечно, этот фильм слабее, чем «8^{1/2}», удостоенный высшей премии Московского фестиваля, слабее «Сладкой жизни» — тут споры нет. Но насколько же эта последняя, и не лучше, лента Феллини сильнее, ярче, просто жизнелюбивее последних лент Антониони, Висконти, Пазолини! Феллини не уходит в сферы исключительных страстей, не интересуется безумцами, смеется над пророками. Вообще смеется над очень многим в жизни современной ему Италии... И не впадает при этом в состояние паники, отчаяния, не пугает нас грудными развалинами... А героиню своего последнего фильма учит только одному: не терять присутствия духа, не жаловаться. К драме женщины, которую покидает муж, приковано на этот раз воображение режиссера. Речь идет только о женском — о человеческом — достоинстве. Не больше, но и не меньше. В главной роли — Джульетта Маэина. Мы полюбили ее героиню — Джюльетту в «Дорогах Кабрино» в «Ночах Кабрино» — странную, удивительные существа. Тут, напротив, она скромна, тиха, даже полемически тиха, ее естественность обыкновенна, а не исключительна. Зато героиня, принудившая среда, эсцентрична и противостоит всем происходящим. Зато жизнь богатырь, слишком богатых или недостаточно богатых, сытых, слабых, взвинченных и грязных людей вокруг нее. Это морды, маски, «рыла» современного полусвета.

(Продолжение см. стр. 20)

— Ставил ли я перед собой задачу воссоздать в своем фильме общую картину жизни сегодняшней Италии? — задумчиво повторяет заданный ему вопрос режиссер. — Конечно, нет. Моя картина всего лишь некоторый намек на отдельные проблемы современной итальянской действительности, или, скорее, портрет самого художника, раскрывающего в созданном им произведении свое видение действительности. А для того, чтобы нарисовать картину жизни Италии, потребовалось бы минимум три десятка фильмов.

— Какие эпизоды кажутся вам наиболее значительными?

— Прежде всего тот, где показывается типичная канцелярия современного итальянского промышленного магната, в которой несколько секретарей принимают и передают распоряжения босса, касающиеся курса акций, покупки и продажи недвижимости, перевода капиталов в банки всего мира и тому подобного. Потом камера неожиданно показывает кабинет хозяина и за письменным столом, уставленным телефонами и селекторами, зритель вдруг видит... кардинала. Это мимолетное зрительное изображение призвано показать экономическое засилье в Италии Ватикана и католической церкви, которая, подобно монополиям, работает лишь о прибылях и укреплении своей власти.

Интересным кажется мне также показ тяжкого, изнурительного труда итальянского рабочего. Он уходит из дому на заре, когда его дети еще спят, возвращается домой через пятнадцать часов, когда они снова уже в постели, и слушает по радио, как восхваляют жизнь в благословенной Италии...

Символичен фрагмент с участием Анны Маньяни, создавшей образ энергичной и неутомимой труженицы, кормилицы семьи, самоотверженно тащущей за собой свозь жизнь — так же как она тащит их через забитую автомобилями улицу — детей, старуху мать и безработного больного мужа.

Дороги мне и сцена с голодным мальчиком, приносящим обед отцу, а также проходящая через весь фильм история четырех эмигрантов — южноитальянских бедняков, летящих на поиски работы в Швецию, и особенно финальная сцена их прибытия в холодный и чужой Стокгольм.

Тут же Нанни Лой рассказывает историю создания одного из этих эпизодов.

— Однажды после целого дня неудачных съемок в деревне, —

УВИДЕНО В ЖИЗНИ



Нанни Лой — постановщик хорошо известных нашему зрителю антифашистских фильмов — «Пароль «Виктория»» и «Четыре дня Неаполя», удостоенного одного из призов III Международного фестиваля в Москве. Недавно он снова приезжал в нашу столицу, на этот раз в составе делегации, на симпозиум, посвященный проблемам развития советской и итальянской кинематографии. Режиссер привез с собой только что законченный фильм «Сделано в Италии», оказавшийся одной из самых интересных итальянских картин последнего времени. Не удивительно поэтому, что разговор об этом фильме стал основной темой беседы нашего корреспондента Г. Богемского с Нанни Лоем.



Кадры из фильма «Сделано в Италии»



говорит режиссер, — я решил проехаться один на машине, чтобы немного сосредоточиться, найти отправную точку для работы. Вдруг впереди на дороге я увидел маленького мальчика, несущего в узелке обед. Поехав следом, я увидел, что он принес обед отцу — рабочему каменоломни. Я решил снять их и послал за съемочной группой. Солнце уже садилось, терять целый съемочный день было нельзя: он слишком дорого стоит, — а на то, чтобы придумать сюжет и текст эпизода, оставалось не более часа. Вдруг меня осенило: голодный мальш смотрит, глотая слюнки, на обедующего отца и на его вопрос, не хочет ли он кусочек мяса, отвечает: «Мама сказала, что я уже ел». Сходную фразу я когда-то услышал на Сардинии: озябший пастухонко на вопрос, не холодно ли ему, ответил: «Мама сказала, что нет».

В этой замечательной по своей внутренней силе сцене и мальчик и его отец-рабочий не профессиональные исполнители, — те самые люди, которых «подглядеть» в жизни режиссер.

— Ваши планы на будущее?

— Возможно, мне придется отказаться от мысли ставить фильм «Отец семейства», о котором уже сообщалось в печати. Хронологически он должен был бы явиться как бы мостом между двумя моими фильмами о Сопротивлении и картиной о современной Италии. Он был задуман как история одной итальянской семьи с 1945 года по сегодняшний день.

Два года назад Лой, начав работать над этой темой, написал целый роман в 800 страниц, который потом переработал вместе с киноредактором Маккари в сценарий. Но теперь, после «Сделано в Италии», режиссер считает, что его замысел устарел и фильм получился бы слишком традиционным, в духе романов прошлого века.

— Таким образом, — заканчивает Лой, — мои планы на будущее пока еще неопределены. Недавно я отказался от предложения, которое мне сделали американцы: поставить фильм с участием актера Энтони Куинна по английскому роману «Остров ангелов», действие которого было бы перенесено из Мексики на Сардинию.

В заключение нашего разговора Нанни Лой высказывает сожаление, что в этот приезд он успел так мало посмотреть Москву.

— Зато, — говорит режиссер, — я видел много людей — они неизменно вызвали у меня искреннюю симпатию. Жаль, что встреча с ними была такой короткой.

ФИЛЬМ ВЕНГЕРСКОГО РЕЖИССЕРА ДБЕЯРД РЕВЕСА «Всякое начало — трудно» посвящен двадцатилетней истории социалистической Венгрии.

Картина будет сделана в манере документального кино с использованием съемок скрытой камерой, фото- и киноматериалов, плакатов и документов.

Исполнителем главной роли в фильме станет Тамаш Майор.

«УМЕРЕТЬ В МАДРИДЕ» — фильм французского кинодокументалиста Фредерика Россифа о борьбе испанских республиканцев в 1937 году против фашистских мятежников, возглавляемых генералом Франко, — пришел не по инерции нынешнему диктатору Испании. По его

требованию фашистские пропагандисты срочно слепили из материалов гитлеровской хроники и других тенденциозно подобранных документов фильм «Умереть в Испании», стараясь доказать целесообразность действий фашистов и их помощников из Италии и Германии против испанской республики. Расчеты услужливых кинематографистов не оправдались: фильм «Умереть в Испании» не нашел зрителя.

ФРАНЦ ШТИГЛИЦ, югославский режиссер, с творчеством которого советский зритель знаком по фильмам «Девять кругов» и «Не плачь, Петр!», работает над постановкой исторической картины «Нанокни Амандаус». Сценарий написан

Андреем Хингой по мотивам одноименного романа сербского писателя Ивана Тавчара.

Фильм рассказывает об эпохе, когда в стране шла борьба католиков и протестантов.

В главных ролях заняты актер Люблинский драматического театра Борис Крайль, инкоантер Миха Балов, студентка Люблинской театральной академии Анка Зопач и другие.

РЕЖИССЕР ДЖОН СТАРДЖЕС — автор фильма «Великолепная семерка» — снимает продолжение этой картины. Новый фильм будет называться «Возвращение семерки», а главную роль в ней будет играть опять Лю Бриннер.



Искусство нужно разное!

Интересная, даже захватывающая подборка читательских писем была опубликована в номере четвёртом «Советского экрана». Спокойные журнальные страницы незримо превратились в ринг, в арену, в поле боя.

Повестка дня, а вернее, повестка боя была все той же. «Неизвестная женщина» или «Баллада о солдате», «Развод по-итальянски» или «Черные очки», «Анга и Джамна» или «Пепел и алмазы»... Да, я намеренно столкнул в своих перечислениях фильмы, которые трудно оценить по одной мерке, фильмы, никак друг к другу не относящиеся. Намеренно, чтобы высветить слабины, как говорят металлурги, «раковину» проблемы. Не так ли—любово, немудро прямолинейно—мы, пишущие о кино, ставим иногда и сам вопрос об отношении к искусству?

А честные и горячие люди, следуя за прямолинейной постановкой вопроса, всерьез бросят друг на друга, и в сотый раз слышатся: «Все вы мешане, если не понимаете «Брака по-итальянски»», «К чему мне ваше высокое искусство, дайте попереживать на «Парижских тайнах!».

А может быть, и не было бы запятанности, взаимных оскорблений и взаимных «переборов», будь вопрос поставлен и тоньше и глубже. Поставлен обеими спорящими сторонами. Ведь не собираются быть такими уж заскорузлыми мешанями хорошие люди, которые по тем или иным причинам еще относятся к кино как к развлечению. А, с другой стороны, ценители высокого искусства—да кто из них пропустит момент попереживать на настоящем детективе и поохотиться на комедии?

Разве только что безнадежные сухари и заумники...

Все дело, очевидно, в том, что человек сегодня ждет от картины. А он, между прочим, имеет право ждать того, чего он хочет. Не нужно забывать о простой истине: он потребитель. Да, да, потребитель или, если хотите, покупатель—и ничего нет в этом стыдливо или обидного для уважаемых кинематографических мэтров. Зритель идет в кино, за кино платит, и именно из его бесчисленных полтинников складываются миллионы кинематографических доходов. А покупатель имеет право ТРЕБОВАТЬ.

«Чего вы ждете от искусства?»—задам вопрос мы, критики, и тут же САМИ спешим от-

ветить на него. А наше мнение известно. Мы профессионалы и—да не обидит зритель—знаем больше и понимаем больше, потому что это наша специальность. Об этом забывают люди, пишущие в редакции, «поправляющие» критиков, часто с руганью, с оскорблениями, но сами вряд ли бы разрешившие критику учить их, как разливать сталь или прописывать микстуры.

Мы, профессионалы, в принципе за искусство мысля. Наше мнение выношено, прямо скажу, выстрадано в результате долгого и упорного труда, просторов, изучения и жизни, и книг, и документов, и зрительских отзывов, детального знакомства с живой работой студий, а главное—в результате нелегкого воспитания собственного критического уровня. А сюда входит и стремление к бескомпромиссной идейности (иначе не были бы мы советскими критиками), и выработка собственных эстетических воззрений, и обязательно—собственной позиции (иначе мы не были бы критиками вообще).

Но вот когда мы начинаем безудержно приписывать СВОИ—пусть квалифицированные—взгляды ВСЕЙ зрительской массе, это бывает и преждевременно и неверно. Мы отвечаем на вопрос, чье вы ждете от искусства? СВОИМИ словами, а огромное количество инаномыслящих остается объявить людьми эстетически отсталыми.

А инаномыслящие, естественно, обижаются. Инаномыслящие встают против нас, критиков, и наших сторонников—зрителей. Вопрос обостряется. Вернее, упрощается до неумной формулы «да или нет»—и начинаются дискуссии «Неизвестная женщина» или «Девять дней одного года»? Дискуссии бесконечные и бесплодные, как пустыня, в которой бродят двое глухих и безуспешно пытаются договориться...

А зритель ждет от искусства РАЗНОГО. Задумывались ли вы когда-нибудь, почему великие люди прошлого любили, например, читать детективы?... Почему Александр Блок обожал ходить в дешевой кинематограф и вырезать картинки из журналов?..

Может быть, Блок не любил Толстого, Золя и Ибсена? Может быть, он недооценивал театр Комиссаржевской и совсем уж ни в грош не ставил картину Репина «Крестный ход в Курской губернии»?

Конечно же, это не так. Просто великие люди, знавшие и ценившие культурные сокровища мира и понимавшие их больше других, знали о РАЗНОМ воздействии РАЗНЫХ видов искусства и искали этого РАЗНОГО воздействия в РАЗНОЕ время.

Можно искать в искусстве мысли. Можно—и развлечение. А можно и потребовать: пусть мне будет смешно,—так я сегодня желаю. И такое бывает. ВСЕМУ СВОЕ ВРЕМЯ.

Но в этом-то и наш счет к сегодняшним потребителям развлечения. А вернее, наше первое опасение.

Не является ли для вас развлечение самодовлеющим? Всегда развлечение—и только развлечение! Не затмила ли Каролина Риекская навсего и Анну Каренину и Нору, и Электру? Вот тогда это плохо. Задумайтесь. Вы обрадываете себя. Вы не хотите обращать внимания на излишние менторские статьи и читательские письма, вы сами хозяева своего свободного времени и своего полтинника, но все-таки рады своего же блага—задумайтесь...

Вспомните страстный вопрос, поистине крик читательницы Л. С. из Тульской области: «Где же выход! Как все-таки заставить понять тех... кто недостаточно требователен, как неуставить их полюбить настоящее и красивое?» (см. «СЭ» № 4—1966).

И она права, тревожится. Ибо произведения «ненастоящие» не так уж безобидны, какими они кажутся на первый взгляд. Они приносят людям свой, искаженный взгляд на жизнь, на человеческие отношения, свой дурной вкус. А от взгляда недалеко и до поступков. Воспитанные на поверхностных, сентиментально-слезных объяснениях героев иных киношных мелодрам, как вы сами будете относиться к людям? Как любить? Воспитанные на «силовых» методах разрешения конфликтов, не потеряете ли драгоценного дара—человечности?

Искусство действует по-разному—и прямо и опосредствованно. Но оно действует—используя привагив мысли, оттенки в поведении и, главное, мировоззрение. А мировоззрение в иных мешанских буржуазных Боввахках, которые попадают и на наши экраны, часто ОЧЕНЬ СОМНИТЕЛЬНОЕ. Не только не советское, но и не человеческое в том смысле, в котором мы привыкли его понимать. Это мировоззрение держится на двух «китах»: якобы общность всех людей (нет классов, нет ни капиталистов, ни рабочих) и якобы раздельность каждого человека со своим соседом (моя хата с краю, мой дом—моя крепость, каждый добивается личного успеха и т. д.). Жить в таком волчьем мире с голубой отелочкой—нет, это уж вы извините!

За целостность и окариатуривание сложной человеческой жизни и человеческих отношений, за легковесным разрешением выдуманных конфликтов кроется последовательная система взглядов на мир, на общество, на место человека в жизни. Люди, которые это видят, не вправе молчать. Они вправе лишний раз сказать свое слово одинокой матери, которая идет на «Неизвестную женщину», а выйдет—и, глядясь, начнет ненавидеть весь мир. И парню с де-

вушкой, замечательным нашим ребятам семнадцати лет от роду, которые идут смотреть на бездарно тупые объяснения, сальные объятия и нечеловеческую сентиментальную, скажем, «Черных очки». И добром отцу семейства, который идет «учиться» жизни у благополучных скотов из датского «Милого семейства»...

Вот каковы наши тревоги—и, согласитесь, тревоги обоснованные. А вывод из всего все-таки будет неожиданный: искусство нужно разное.

Разное, но обязательно несущее благородные мысли. Не воспитывающее поверхностности, равнодушия, пошлости в поведении и отношениях между людьми. Не искажающее картину жизни. Ведь и мелодрамы бывают хорошими. Ну кто, скажем, предельно претензики в благородной американской киномелодраме «Дом с камелиями» или к «Мосту Ватерлоо»? В советской «Роза Кривой» и комедии, даже самые «мешаные», бывает, не теряют глубокого смысла—скажем, недавняя английская лента «Быть или не быть?», американская—«Это безумный, безумный, безумный мир». Или советская—«Операция «Ы» и другие приключения Шурика».

И никто не может заставить человека идти, скажем, на сложнейший «Нюрнбергский процесс», если он сегодня устал умственно, хочет развлечься на хорошей комедии. Завтра, отдохнув, он вернется к «Нюрнбергскому процессу»—если только он думающий «интервью», а не бездумный потребитель.

Искусство нужно разное. Когда мы по-настоящему поймем это, тогда и исчезнут дискуссии вроде тех, о которых я упоминал вначале. Люди начнут уважать вкусы другого. И, может быть, поклонник Вайды или Креймера помирится с поклонником трюковой комедии при одном условии: оба они должны быть людьми мыслящими. Взаимопонимание не значит всеобщая терпимость. И те, кто добрался выше, те, кто понял искусство глубже, всегда имеют право сказать другим: «Братцы, а наверху-то здорово! Здесь есть и трагедия, и гротеск, и глубина личных чувств, и полные корзинки смеха. Бресте-ка свой «Щаекот в пылу», он смешон, хоть и претендует на серьез, поднимайтесь к нам!».

..И вот когда мы научимся взаимному уважению, мы предельно своим счет и к нашему кинематографу и к нашему прокату. Почему так мало искусства разнообразного, искусства на любой вкус? Почему единицы приключенческие фильмы? Где научная фантастика? Где настоящая детская кинематография? Увлекательные исторические ленты?

Тогда мы, может быть, спросим и у мастеров: неужели все богатство форм и жанров уложилось в две прокрустовы ложа—«социальная драма» и «ирическая комедия»? Вы что, иных жанров стыдитесь? Почему не научились «делать кино»—разнообразнее, пестрее, увлекательнее?

...Но это уже другая тема. Важная тема, которая, я верю, еще будет поднята на страницах журнала.

Виктор Орлов

КИНО ПО-ИТАЛЬЯНСКИ

(Окончание. Начало см. стр. 16)

Нормальная женщина посреди взбесившейся жизни — вот замесил, реализованный Феллини подчас с барочной чрезмерностью (эпизоды на видле соседки Джульетты, Сюзия, кажется мне чересчур крикливыми; сердас и нагромождя образы всего этого буржуазного хлама, Феллини тут сам чуточку теряет душевное равновесие, к которому учит свою Джульетту!). Но все-таки чаще раздаются в этом фильме снайперские выстрелы гневной сатиры. Точно определил авторскую интонацию Феллини в «Джульетте» С. А. Герасимов: «Яростное отвращение против агрессивной буржуазности». Именно. Что стоит хотя бы вся тема частного сыска, горестные кадры униженной женщины, которой показывают специально заснятые любовные похождения ее супруги! А весь этот убийственный балаган «бессмертной пошлости людской», вся эта чертовщина ясновидящих, предсказателей, спиритов, комнатных прощителей, развлекающихся «просто приятных» дам с их куринными мозгами и гигантскими шляпками! Фильм хочочет и издевается грубо, громко (иногда слишком громко), как на площади. По сравнению с предыдущими фильмами Феллини новизна здесь — цвет, гнев и импровизация. Цвет балаган — яркий, театральный, гиперболлизированный. Гнев — едва сдерживаемый. Опыт свободной режиссерской импровизации на экране — в духе комедия дель арте, неожиданности, «фокусы», «лацци» в каждом кадре, как когда-то в каждой сцене итальянской комедии масок.

При этом убедительная, свежая и насыщенная духовным здоровьем вся лирическая тема фильма — тема простых радостей жизни, естественной красоты бытия, в которой героиня находит постепенно точку опоры и обретает спасение. В своей первой цветной картине Феллини сразу же создал непревзойденные по нежности и теплоте красок радостные эпизоды цирка, элегично-грустные сцены трагического и названного представления в монастырской школе, внезапно радостные кадры (вроде двух крохотных девушек в белых платьицах, отпыхивающих тишью на зеленой лужайке). Все это просто. Но простота лучших кадров феллиниевского фильма произвела на меня самое сильное впечатление.

Маль, конечно, что в программу Недели вотгались такие откровенно коммерческие фильмы, как «Комплексы», и такие слабые вещи, как «Невеста Бубе» и «Молодая послушница». Еще досаднее, что зрители Недели не увидели новый фильм Нанни Лоа «Сделано в Италики» — большое, свободно скомпонованное и пестрое широко-экранный обозрение жизни итальянского города, итальянской толпы, итальянского быта, то ироническое, то полное юмора, то горькое, но интересное во всех его сорока эпизодах. За пределами программы остались и два остроумных фильма с Мастрояни — «Десять жертв» Элио Петри, «Казанова-70» Марко Моничелли.

Но мы не вправе диктовать нашим друзьям репертуар Недели. Показывают они. Мы только говорим — вполне откровенно — о своих радостях или разочарованиях.

На первой странице обложки — актер Бруно Ол, сыгравший роль Бронкса Лонкса в фильме В. Жалаяквичуса «Нитро не хотел умирать» (беседу с режиссером этого фильма см. стр. 6).

Фото И. Гневашева

Главный редактор Д. С. ПИСАРВСКИЙ,

Редакционная коллегия: И. Л. АНДРОНИКОВ, 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. ТРОШКИН, Б. П. ЧИРКОВ, В. А. ШНЕЙДЕРОВ, Ю. М. ХАНУТИН.

Оформление художника И. Смолякова. Главный художественный редактор О. Виноградов. ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Телефоны редакции: отдел «Творческая трибуна» — К 5-95-03; отдел «Фильм и зритель» — В 3-40-68; отдел информации и документальной кино — В 3-84-46; зарубежный отдел — В 3-40-68; секретариат — К 5-34-00; отдел оформления — К 4-70-08.

Издательство «Правда», Москва.

А-11 386 Подп. к печ. 2/IV—1966 г. Формат 70×108%. Тираж 2 600 000 экз. (1—2 100 000). Объем 2,5 печ. л. — 3,42 усл. Заказ 874. Изд. № 729. Цена 15 коп. Ордена Ленина типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина. Москва, А-47, ул. «Правды», 24.

НА НАШИХ ОБЛОЖКАХ

МАРИЯ ГРАЦИЯ БУЧЕЛЛА

В семнадцать лет по окончании средней школы в Тренто Мария Грация Бучелла была провозглашена самой красивой девушкой города — «милла де дальнейшау суссе». Затем она поочередно провозглашалась «мисс Венеция», «мисс Италия» и, наконец, «мисс Европа».

— Когда вы начали сниматься?

— В восемнадцать лет я дебютировала во французском фильме «Ночи Распутина» и в том же 1960 году сыграла в двух итальянских картинах — «Путь гигантов» и «Фонтан Тренти». После этого я играла в произведениях самых разных жанров, самых разных художественных достоинств. Это мне позволило приобрести необходимый опыт и стать не только красивой девушкой на экране, но и актрисой.

— В каких фильмах, по вашему мнению, это удалось?

— В картине «Бум», снятой в 1963 году Витторио Де Сикой, хотя я и играю там роль второго плана. Затем в фильме Дино Ризи «Гаучо» — о жизни итальянских эмигрантов в Америке. Он снимался в Аргентине, и я исполнила в нем одну из главных ролей.

Вернувшись из Москвы на родину, Мария Грация начала сниматься в картине, где заняты Моника Витти, Жан-Поль Бельмондо, Урсула Андрес. Бучелла сыграла в одной новелле с Витторио Гассманом. Между тем предположения от режиссеров и продюсеров продолжают поступать... За шесть лет никому не известная девушка из Тренто стала по мнению критиков одной из самых способных и обещающих актрис итальянского кино.

ДЖОРДЖИЯ МОЛЛ

Говоря с Джорджией Молл, не нужно прибегать к помощи переводчика: актриса внимательно слушает вопрос и после паузы, медленно подбирая слова, отвечает почти без ошибок.

Впрочем, русский — не единственный иностранный язык, которым владеет актриса. Их знание способствует тому, что артистку охотно приглашают сниматься режиссеры Франции, США и других стран.

А началась ее карьера в кино так. В семнадцать лет Джорджия поступила работать в один из крупных римских домов моделей. Тогда же, в 1955 году, ее выбрали «самой красивой девушкой» области Лацио. Фотографии красивой маненнщицы появились в иллюстрированных журналах. На них обратил внимание известный продюсер Нарло Понти. И тут же стали поступать многочисленные предложения сниматься в кино. Теперь на творческом счету актрисы около тридцати фильмов.

— Есть ли среди них значительные произведения, которыми вы гордитесь?

— «Тихий американец», поставленный Джозефом Манкевичем по известному роману Грама Грина, «Губная паста» Дамиано Дамани и два фильма Луджики Коменчини — «Мужья в городе» и «Опасные жены», в котором я играла самую молодую, но самую опасную жену.

— А теперь вопрос традиционный и последний — о ваших планах.

— Это для меня трудный вопрос. Уже почти два года, как я не снимаюсь. Недостатка в предлоениях нет, но время, когда я стремилась лишь бы что-нибудь играть, прошло. А по-настоящему интересных произведений делается мало. Тут без помощи Фортуны не обойдешься. И все-таки планы есть. Луджидо Коменчини обещал мне роль в первой же своей новой картине. А это мой любимый режиссер.

В МАЕ НА ЭКРАНЫ ВЫЙДУТ ...



РАБОЧИЙ ПОСЕЛОК



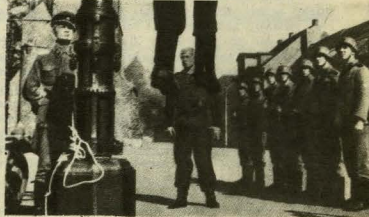
РАНО УТРОМ



ТРЕТЬЯ МОЛОДОСТЬ



ШЕРВУРСКИЕ ЗОНТИКИ



ПРИКЛЮЧЕНИЯ ВЕРНЕРА ХОЛЬТА

РАБОЧИЙ ПОСЕЛОК

О том, как налаживалась жизнь в рабочем поселке после войны, рассказывает этот фильм. Картина поставлена на студии «Ленфильм». Сценарий В. Пановой. Режиссер В. Венгеров. В главных ролях — Л. Гурченко и О. Борисов.

ГАДЮКА

Эта экранизация одноименного рассказа А. Толстого осуществлена в студии имени А. П. Довженко. Сценарий Г. Колтунова. Режиссер В. Ивченко. В главной роли — Н. Мышкова (рецензия на фильм читается в № 7 «Советского экрана» за этот год).

РАНО УТРОМ

Так случилось, что пятнадцатилетний Алеша и его семилетняя сестра Надя осиротели. Алеша становится «главой семьи». Он сумел хорошо воспитать сестру и занял ее место в рабочем коллективе завода. Поставлен фильм на студии имени М. Горького. Сценарий В. Пановой. Режиссер Т. Лиозова. В главных ролях — Н. Мерзликин и Н. Нинидина.

ТРЕТЬЯ МОЛОДОСТЬ

О жизни в России французского балетмейстера Мариуса Петипа, его дружбе с П. И. Чайковским рассказывает цветной музыкальный фильм. Это совместная постановка студии «Ленфильм» и «Фильм Альгам» (Франция). Сценарий А. Галича и П. Андреева, поставлен Жаном Древилем. В роли Мариуса Петипа — комедийный французский актер Жиль Сегаль. Обозрев П. И. Чайковского создал Олег Стриженов.

ЧИСТЫЕ ПРУДЫ

В основу фильма положена одноименная книга рассказов Ю. Нагибина. Студия «Мосфильм». Сценарий Б. Ахмадулиной. Режиссер А. Сахаров. В главной роли — А. Збруев.

МОЛОЧНИК ИЗ МЯЗЮКА

Фильм — экранизация одноименного романа классической литературы Эдуарда Вильде. Это психологическая драма, раскрывающая собственные нравы и пороки эстонской деревни конца прошлого века. Студия «Ленфильм». Сценарий В. Панко. Режиссер Л. Лакус. В главных ролях — Ю. Ярвет, Э. Эха и А. Лаутер.

О ЧЕМ МОЛЧАЛА ТАЙГА

Это фильм о приключениях трех мальчиков-шестиклассников, решивших найти в тайге заброшенный медный рудник. Картина поставлена на студии имени М. Горького. Сценарий И. Пономарева. Режиссер А. Курочкин.

ПРИЕЗЖАЙТЕ НА БАЙКАЛ

Эта музыкальная комедия очень своеобразна. Происходящие события, перипетии судеб героев фильма — байкальских рыбаков — оживленно обсуждаются и комментируются необычными участниками картины... рыбами, которые знают своих друзей и врагов. Они охотно идут в сети и симпатичным рыбакам и устраивают суд над браконьерами. Студия имени М. Горького. Сценарий Б. Медового. Режиссер В. Дорман. В ролях — С. Хитров, Е. Шутов, Л. Земляничкина, В. Васильева. Композитор Н. Богословский.

ЛЮБОВЬ И ЛИМАНДРЫ

Так называется фильм, созданный азербайджанскими кинематографистами по мотивам оперетты С. Алексеева «Улдуз». Сценарий Кудияри Назиджовой и Ю. Фогельмана. Режиссер А. Кулиев. В ролях — Т. Рустамова, Х. Мурад, Л. Абдуллаев и другие.

СТРАНИЦЫ ПРОШЛОГО

Фильм состоит из трех самостоятельных новелл: «Микела», «Награда» и «Миха», — воссоздающих жизнь дореволюционной грузинской деревни. Картина поставлена на студии «Грузия-фильм». Режиссеры и авторы сценария — Э. Шенгелая, Г. Шенгелая и М. Кокчавашили.

ПРИКЛЮЧЕНИЯ ВЕРНЕРА ХОЛЬТА

Советским читателям хорошо известен роман Дитера Нолля «Приключения Вернера Хольта».

Это увлекательный рассказ о судьбах немецких юношей, которые прямо со школьной скамьи попали на фронт. Экранизацию романа осуществил немецкий режиссер Иоахим Кунерт. Фильм демонстрировался на IV Московском международном кинофестивале.

МАГАЗИН НА ПЛОЩАДИ

Фильм поставлен по повести Ладислава Гроссмана чехословацкими режиссерами Яном Кадаром и Эльмаром Клосом. Рассказ об этой картине и творчестве ее создателей читайте в № 7 «Советского экрана» за этот год.

ДЕРЕВЯННЫЕ ЧЕТКИ

На III Московском международном кинофестивале был удостоен Серебряного приза фильм известных польских режиссеров Евы и Чеслава Петельских «Черные крылья». И вот их следующая работа — «Деревянные четки» по одноименной повести Натальи Ролленен.

Кинофильм показывает сиротский приют католического женского монастыря, весь уклад жизни в котором приучает воспитанниц-девочек к ханжеству, заставляет их лгать и лицемерить.

ЖЕНА ЛОТА

В основе картины режиссера Эгона Гюнтера — трагический жизненный конфликт: Катрин Лот разлюбовал мужа и знает, что он тоже ее не любит. Но ведь у них дети!

Что делать? Разойтись или продолжать сохранять видимость семейного благополучия?

В главных ролях — Марита Бёмс (Катрин) и Гюнтер Симон (Рихард Лот).

ВЕЗЕНИЕ ДЖИНДЖЕРА КОФФИ

Любители театрального искусства, конечно, помнят гастроли шекспировского театра в Советском Союзе.

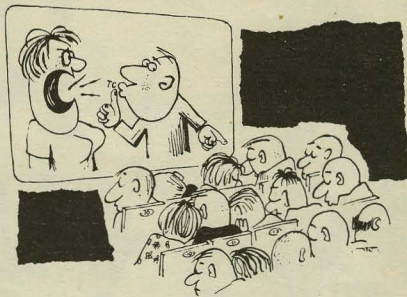
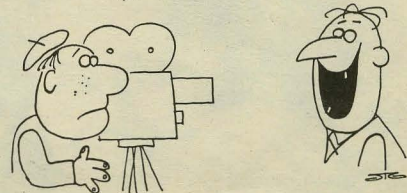
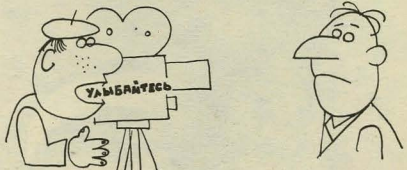
Помнят актрису Мери Юр в роли Офелии. Сейчас кинозрители смогут познакомиться с ней в канадском фильме «Везение Джинджера Коффи» по одноименному роману Брайана Моора, где Мери Юр исполняет роль Веры Коффи — жены эмигранта-неудачника. Режиссер Ирвин Кершнер.

ШЕРБУРСКИЕ ЗОНТИКИ

Женевьева, дочь хозяйки магазинчика «Шербурские зонтики», любит простого парня, рабочего гаража Ги. Но его вскоре призывают в армию и отправляют на войну в Алжир. О дальнейшей судьбе Женевьевы и Ги вы узнаете из фильма, поставленного по своему сценарию режиссером Жаном Деви.

Картина необычна по жанру. Актеры в ней не говорят, а поют.

На XVII Международном кинофестивале в Канне в 1964 году «Шербурские зонтики» были удостоены высшей премии — «Гран-при».





Мария
Грация Бучелла и
Джорджия Молл
(с п р а в а)

Фото
Н. Слезингера



НАШИ ИТАЛЬЯНСКИЕ ГОСТИ

Среди участников Недели итальянских фильмов в Москве были и две молодые актрисы: Мария Грация Бучелла и Джорджия Молл.

Мы хотим познакомиться с ними наших читателей (см. стр. 20).