

Экран

советский

С 21 ПО 28 МАЯ В КИЕВЕ
СОСТОИТСЯ
ВСЕСОЮЗНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ.
НАШ ЖУРНАЛ ПРИВЕТСТВУЕТ
ЕГО УЧАСТНИКОВ, ЖЕЛАЕТ ИМ
ЯРКИХ ТВОРЧЕСКИХ ПОБЕД

1966



VI кинофестиваль
прибалтийских республик,
Белоруссии и Молдавии.

Вильнюс, 1966 год.

Участники
фильма
«Никто
не хотел
умирать» —
артисты
Д. Ванюнис,
Л. Норейка
и Б. Оя
(с л е в а
н а п р а в о)



Белорусская
актриса
Л. Румянцева,
получившая
приз
за лучшее
исполнение
женской роли
в фильме
«Альпийская
баллада»



Председатель
жюри
художественных
фильмов
Г. Рошаль
(с п р а в а)
вручает
диплом
и приз
«Большой
ягтарь»
режиссеру
В. Жалакявичюсу



Экскурсия
по Вильнюсу.
У башни
Гедимина



Режиссер
В. Бычков
(Белоруссия)
и оператор
Д. Печюра
(Вильнюс)

«БОЛЬШОЙ ЯНТАРЬ» ВРУЧЕН

Фестивалю в переводе с латинского — праздничному. Шестой межреспубликанский фестиваль, прошедший недавно в Вильнюсе, был и праздником — смотром киноискусства Литвы, Эстонии, Латвии, Белоруссии и Молдавии. Это самый большой из советских кинофестивалей, не считая Всесоюзного, который состоится в мае в Киеве.

Первый такой фестиваль проводился в 1959 году. «Большой янтарь» получила тогда литовская лента «Адам хочет быть человеком». В последующие годы главные призы завоевывали картины «Живые герои» (Литва), «Ледоход» и «Новый Нечистый из Препристой» (Эстония). В этом году фестиваль по своему размаху превзошел все предыдущие. Представленные на нем фильмы еще раз красноречиво подтвердили ту истину, что для подлинного искусства нет деления на провинциальное и столичное. В Вильнюсе соревновались художественные, документальные, научно-популярные и телевизионные фильмы.

Жюри по художественным картинам возглавил Г. Рошаль, по документальным — В. Троишник, оба — члены нашей редколлегии. В дни фестиваля прошли творческие дискуссии, посвященные актуальным проблемам: «Человек и общество в современном киноискусстве», «Проблемы современного документального кино», «Вопросы современной империализма», «Черты национального в советском киноискусстве».

Участие в дискуссии приняли режиссеры Г. Рошаль, В. Жалаяквичус, В. Архангельский, ре-

дактор Минской студии художественных фильмов В. Гузис, болгарский критик Н. Милев, преподаватель ВГИК Е. Вейдман и многие другие.

Итоги творческого соревнования фильмов пяти республик таковы.

Первое место и переходящий приз «Большой янтарь» присужден литовскому фильму «Никто не хотел умирать» (автор сценария и режиссер В. Жалаяквичус, оператор И. Грицис).
Специальным дипломом за отличную режиссуру и поэтическое раскрытие народного характера отмечен фильм В. Дербенева «Последний месяц осени».

Специальный диплом жюри решило также присудить киноновелле «Двое» режиссера М. Богана — за высокое мастерство и раскрытие гуманистической темы.

Дипломы Союза кинематографистов СССР присуждены В. Жалаяквичусу — за лучший сценарий, композитору Э. Лазареву — за лучшую музыку к фильму «Последний месяц осени», Л. Румянцевой — за лучшее исполнение женской роли в фильме «Альпийская баллада», В. Явету — за высокое актерское мастерство в фильме «Молочник из Мрязияла», оператору А. Заболонку — за отличную операторскую работу в фильме «Альпийская баллада», суджиднику А. Бому и режиссеру В. Бычкову — за лучшее изобразительное решение фильма «Горod мастеров», звукооператору П. Лилейке — за работу в фильме «Эгле — королева укей».



Приз «Большой янтарь»

ДОРОГАМИ СВОИМИ, И ТОЛЬКО СВОИМИ

В одной журнальной статье невозможно подробно остановиться на всех фильмах фестиваля — каждый из них достоин специального разговора, и такой разговор, вероятно, состоится в самом скором времени. Хочется лишь отметить общую тенденцию того поиска, который ведут кинематографы пяти республиканских студий, принявших участие в фестивале.

Пожалуй, ни один из художественных фильмов, показанных на экране Шестого межреспубликанского, нельзя обвинить в мелкотемье, бездумности, уходе от насущных проблем современности. Где бы ни разворачивалось действие картин — в бравурных избушках литовской деревни или на осенних дорогах Молдавии, в красном, многозвучном мире волшебного «Города мастеров» или на полярном Севере, куда судьба забросила героя рижского фильма «Клятва Гиппократ», — авторы волнуют вопросы серьезные и сложные, конфликты по-настоящему острые, герои, идущие нелегким путем.

Отчего же так различные результаты?

По-видимому, здесь все дело в том, стремится ли художник выразить в своем произведении мысли и чувства, которые его действительно волнуют, способен ли он рассказать о жизни по-своему, или он лишь поворачивает сумму неких среднестатистических истин, придуманных до него другими.

Например, создатели фильма «Клятва Гиппократ» киносценарист Е. Баренбойм и режиссер А. Неретинце на протяжении всей картины словно бы играют «в прятки» со штампом, пытаясь избежать шаблонных решений, но не в состоянии противопоставить им своего, оригинального взгляда на жизнь.

Сюжет «Клятвы Гиппократ» таков.

Выпускник Рижского медицинского института Имант Вейде начинает работать судебным врачом.

Его молодой энтузиазм и жажда деятельности вызывают несколько

скептическое отношение к нему в коллективе. Зритель, поднаторевший на кинематографических штампах, вправде ждал, что сейчас последует расказ о том, как молодой врач постепенно преодолевает это недоверие. Однако все случается по-другому. Во время рейса тяжело заболевает мальчик. Судовой фельдшер считает, что больного нужно срочно отправить в порт, но Имант решает на операцию, в ходе которой выясняется, что диагноз был поставлен неверно. Мальчик умирает. Терзаемый стыдом и отчаянием, не в силах простить себе этой гибели, Имант решает навсегда отказаться от профессии врача и уезжает на Север, устраиваясь поваром на метеорологическую станцию.

Таким образом, авторы поставили на пути своего героя трагедию, тяжелее которой, наверное, не придумаешь. По-видимому, они стремились показать, что люди помогут молодому врачу преодолеть свой душевный разлад и вновь вернуться к любимой работе. Что ж, ситуация необычная, конфликт острый, и есть много способов его раскрыть, кроме одного — свести все к еще одной случайности, к еще одному внезапному заболеванию, которое Имант на этот раз блистательно вылечит.

Авторов, по-видимому, не прельщает этот шаблонный ход. Они серьезно углубляются в жизнь маленького коллектива зимовщиков, где находят для себя немало интересного. Очень хорош начальный мимовки Ксюченко — хитроватый, находчивый и крепко стоящий на ногах человек. Актриса А. Завьялова тактично играет роль женщины, по-видимому, пережившей в прошлом какую-то жизненную драму. Деятельность Иманта на ниве

кулинаруи рождает немало забавных ситуаций. Однако все это не более чем кинонаблюдения, порой остроумные, порой довольно меткие, но не слишком глубокие. И после некоторой борьбы с шаблонно создатели фильма все-таки сдоятся: на зимовке в самом деле тяжело заболевает человек. Правда, оперирует его не Имант, а приезжий хирург, но в дальнейшем судьба больного оказывается в руках Вейде, и он его спасает.

Фильму «Клятва Гиппократ» не хватает своеобразия, самостоятельности, пристального интереса к той жизни, которая стала объектом внимания авторов.

Совсем иной путь выбрали молдавские кинематографы, создатели фильма «Последний месяц осени». Старость и молодость, необратимость времени — категории, казалось бы, вечные, присущие всем эпохам и народам. Но писатель Ион Друцэ и режиссер В. Дербенев рассказали историю старого крестьянина так, как это можно было сделать, вероятно, только в Молдавии, где даже осень мягка и солнечна, а в характере народа, в его песнях, в обычаях и привычках так своеобразно сочетаются южная имперманентность и спокойная мудрость.

Красотой гармоничной жизни полон этот фильм. Прекрасен отец в исполнении артиста Е. Лебедева. Красиво молдавское село, волно раскинувшееся на высоких пригорках. Красивы движения старой крестьянки, бережно и торжественно — словно она создает картину — укладывающей в корзину деревянные гостиницы. В этой красоте много печального, потому что мы знакомимся с героем фильма на пороге его глубокой старости, и грустными становятся лица людей, выходя-

щих провожать его на дорогу. Но в фильме нет безнадежности, потому что душа старого крестьянина близка тому, от чего он скоро уйдет: и шумному ладу в семье Андрея, и одиночеству Антона, и увлечением юного Серафима — баскетболиста, поэта и беснующего покоририка женских сердец. Слнтость старика с окружающей жизнью придает особую гармонию фильму. Его создатели не стали гримозить на пути своего героя никакими шаблонными решениями, они попытались увидеть красоту и значительность в жизни, о которой рассказывают, среди народа, который любит. Поэтому их произведение по-настоящему национально и в то же время полно не поверхностности, а глубоких примет современности, обновляющей древнюю молдавскую землю.

По-видимому, именно в умении создавать национальные по своему характеру и современные по проблематике, взгляду на мир, образному языку произведения и проявляется истинная зрелость республиканских киностудий. Фестиваль на приз «Большой янтарь» еще раз подтвердил, что настоящее творчество начинается не тогда, когда кинематографисты молды студии стремятся делать фильмы «не хуже других», а когда они ищут свои пути, свою тематику.

Казалось бы, сходным проблематикой посвящения эстонского фильма «Нам было 18 лет» и литовский «Никто не хотел умирать». Они рассказывают о том, как в муках и борьбе рождался в Прибалтике новый, социалистический строй, о драме народа, переживающего крутую ломку прежних отношений, взглядов, жизненных позиций.

Спокойные улицы тихого эстонского городка, светлы и прозрач-

экран
Экран

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН КОМИТЕТА ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
И СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

№ 9 (225)

май

1966

ны белые летние ночи. Плечом к плечу, в одной шеренге шагают парни, ученики выпускного класса буржуазной гимназии. Кажется, ничто не может их разделить. Но где-то рядом идет братишка, и скоро каждому из восемнадцатилетних предстоит выбрать свою правду, свой путь. В этой борьбе не будет безучастных — станут врагами соседи по парте Эльмар и Рикс, а юная подружка Эльмара Вирве погибнет, потому что она искала третий путь, которого не было, верила в «своих ребят» в то время, как они давно уже разделились на врагов и друзей.

Фильм кинодраматурга А. Саара и режиссера К. Кийска «Нам было 18 лет» — это честное, искреннее произведение, но ему мешает фрагментарность, поспешность разговора. Слишком о многом стремились рассказать авторы. Любовь Эльмара и Вирве, история давнего предательства, совершенного когда-то одним из героев фильма, поджог лесопилки, кража оружия, несостоявшийся отъезд Вирве — многого событий в этой картине, и за ними порой теряются характеры.

По-мному подошел к своей задаче В. Жалакявичюс. Его фильм полон тога эстетического и в то же время всепоглощающего напряжения, которое бывает в момент решающей схватки. Кончилась война с фашизмом, но нет мира и счастья в деревне: дети боятся ходить в школу, девушки не танцуют, крестьяне не пахут землю. Бандиты стреляют в председателя колхоза, старого Локиса, и четыре его сына готовятся к последней, решительной схватке с убийцами. Ничего лишнего нет в этом фильме: только борьба, только подготовка к ней и ожидание ее, но как много смог он в себя вместить: ощущение свершающейся справедливости и горечь от того, что люди, знакомые с детства, истребляют друг друга, радость пробуждающейся жизни и восхищение мужеством, силой человеческого духа.

Фильм «Никто не хотел умирать», так же как молдавский «Последний месяц осени», белорусский «Город мастеров», поражающий нас талантливым проникновением в красочный мир сказки и «Альпийская баллада», ставшая дебютом для молодой и очень способной актрисы Л. Румянцева, эстонская экранизация классического романа Эдуарда Вильде «Молочник из Мязюла», безусловно, достойны специального большого разговора.

Награды и кубки, которые в день открытия Шестого межреспубликанского стояли рядом, развешались теперь по разным городам и республикам. Но, пожалуй, каждая делегация увезла с собой нечто большее, чем эти почетные трофеи. Дискуссия, начатая на экранах и за круглым столом фестивалей, обогатила его участников. И разговор, начатый в Вильнюсе, вероятно, будет продолжен в критических статьях, посвященных фильмам, в новых работах, к съемкам которых приступают теперь художники разных студий, в том же повседневном, напряженном поиске, без которого не мыслится жизнь кинематографа.

Т. Хлопьякина

● КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

● КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

● КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

Среди полей, над рекой мчится пригородный поезд. Качаются вагоны, хлопает дверь в тамбур. Теперь уж нет таких вагонов — с узкими сиденьчиками, с маленькими окошками. Поезд довоенный. И везет он нас в прошлое...

Вступление к фильму «Рабочий поселок» (сценарий Веры Пановой, постановка Владимира Венгерова, студия «Ленфильм») сделано на нетропической интонацией, с широким дыханием. Пейзажи, музыка, несколько бегло мелькнувших жанровых сцен, несколько человеческих лиц — и перед нами складывается драматический рассказ о скромной, разрушенной, сметенной войной жизни. Этот пролог и песня, спетая простым, грубоватым голосом, настраивают нас на серьезный и грустный лад. Поэтому драматичным, за душу берущим аккордом звучит в наступившей вдруг тишине детский смех. Детский смех на заснеженном пепелище с сиротливо торчащими трубами на месте домов. Здесь заново после войны начинается жизнь, чтобы из пепла и руин вновь поднялся рабочий поселок.

«Нам хотелось, чтобы не отдельные персонажи, а именно рабочий поселок стал главным героем картины», — говорит режиссер Владимир Венгеро («Советский экран» № 5, 1966 год). Пристально, с любовью и сосредоточением глядяют авторы картины в жизнь народную; они видят и умеют показать ее здоровые основы, ее крепкие, трудовые традиции, ее светлые перспективы. В фильме есть большая жизненная достоверность и высокая правда чувств.

Через весь фильм прохладят два персонажа — вернувшийся слепым с войны Пळेцев и его жена Мария. Может быть, они и не должны были по замыслу авторов стать главными героями картины, задуманной как многоплановое повествование без главных героев вообще. Но дело в том, что эта история эта лучше других удалась в сценарии. И еще в том, что ее с подлинным блеском сыграли О. Борисов и Л. Гурченко, показывая себя тут уже не комедийной приманочкой, а актрисой глубокого драматического дарования.

Драма семьи Пळेцевых на первый взгляд кажется достаточно индивидуальной: молодой, привыкший к труду мужчина стал инвалидом. Он слепой, он выброшен из жизни и, чтобы заглушить мучительную боль переживаний, пьет. И рядом с ним его жена Мария, слишком слабая, чтобы его удержать, слабая, всегда взвинченная, измученная заботами, то уговаривающая себя торопливой скороговоркой: «Ничего, ничего, ничего...» — то ожесточенно упрекающая других, будто бы более счастливых: «Да ты бы, да ты бы...»

«Девушки, конец войне, девушки, победа...» — с отчаянной, надрыной лихостью поют по вечерам на улицах поселка. Войне конец, но не конец ее ранам, одна из которых мучительно разъедает семью Пळेцевых.

Вот уже выросли дома, полным ходом идет восстановление завода, уже обжились, приоделись люди, но все равно остра боль матерей, не дождавшихся с фронта сыновей, все равно стра-

СУДЬБЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ— СУДЬБЫ НАРОДНЫЕ

● РАБОЧИЙ ПОСЕЛОК

дают вдовы и осиротевшие дети. Страдания часто делают людей несправедливыми. Поэтому-то расстреляет себя Пळेцев рассуждениями, что он, пострадавший за всех, получил теперь какие-то особые права перед другими. Поэтому-то так ожесточились во взаимной неприязни старая мать, протравывая единственного сына, и ее невестка Полина (Т. Дороница), красивая, полная жизни и вот так впустую тратящая свою молодость.

Становление, выпрямление этих характеров и судеб, покаяние вине войны, возвращение инвалида к труду, возвращение отчаявшейся, очерстевшей души к радости — это и есть история возрождения рабочего поселка. И опорам этой строящейся жизни служат такие люди, как Капустина (Л. Соколова). Вдова, оставшаяся с тремя малыми детьми, заводская работница, общественница, человек строгий и душевный. В этом образе воплотились характерные черты такой народной, ее мудрая простота, ее негибкость.

В чем-то близким этому образу по логике сюжета должен был стать Григорий Шалагин (В. Авиноков). Должен был, но не стал, к сожалению. Продолжением нечестности сценарной явилась нечестность актерская.

Итак, перед нами прошло несколько человеческих судеб, несколько драм. Однако этими судьбами не исчерпывается ни сюжет фильма, ни его содержание. Среди наиболее важных сюжетных линий — конфликт между директором завода (Н. Симонов) и председателем завкома Мошкиным (В. Чекмарев). Приспособленец и демагог Мошкин, тугой, ограниченный, озобоченный лишь тем, чтобы вовремя «сигнализировать», и прямой, непреклонный, живущий государственными интересами, заботящийся о людях директор. В них острейший конфликт того времени, выявляющийся здесь в доносе Мошкина и аресте директора.

Эта история вплотную подводит картину к важному общественно-политическому вопросу. И жалко, что какой-то композиционный просчет ставит эту историю особняком, она мало сопрягается с теми событиями, что разворачиваются под крышами нескольких домов, где живут герои.

В картине есть определенная неровность. Отдельные ее линии порой слабо связаны друг с другом. И это можно было бы рассматривать как сознательный художественный прием, уместный в жанре многоплановой хроники, если бы не одно обстоятельство. Многие великолепно сделанные сцены, потрясающие искренним чувством, глубоким драматизмом, невидимыми страданиями, пребывающими эпизодами проходными, информационными, не затрагивающими нашего сердца, хотя порой обра-



щающими на себя внимание высоким профессионализмом режиссера и оператора Г. Маранджия. Но все равно не здесь их настоящая победа, не в высокой технике этих «прездов» и «проходов». Главная победа авторов фильма там, где они рассказывают нам о человеке углубленно и обстоятельно, где за судьбой человеческой видят судьбы народные. Намерение авторов сделать героем картины рабочий поселок осуществляется тогда, когда возникают живые характеры людей. Они остаются вполне конкретными, отмечены ярко индивидуальными чертами, но в них, и прежде всего в них, — дыхание времени, правда общей нашей жизни, ощущение верности пути, по которому идет рабочий поселок. А все те образы и сцены, которые вроде бы призваны расширить рамки темы: привлечение как-то дополнительных мотивов (например, история возникновения религиозной секты), или должны информировать нас о происходящих с годами переменах, — те образы и сцены никак не углубляют проблематику картины и легко исчезают из памяти. А с нами остается другое.

Усталое, изможденное лицо молодой еще Марии и ее голос, молящий не о счастье, а о покое. Отчаянная, надрынная удыль и тяжелая тоска слепого Плещеева. Озлобленная насмешливость Полины. Основательность, спокойная уверенность, всегда сквозящая в облике работницы Капустиной, в особенности дорогие нам в сцене, когда она на рабочем митинге читает решения партийного съезда...

Вот они, подлинние победы фильма, добытые глубоким знанием жизни народной.

Ел. Бауман



Мария (З. Гурченко), Плещеев (О. Борисов)

Не будем вспоминать здесь нагибинские «Чистые пруды». Одноименный фильм поэтессы Б. Ахмадулиной и режиссера А. Сахарова не экранизация. Его можно назвать свободным поэтическим впечатлением от прочитанной вещи. Перед нами новые «Чистые пруды». И другие.

У фильма сложный ход повествования. В один эмоциональный поток сливаются кадры еще не наступившей для героев войны и их настоящего. Ребята беззаботно гуляют по доверенным Чистым прудам, а на экране уже живет грозно, неведомо для героев их будущее. Прием все усложняется. Персонажи действуют одновременно в своем настоящем и будущем. Потом в настоящем и прошлом. И голос Беллы Ахмадулиной свободно вырывается во все эти времена. Размышляет, скорбит о героях из нынешнего дня.

Кажется, время сорвалось со своих крепей. Зачем? Ведь, наверное, не просто для того, чтобы чрезвычайно упростить форму рассказа?

...Сначала, словно тень из далекого сна, в фантастическом, замедленном движении по снежному полю «парят» солдаты. Парит атака. И голос поэта, скорбный, взволнованный, спрашивает и отвечает:

...Зачем это — нельзя забыть войны...

И ты — должник тех воинов бесценных.
Тех мальчигов, умевших и бесмертных,
Что движутся среди снегов безмерных
И победят, но не придут с войны.

И сразу доверена Москва. К двум девочкам прыгнули со старинной парашютной вышки двое парнишек. И зашагала четверка по Чистым прудам — Оська и Женя, Нина и Сергей.

Б. Ахмадулина права. Мы не можем забыть «тех мальчигов, умевших и бесмертных». Высокой романтикой овеяна судьба поколения, вступающего в жизнь перед самой войной.

Чем же дополнит образ поколения эти ребята и девочки, которые сейчас, в тридцать седьмом, плывут под проливным дождем по Чистым прудам?

Мы видим героев в день окончания школы. Беззаботен и шутлив их разговор о будущем, о встрече через двадцать лет.

И снова на безмятежные мечтания обрушивается, как видение будущего, война. Бежит преследуемый фашистским самолетом Сергей Ракин. И слышится голос поэта:

А вдруг у жизни все же есть предел...

Да, мы понимаем смысл этого вопроса, повторяющегося противопоставления. Но войной, гранью жизни и смерти можно измерить все. Так не самое ли главное в искусстве — что измеряется?

О чем же рассказывает фильм «Чистые пруды»? Что повернется здесь войной?

Видение бою сменяется вспышкой карнавальных ракет. Снова — еще война. Праздничное гуляние. И довольно банальное знакомство ребят с девушкой в карнавальном костюме «русалки». За девушкой неотвязно следует супруг жених с шариком. Может быть, это мимолетная шутка, забавная подробность карнавала? Нет. Это серьезно. И так же серьезно позже сравнят авторы подбитый самолет с самолетиком, кружащимся в праздничном аттракционе. И так же серьезно они вновь проведут перед нами девушку-русалку и ее

НИ ЖИВЫЕ, НИ МЕРТВЫЕ

● ЧИСТЫЕ ПРУДЫ

банального жениха. А потом Сережа попадет в ее дом. И разбросанные по картине «фрагменты романа» сложатся в жеманную историю о глупом женихе и вечно улетающем шарике, о Сереже и «русалке» Кате, которая станет его женой, и о холодной, пустынной даче с медвежьей шкурой. Все это, к сожалению, серьезно.

Вот Сергей, приехав на несколько дней с фронта, узнает от матери, что погиб Оська. Появляется Женя. Появляется лишь для того, чтобы проинформировать нас, что она воюет. Чтобы «проинформировать» самой, что недавняя «русалка» стала женой Сергея. Ни слова о погибшем друге, хотя мгновение назад Сергей — А. Збруев изображал небывалое потрясение, восклицая: «А я не слышу!». Он жив! Ни слова об Оскере. Но где же тогда та дружба, о которой так много поют, так часто риторически высказываются в «Чистых прудах»? Женя уходит, а между супругами происходит такой разговор:

Катя. Ты знаешь, а у меня оказался хороший голос, я теперь учусь петь.

Сергей. Я сейчас плохо слышу, но это пройдет.

Катя. Неужели ты опять пойдешь туда? (Имеется в виду на войну. — А. З.)

Сергей. Да. там мои друзья. Это мой долг. Я солдат.

Катя. Опять. Ниногда я. Всегда, всегда друзья.

Невозможно поверить, что так говорят о войне. Это манерный, игрушный диалог.

А потом Катин «образ» является на передовую, чтобы продолжить тривиальное объяснение:

— Сережа, прости меня. Так лучше для нас обоих. Ведь я и ваян пришел только потому, что меня бьет нуножа.

Но герой уже бежит через разрушенный город, мимо развалин, из которых несутся очередные литературные спичи — к другой женщине:

— Простите меня, Анна, или лучше гоните меня, вон. Ведь я и ваян пришел только потому, что меня бьет нуножа.

Героя не гонят. Начинается новая любовная история. Без романтической медвежьей шкуры. Но с романтической дрезиной, на которой Анна позднее учится от любовника к мужу.

«Так что же, война, ты делаешь с людьми!..» — спрашивает поэтесса Б. Ахмадулина. Но не войне, а сценаристу Б. Ахмадулиной мы вправе задать тот же вопрос. Ибо не война здесь явно слагает человеческие судьбы.

Патетический строй картины и добро, светлое чувство, заложенное в ее начальных кадрах, рухнули под тяжестью банальности. Где же Оська, где Женя, если главному герою не задалась настоящая жизнь? Нет Оски (В. Евстафьев), который полюбился нам в первых эпизодах. Он не главный герой картины. Он просто полюб. Нет на экране и той Жени (Е. Филонова), которая погибнет за кадром летчицей-героиней. Перед нами безнадежно влюбленная манерная девочка.

Меж карнавальным и салонным вихрем, отметившим экранную жизнь Сергея Ракина, лишь однажды промелькнула перед нами серьезная, драматическая сцена. Еще тогда, до войны, провалил Сергей поздней ночью домой Нино. Читал восторженные стихи. И вдруг, оставшись один, столкнулся в подъезде с военными, которые уводили арестованного Ниноного отца (П. Шпрингфельд). Лишь на мгновение увидели мы его лицо. Лишь одну фразу сказал тогда Нино отец в ответ на вопрос военных: «Нет, этот мальчик живет знакомым выше». Улыбнулся Сергею. И запомнился человеку! А Сергей действительно победил мимо Нины столько выше. И лишь потом, опомнившись, когда отъехала машина, бросился к запертым дверям: «Нина, Нина, прости, я не испугался. Ну, я просто не понял...» Но мы видели, что герой и не понял и испугался.

Кто же он, Сергей? Как разобраться в двусмысленной сцене? И снова кадры еще не наступившей войны. Сергей ведет в бой автоматиков. Сергей стреляет из пылающего окна.

И уже здесь мы понимаем, что ничего не произойдет. Так и будет война лишь снимком противоречия: лишь риторически противостоять жизни. И какой жизни! Праздничной ее мишуре. Манерным ее историям.

Нет, время не помогло нам почувствовать горечь и глубину событий. Вычурная форма, не наполненная смыслом, начиная бить по глазам. И уже протестуешь — от всего сердца! — видя киносолдат, то парящих, как во сне, в атаке, то живописно наступающих посреди живописных развалин.

Кажется на экране идет литературный вечер. Увы, именно концертностью отмечен приход поэзии в эту картину.

Но война вовсе не концертна. И не концертна судьба поколения, о котором взялись говорить авторы.

Картина «Чистые пруды» воспринимается не как неудача, а как героико-заблуждение. Заблуждение формы, но прежде всего мысли. Я бы даже сказал — гражданственного чувства. Потому что чувство такое обязано быть не только сострадательным, абстрактно гуманистическим (как это слышится в стихах Б. Ахмадулиной), но мудрым, преобразующим человеческие судьбы. Мы не увидели в фильме по-настоящему героя, ни живых, ни мертвых. В единоробство с войной здесь вступили не живые души, а манерные силуэты, не искрение чувства, рожденные юностью и грозным временем, а различные «красивости» и высокопарная риторика...

Но не надо так говорить о войне. О ребятах, которые нам дороги.

А. Зоркий

Года два назад мы уже были в этом кабинете с окнами на широкую площадь, от которой вечный шум, гул людских голосов, рассеянное фырканье машин. И — контрастом к этой разворошенности — спокойная тишина комнаты, упорядоченность вещей и уклада. Здесь как будто ничего не изменилось. Войдя сюда сейчас, мы ощутили ту же атмосферу сосредоточенного покоя, но теперь уже, обладая опытом, не обманывались на этот счет, ибо знали, что неизменность кажушаяся, что за сдержанностью, неторопливостью, видимой склонностью к постоянству у того, к кому мы пришли, скрывается неумная, бурная работа мысли и взрывчатость темперамента, проявляемая в беседе не часто, врывающаяся в нее, как изредка из распахнувшейся форточки в комнату могучий голос огромного города.

Но в его фильмах, которые все хорошо знают, мысль и чувство не таятся, они неподелены и откровенны, и каждый ощутил на себе их воздействие. И до сих пор трогают ставшие уже классикой советского кино фильмы «Депутат Балтики» и «Член правительства», снятые Иосифом Хейфицем вместе с Александром Зархи. А «Большая жизнь» и «Дело Румянцева»? Помните, когда эти картины Хейфица вышли на экран, они сразу же завоевали огромную зрительскую аудиторию, завоевали искренностью интонации, добротой к человеку.

В прошлый наш визит к Иосифу Ефимовичу он был занят постановкой «Дня счастья» — фильма, вызвавшего немалые споры по поводу того, как разрешена тема, но бесспорного в своей гуманистической направленности. Мы много говорили об этой картине, режиссер был ею захвачен, и все же беседа наша нет-нет да и уклонялась в сторону, а затем совсем уж коснулась иной темы — мы заговорили о Чехове.

У «Дамы с собачкой», поставленной Иосифом Хейфицем перед «Днем счастья», была завидная кинематографическая судьба. Картина получила приз на Каннском фестивале, много других на-



Наш корреспондент в гостях у... **ИОСИФА ХЕЙФИЦА**

град, вызвала поток писем. Мы читали тогда эти письма, рассматривали призы, подарки, посланные почитателями Чехова, и с интересом слушали, как режиссер, говоря о своих планах, развивал идею об экранизации «Ионыча». Теперь, по прошествии двух лет, сценарий по этому рассказу был закончен, Хейфиц готовился к съемкам. Однако было непонятно, почему будущий фильм называется не «Ионыч», а «В городе С...». Об этом мы в первую очередь и спросили Иосифа Ефимовича.

— Картина, — ответил он, — не прямая экранизация, несмотря на то, что главное место в сценарии занимает именно Ионыч. Она несколько о другом: об авторе и его героях. В ней присутствуют два абсолютно несхожих, полярных образа русских интеллигентов конца прошлого века — Чехов и Старцев. Однако это ни в коем случае не история двух врачей, один из которых хороший, а другой плохой, ибо они фигуры несоизмеримые...

В прозе Чехова всегда вопреки его убеждению, что он пишет бесстрастно и объективно, звучит его интонация, его печаль, тоска по красоте человеческой души. Эта интонация не может быть выражена ни в поэтике, ни в тексте, ни в иных компонентах экранизации. Лучше всего ее выразит сам Чехов, как персонаж фильма, — своей личностью, своим подвижническим служением литературе. Мой сценарий о том, какими моральными правами обладает великий автор, создающий ничтожного героя.

Город С... это чеховский город, в котором жили чеховские герои — и дама с собачкой и Ионыч... Это город, населенный не персонажами, а людьми, которые питали писательскую душу и фантазию. Так называемая камерность чеховских произведений — вещь условная. В его рассказах при всей скупости и краткости формы постоянно ощущается дыхание эпохи, в них — широкий исторический фон. В таком зримом искусстве, как искусство кино, нет другого способа, чем непосредственный показ этого фона: жизни губер-



Фильм «Хочу увидеть океан!», посвященный труду горняков Джезказгана, формированию коммунистических отношений в рабочем коллективе, поставил на «Казахфильме» по сценарию М. Ерзинкян режиссер К. Абусейтов. В ролях — казахские и русские актеры.

На фото — Людмила (И. Извицкая), старший горняк Иван Степанович Колосков (И. Марин)

Кинематографисты и кинозрители Литвы отметили выход трехсотого номера республиканского журнала «Новости экрана». В этом еженедельнике, выходящем на литовском и русском языках, публикуются рецензии, обзоры, отрывки из сценариев, творческие портреты, интервью, информация, ответы на вопросы читателей. Большое место занимает раздел «Кино и зритель», материалы о работах кинолюбителей. С каждым годом «Новости экрана» завоевывают все больше читателей.

На фото — редактор «Новостей экрана» А. Беляускас и главный редактор М. Мальцене (справа) просматривают готовый номер.



«Гипрокинополиграф» разработал проект студии «Арменфильм». В пригороде армянской столицы, в Шаумянском районе, отведена площадь в шестнадцать гектаров, на которой уже началось строительство. Сейчас сооружаются два павильона площадью 720 квадратных метров каждый. Весь комплекс будет завершён в 1970 году, киностудия «Арменфильм» имени Амо Бек-Назарова сможет выпускать восемь полнометражных художественных фильмов в год.

На фото — макет новой студии «Арменфильм»



ского города, русской деревни. Иначе камерность может обернуться замкнутостью, ограниченностью. Вот комплекс причин, по которым будущий фильм получил название «В городе С.».

— Значит ли это, что, кроме «Июньца», вами взяты фрагменты, герои, сюжетные линии из других произведений Чехова?

— Нет,— ответил режиссер.

Уже потом, читая сценарий, мы поняли всю категоричность смысла этого «нет», заключающуюся в том, что Хейфиц не захотел идти по казавшемуся столь заманчивым пути «обогащения» сценария за счет других чеховских рассказов, хотя замысел как будто не только разрешал такой прием, но и требовал его. Вероятно, ему претила неизбежная — даже при ювелирной сценарной работе — некоторая механистичность подобного соединения. И, воссоздавая широкую панораму провинциальной жизни, режиссер опирался не на какие-либо конкретные новеллы, а на все творчество писателя, стремясь передать нам дух этого творчества. Он отошел в построении картины и от того деления на главы, которое нужно было Чехову, чтобы четче обозначить кризисные периоды интеллектуальной деградации Старцева. Хейфиц распределил материал по другому принципу.

— В чем же он заключается? — спросили мы. — Обществу города С.,— ответил Иосиф Ефимович,— помимо других дурных качеств, страшно и губительно для Старцева своей неподвижностью. Семья Туркиных возникает в сценарии трижды и трижды соприкасается в судьбы Старцева, с судьбой его любви. Эти три тура почти не отличимы друг от друга, время как бы остановилось. При первом знакомстве Туркины кажутся милыми, интеллигентными и даже талантливыми. При втором — уже скучнее, ибо повторяется предыдущее: те же «большинские» романы хозяйки, те же анекдоты, те же остроты. И, наконец, при третьем к ним визит семья Туркиных делается ненавистной Старцеву. То, что раньше казалось талантливыми, ощущается им как

ограниченность и бездарность. Радужие, гостеприимство, остроумие — все это нигде не ведет и существует само по себе, ни для чего. На этой мертвящей симметрии композиционно держится фильм.

— По Чехову, Дмитрий Иванович Старцев — человек мыслящий, достаточно остро воспринимающий все, что его окружает. И тем не менее он опускается и душевно и физически. Как скажете о причинах этого фильма?

— К духовной деградации Июныча приводят не только злые, ограниченные обыватели, в кругу которых он постоянно находится, но и «милые, добрые» Туркины. Эта добротка мещанства не менее страшна, чем его эгоистическая злоба, она лишь иная его грань... Глубина образа Июныча в том, что, превращаясь в ожиревшего, ленивого обывателя города С., он сохраняет способность оценивать окружающее. Он сам ясно понимает причины, которые привели его к гибели. Это понимание приводит к ненависти. Старцев ненавидит все и вся, но у него нет ненависти к себе и нет воли, чтобы противопоставить себя обществу, в котором он живет.

— «В городе С.» — второй ваш фильм по Чехову. Как эта картина соотносится с экранизацией «Дамы с собачкой»?

— Это в известной степени продолжение того, что начато мною в «Даме с собачкой». Одна из важнейших и всегда современных особенностей Чехова — исследование зависимости человека от общества; несвободы от него. В «Даме с собачкой» рассказывается о том, что в ханжеском, нравственно-убогом обществе трагическим конфликтом завершается любовь, а в «Июныче» нравственные и гражданские устремления рядового земского врача, готового служить народу, трагически сталкиваются с реакционными общественными условиями. Именно в этом современность Чехова, а не в «современности» деталей и мелочей.

— В вашем фильме присутствует сам Антон Павлович Чехов. Каким вы его видите, как иска-

ли актера, кто будет исполнять столь ответственную роль?

— Многие считают Чехова человеком маленького роста, субтильным, судя о его внешности по широко распространенному фотографическому портрету начала девятисотых годов. Писатель в то время был уже тяжело болен, и это накладывает на портрет свой отпечаток, способствуя неверным суждениям.

Между тем Чехов был очень высок, его рост — 186 сантиметров. Притом он был довольно плотного сложения. Так что нам придется преодолевать установившиеся представления.

Актера на эту роль трудно было искать не только потому, что она очень ответственна, но и в связи с тем, что Чехов на портретах с бородой и в пенсне. Пришлось прибегнуть к помощи криминалистов. Пользуясь разработанной ими методикой, они «сбрили» с чеховского лица бороду и сняли пенсне. Этот прием облегчил поиски, которые привели нас к актеру театра Советской Армии Андрею Попову.

Старцева играет замечательный театальный и киноактер Анатолий Паланов, Туркина — актер Ленинградского академического театра имени Пушкина И. Горбачев, Веру Иосифовну — актриса того же театра Л. Штыкан. Оператор — Г. Маранджян.

...Группа долго выбирала место съемок. Ни в одном городе не могли найти сохранившихся в неприкосновенности «губернских уголков». Объявляли почти весь год, пока наконец в Симферополе не отыскали квартала со старыми двухэтажными домишками, булыжной мостовой. Там и будет снята вся натура.

Недавно Иосифу Ефимовичу Хейфицу исполнилось шестьдесят. Вышла книга о творческом пути режиссера; находится в печати сборник его собственных статей «Ю кино».

Подведение итогов? В какой-то мере. Но главным образом лишь обозначение еще одного этапа на большом и плодотворном пути.

М. Долинский, С. Черток

ДЛЯ ГОЛУБЫХ ЭКРАНОВ

Как утверждает статистика, каждый четвертый житель страны — телезритель. Более 50 миллионов человек смотрят документальные и художественные программы на голубом экране. И с каждым годом это число возрастает. Вступил в строй самого большого в Европе телевизионного центра в Останкине даст возможность вести передачи по 6 программам (включая и программу цветного телевидения) одновременно. Новая техника позволит только в системе центрального телевидения создавать ежегодно десятки новых телевизионных фильмов, не считая ежедневной телехроники и различных инсценировок. Эти и многие другие цифры приводились в докладе заместителя председателя Государственного комитета по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР Г. Маранова на 1-м пленуме Всесоюзной комиссии телевидения Союза кинематографистов СССР, который недавно проходил в Москве.

На пленум съехались творческие работники телевидения со всех концов страны. Три дня шел оживленный обмен мнениями. В докладе, выступлении кинематографистов и работников телевидения был обсужден вопрос о подготовке кадров художников телеэкрана — операторов, журналистов, режиссеров. Пленум принял рекомендации по этому вопросу.

В. Линов

Киргизский артист Болот Бейшеналиев стал известен зрителям после того, как сыграл главную роль в фильме «Первый учитель». Сейчас он снялся в новой картине студии «Узбекфильм» «Белые, белые аисты...», где исполнил драматическую роль Каюма.

На фото — Каюм (Б. Бейшеналиев)



ОБУХОВСКАЯ ОБОРОНА

Десять лет назад в кинопечати стали появляться совместно фамилии Александра Власова и Аркадия Млодчика. Сейчас они известны как авторы книг о кино («Волшебное окно», «Тихо! Идет стелка!», «Герои Шолохова на экране»), повестей для школьников («Таинная девятики усачей»), сценариев фильмов «Мандат», «Армия трасоводов». Их новый сценарий посвящен обуховской обороне.

Авторы рассказали нашему корреспонденту:

Действие происходит с 1 января по 7 мая 1901 года. Как известно, 7 мая и произошло выступление обуховцев — одно из первых открытий политических выступлений петербургского пролетариата. Оно было подавлено, но значение его велико. Нас заинтересовала возможность рассказать о революционном пробуждении Человека. Среди первоначальной будущей картины есть и исторические фигуры — Марфа Яковлевна, Устин Шнитовский.

Над литературным сценарием мы работали более трех лет. Большую помощь оказал нам руководитель творческого объединения И. Е. Хейфиц. Сейчас сценарий окончен, а вот названия у него еще нет. Мы решили обратиться к общественным организациям бывшего Обуховского завода, ныне завода «Большевик». Будет проведен опрос через заводскую газету. Вероятно, рабочие смогут подсказать нам хорошее название.

Картину поставит на «Ленфильме» режиссер А. Бергунгер. Оператор О. Куховаренко. Фильм будет выпущен к пятидесятилетию Советской власти.

Т. Фельдман

На фото — эскиз художника И. Иванова к фильму



МОНОЛОГ ВДВОЕМ

Выступая на актерской конференции, посвященной итогам прошедшего года, в ответ на восторженные отзывы товарищей по профессии Всеволод Васильевич Санаев сказал: «Я актер высокой квалификации, актер с большим стажем. Я просто обязан хорошо играть, и только поэтому я и сыграл хорошо».

Это, безусловно, существенные причины. Но они далеко не исчерпывают всего лежащего в основе успеха В. Санаева в роли Ермолая Воводина.

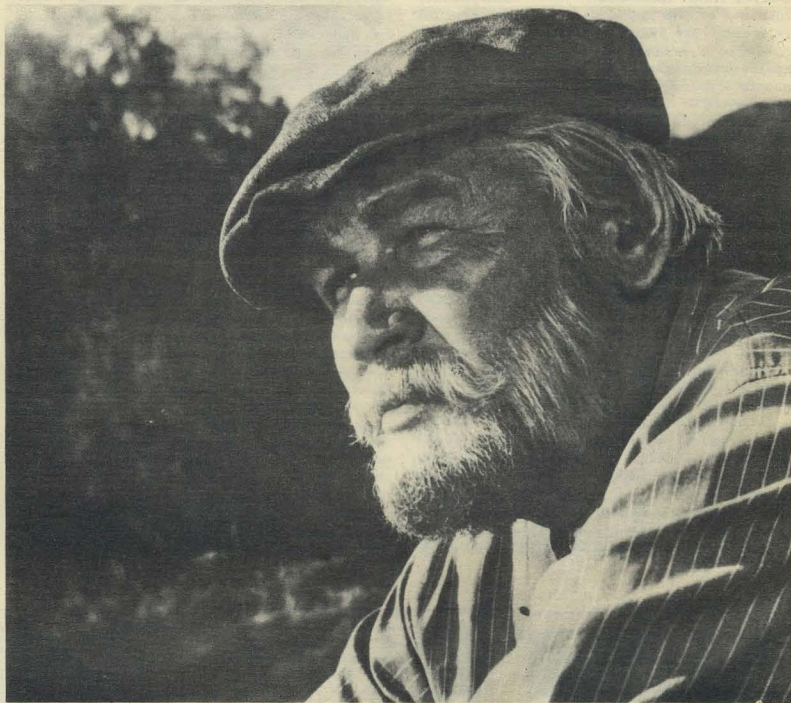
Конечно, десятки лет работы в кино, театральная мхатовская школа (начавшаяся еще при жизни Станиславского!), последние удачи — «Сухарь» в фильме «Это случилось в милиции», Сиплый в «Оптимистической трагедии» — все это очень важно.

Однако, как во всякой закономерной удаче, был здесь и элемент случайности. Еще надо было встретиться с таким автором и режиссером, как Василий Шукшин, еще надо было получить такой материал, как рассказ о сибирском крестьянине Ермолае Воводине, еще надо было суметь ощутить своеобразную шукшинскую драматургию, достоинства которой понимаются не каждым и не сразу...

Фильм «Ваш сын и брат» чрезвычайно странной конструкции. Если бы построение кинопроизведения принято было изображать графически, я бы предложила вниманию читателя фигуру, напоминающую чем-то гантель: вспомните два полновесных чугунных шара, соединенных чугунной перекладиной. Так и фильм — первая и третья новеллы, полновесные, законченные, закругленные, переключаются одна в другую через узкий переших второй.

Конструкция непривычная, вызывающая нарекания. А вот меня нисколько не смущает странное «незаконное» течение фильма, ибо есть в нем нечто, что держит весь фильм как цельность, как огромный полторачасовой монолог. Исполняется монолог тоже «незаконно» — вдвоем: Василием Шукшиным и Всеволодом Санаевым. Это единение — редкое счастье для актера. Одна из тех редкостей, когда не поймешь, где кончается сценарист и режиссер и где начинается артист. Актер становится автором на равных, а не добросовестным исполнителем, пусть даже и «высокой квалификации».

Всеволод Санаев в фильме «Ваш сын и брат»



ЖИВЕТ В ТАШКЕНТЕ ДЕВУШКА

Так называется очерк, сделанный на Узбекской студии хроникально - документальных фильмов. Но прежде чем говорить о его героине, школьнице, расскажем об авторе очерка Нелли Атауллаевой, молодом режиссере.

Нелли недавно окончила ВГИК, но уже успела снять несколько очерков, которые позволяют говорить о ней как о художнике, отлично чувствующем ту «живинку», которая есть во всяком документальном материале, но которую не так-то просто донести до экрана. Секрет прост: в своих кинорассказах Нелли идет от человеческой личности, пристально наблюдая, как проявляется характер в ситуациях и будничных и необычных.

...Герой дипломной работы Нелли — учитель из Нукуса (фильм так и называется — «Учитель»). Режиссер и оператор Н. Азимов представляют его на экране обаятельнейшей, неподдельной личностью. Благородство и доброта, глубокий интеллект отличают этого человека.

И лучшие черты его не декларируются (это-то легко!), а раскрываются на экране в эпизодах обыденной для учителя жизни. Он строит со своими учениками дом из саманных кирпичей, и на лице его, покрытом бисеринками пота, усталость и сосредоточенность. На мгновение он поднимает взгляд, глядя на маленьких помощников, получающих на стройке первый урок коллективизма, и глаза его теплеют. Оператор и режиссер сумели поймать, прочитать этот взгляд, сложить из таких искренних кадров фильм.

«Тринадцать ласточек» Н. Атауллаева снимала вместе с великолепным мастером-документалистом М. Каюмовым. И снова на экране человеческие характеры, на этот раз запечатленные в минуты волнения.

Фильм создан из нескольких старых фотографий и одного эпизода, который происходит на глазах у нас, сидящих в зале, и поэтому волнует до слез. Вот одна фотография. Школьный класс, ребята за партами, учитель у сто-

ла. Их было тринадцать — одиннадцать мальчиков и две девочки. Молоднейший учитель Ташмухамед Каранизов привел их в этот класс, в эту школу. И это было огромное событие, о котором писали газеты, потому что произошло оно в 1917 году в старом, нищем Коканде. Там открылась первая в истории узбекская советская школа.

Через сорок с лишним лет кинематографисты собрали в тот же класс той же старой школы всех ее бывших выпускников и учителей, всех, кто дожил до торжественного дня. Операторы Т. Рузиев, Т. Надыров и Д. Салимов запечатлели встречу старых, прошедших большую жизнь людей. Эти кадры нельзя смотреть равнодушно, они трогают до глубины, безыскусственной искренностью.

Итак, «Живет в Ташкенте девушка» — новый фильм Н. Атауллаевой, посвященный молодому поколению узбеков. Н. Атауллаева и сценарист Г. Гурков в качестве героини выбрали обычную девушку-школьницу. По тому, как

Можно по-разному воспринимать картину Шукшина. Ее прочтение зависит, во-первых, от многоголосности, свойственной любому произведению искусства, и, во-вторых, от точки зрения смотрящего, от того, что именно ему хочется выбрать в фильме.

Мне хочется выбрать монолог Шукшина — Санаева. Их правдивый, полемический, в чем-то ироничный, где-то любовный, где-то горький и сочувствующий рассказ о русском крестьянине Ермолаеве Воеводина, о его житейских тревогах, о его любви к детям, таким разным и несхожим с отцом, о его душевной прочности.

Дядя Ермолай, как живое продолжение земли, по которой ходит, как часть перекатной Катюши, прибрежного сосняка, дальних сибирских сопков в дымящей лесной оправе. Он прост, целесообразен, красив, серьезен. Весь в заботах и о хлебе насущном, и о детях, и о труде на своей земле. Весь полон любовью и признательностью к этой земле, той любовью, которой нельзя научиться, которую трудно оценить разумом, которую нет смысла высказывать словами. Эта признательность к земле дана ему вместе с жизнью — они неразделимы, пока жив Ермолай Воеводина.

В его сощуренных то смехом, то раздумьем глазах, в крепкой, чуть сутулой фигуре с большими рабочими руками, в детской сконфуженности перед нарядной городской невесткой, в стойкой досаде и обиде на старшего сына, в спокойном естественном достоинстве, не просто актерский талант и актерское умение.

В этом во всем еще и часть личности самого актера, его гражданской убежденности в ценности, в непреходячности, краеугольности человека, рожденного землей, живущего на земле, от земли берущего свою душевную прочность.

Повторяю: по-разному можно понять фильм Василия Шукшина «Ваш сын и брат». Существует даже точка зрения, что картина эта задала неблагоприятную целью противопоставить город деревне и унижить город за счет деревни... (В частности, об этом писал критик В. Орлов в «Литературной газете».)

Действительно, Шукшин любит село не в пример больше города. Есть в фильме эдакий «криминал» — образ города-муравейни-

ка, где люди отдалены друг от друга, погружены в городскую суету, поспешны в ответах и поступках, малоприятливы. Шукшину же по душе деревенская обстоятельность, деревенская близость и отзывчивость людей, когда это единственно возможный способ жизни, потому что все на одной улице, все друг за друга, все рядом. Да, Шукшину больше по душе деревня. Разве он обязан скрывать это?

В любом сложном художественном организме мы все-таки обязаны видеть его основную тенденцию: то ли он «против» чего-либо, то ли «за». Бывают великолепные «отрицающие» произведения искусства. Обличительные. Бичующие. Бывают и «воспевающие».

Шукшин не способен на арифметической расудительности и арифметической объективности — он художник. Он истуленно любит свою Сибирь, свою Катюшу, любит людей, среди которых вырос. Возможно, что где-то он и «противопоставляет», не испытывая равной любви к городу.

Дело-то вовсе не в этом криминальном «противопоставлении», существующем где-то на поверхности фильма. Если бы фильм был сделан против города, это был бы просто глупый фильм, о котором и говорить бы не следовало. Но он не «против», а «за». Не отрицает город, а утверждает Ермолая Воеводина!

Можно видеть в произведении искусства внешней слай событий, можно видеть его душу. Можно в «Евгении Онегине», кроме сюжетной линии, прекрасных бытовых картинок, критики злободневной и остроумной, видеть еще и самого Пушкина. Его неповторимость. Его проповедь доброго и справедливого отношения к ближнему. В эпизоде дуэли Онегина и Ленского, к примеру, можно видеть одну из трагедийных вершин пушкинского романа, гневный и горький рассказ об убийстве человека человеком, о присутствии равнодушия, о чудовищности эгоизма...

«Когда долго живешь и долго работаешь, когда подходишь к неизбежному «деревянному ящику», — говорил все на той же актерской конференции Всеволод Санаев, — особенно хочется сделать что-то полезное, обязательно полезное для людей...»

Дядя Ермолай — Санаев для людей очень полезное «дело».

И. Левшина

СОВЕТ МИНИСТРОВ РСФСР утвердил состав комиссии по государственным премиям РСФСР в области литературы, искусства и исполнительского мастерства. Председатель комиссии — В. Комиссаров. В состав президиума комиссии входит Л. Кулиджанов. В состав секции кинематографии — Б. Бабичин, А. Головин, В. Долин, А. Иванов, И. Иванов-Вано, Р. Кармен, Г. Козинцев, Н. Левицкий, Т. Макарова, Г. Ифронтов, А. Розин, Н. Румянцева, Л. Смирнова, В. Соколов, Е. Учитель, А. Шеленков, Б. Чирнов, Ю. Чулюкин, Р. Юрнев, С. Юткевич.

ШИРОКОЭКРАННЫЙ ЧЕРНО-БЕЛЫЙ фильм «Старшая сестра» поставит на «Мосфильме» Г. Натансон. Оператор — В. Владимирев.

РЕЖИССЕР Ш. АББАСОВ закончил на «Узбекфильме» картину «Солнце в тебе» — о взаимосвязи поколений, об ответственности молодых перед отцами. Фильм поднимает проблемы человеческого достоинства, моральной чистоты.

ДИПЛОМАТ ВГИК Виктор Нарасев поставит на «Таллифильме» картину о жизни и революционной деятельности вождя эстонского пролетариата Виттора Кингисеппа.

АКТЕР ФЕДОР НИКИТИН дебютировал полвека назад на провинциальной сцене. Участие в первых фильмах Фридриха Эрнстера сделало его популярным. Недавно Никитин закончил работу в экранизации драматического этюда А. Чехова «Лебединая песня» (студия «Ленфильм»). Сам писатель назвал этот этюд «самой маленькой драмой во всем мире». В рассказе всего два действующих лица — старый комик, которого играет Ф. Никитин, и сугфлер.

ПРЕЗИДИУМ ЦК ПРОФСОЮЗА работников культуры обсудил работу съёмочной группы литовского художественного фильма «Никто не хотел умирать». Об этой работе на заседании рассказал режиссер Ю. Вышинский. За творческие успехи и хорошие финансово-экономические показатели десять участников съёмочной группы награждены Почетными грамотами ЦК профсоюза работников культуры СССР. Среди награжденных режиссер В. Жалаявичюс, оператор И. Грицюс, директор картины Э. Жабинскас, монтажница Б. Пинайте.

НА VIII МЕЖДУНАРОДНОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ в МАР-ДЕЛЬ-ПЛАТО (Аргентина) приз «Южный крест» за лучшее исполнение мужской роли получил актер Е. Лебедев, сыгравший главную роль в картине режиссера В. Дербенева «Последний месяц осени». В решении жюри сказано, что актер удостоен премии за «точную передачу эстетической атмосферы, созданной режиссером в этой картине». Е. Лебедеву вручена также специальная премия антерской ассоциации Аргентины — «Премия-симпатия».

АЛЛА ЛАРЬОНОВА ДЕБЮТИРОВАЛА в 1952 году одновременно в двух фильмах — «Садко» (Любава) и «Вихри враждебные» (Вера Иволгина). Потом играла в «Ане на шее», «Судьбе барабанщика», «Ведьме», «Отцах и детях». Недавно она сыграла в роли Натальи в фильме режиссера С. Алексеева «Советь» (по роману Д. Павловой) и занята сейчас в новой роли — одной из тетюшек в фильме «Дядюшкин сон».

В ФИЛЬМЕ «ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ» жена погибшего смельчака храбрых командир полка Загита Губайдуллина увидела на экране мужа. Старший сын героя, Илдус, работает инженером в Новосибирске, Меллис — шахтопроходчик в Карагайде, дочь Вилина — техник хлебозавода в Воркуте, а жена героя Сагида Ибрагимова работает в школе руководящих сельскохозяйственных кадров в Башкирии.

свободно она мыслит, как живо проявляется ее веселый нрав, как широки ее интересы, чувствуется: перед нами действительно современная и действительно типичная для наших дней героиня.

В кадрах, снятых оператором Д. Салимовым, Назира Алибаева и ее сестра Малика — студентка политехнического института — предстают настолько непосредственными, что невольно кажется: эти кадры подсмотрены, сняты скрытой камерой. Нет, нет, режиссер и оператор не пратали камеры, но работали так, что их «кинематографические взгляды» не смущали ни участников праздничной демонстрации, во время которой веселились сестры Алибаева, ни болельщиков на футбольном матче, ни Малику в институтской аудитории, ни Назиру дома...

Авторам фильма удалось в легкой, непринужденной форме запечатлеть на экране страничку жизни своих современников.

К. Наталова

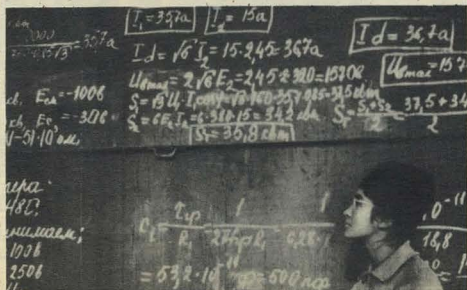


Кадры из фильма

«Живет в Ташкенте девушка»

В центре — Назира Алибаева

У доски — студентка Малика Алибаева



О ДРУЗЬЯХ-ТОВАРИЩАХ

Двадцать один год назад прозвучал салют Победы. И только благодаря фронтовым кинооператорам молодежь может воочию увидеть события войны. Многие из них погибли на посту. И когда вы видите на экране солдат, идущих в атаку, или фашистские танки, к которым подбираются наши бойцы со связками гранат, или становитесь свидетелями водру-

КОМИССАР БРИГАДЫ



М. Глидер (второй слева) на заставе в партизанском отряде Ковпака

Имя Михаила Глидера — кинематографиста, партизана, комиссара — известно многим. Сегодня, вновь рассказывая о прославленном кинооператоре, мы обращаемся к некоторым документам той поры.

Вот несколько выдержек: «...Тов. Глидер М. М., прибыв по заданию Украинского штаба партизанского движения для съемки кинокартины «Народные мстители», показал образец мужества и умелой работы, участвовал непосредственно в боях... За мужество, инициативность и самоотверженность представлен к правительственной награде.

Командир группы партизанского объединения, Герой Советского Союза генерал-майор Ковпак. 11 июня 1943 г.»

«...Товарищ Глидер выполнял свою работу в тылу врага, мужественно и самоотверженно участвовал в ряде операций на гарнизонах противника в открытых боях, как кинооператор и как боец. Неоднократно участвовал в ряде столкновений диверсионных групп с засадами противника, где также проявлял смелость и отвагу, пользовал-

ся у бойцов, командиров и политработников соединения уважением и любовью.

Командир соединения партиз. отр. дважды Герой Советского Союза генерал-майор Федоров. 17 марта 1944 года».

А вот несколько строк из письма, подписанного командованием чехословацких воинских частей:

«Председателю Комитета кинематографии при СНК СССР.

...присланный кинооператор Глидер М. М. показал мужество и храбрость. В тяжелые и опасные минуты был назначен комиссаром 2-й Ч. С. Воздушнодесантной бригады. В трудных многодневных боях всегда был на линии огня с личным составом. 1-й Отдельный Чехословацкий корпус и командование 2-й Ч. С. бригады выражают большую благодарность и рады тому, что в Вашем распоряжении есть такие патриоты, бесстрашные в бою, кинооператоры-комиссары, как М. М. Глидер. Его борьба с немцами оккупантами на словенской земле войдет в историю борьбы чехословацкого народа. Подписи. 25 марта 1945 года».

КИНОКАМЕРА ВМЕСТО ВИНТОВКИ

Рассказывать о себе может далеко не каждый. Особенно, если вы беседуете с таким скромным человеком, как оператор Анатолий Крылов. А ведь Крылову есть чем поделиться. Он прошел по дорогам войны — от Москвы до Кенигсберга.

В кадрах, снятых Крыловым, отражены бои под Москвой, сражения за Ельню, Орел, Минск, Смоленск. Дважды Крылов был тяжело ранен: на подступах к Вильнюсу и в Кенигсберге, за месяц до окончания войны...

Во фронтовой биографии Анатолия Крылова есть такой поистине редкий эпизод. Воинская часть продвигалась вперед по местности, откуда недавно прогнали неприятеля. Крылов чуть поотстал и шел один. Вдруг из окопа выскочил немец с гранатой в руке. Что было делать?!

Реакция оператора была решительной и мгновенной: он замкнулся на нем... кинокамерой. Очевидно, в тот момент Крылов выглядел достаточно внушительно: во всяком случае, фашист испугался, отшвырнул гранату и... молниеносно поднял руки. Крылов доставил пленного в штаб.



Оператор А. Крылов



Николай Грабовой (крайний справа) и его боевые друзья (1944)

Младший лейтенант Гурген Тонунц (1943)

ВСТРЕЧА ЧЕРЕЗ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ

Она состоялась недавно в самом большом кинотеатре Алма-Аты. Творческий вечер московского кинорежиссера Г. Тонунца закончился, но зрители все не расходились. У самой рампы двое мужчин, два больших и сильных человека, не срывая слез, обнимали друг друга.

«Военная биография Гургена Аганесовича Тонунца полна удивительных событий. С первых дней войны он, тогда еще ученик мореходного училища, оказался на Северном флоте. Там принял свой первый бой, там впервые был тяжело ранен.

«Было это в знаменитом бою среди морских Севера между немецким линкором «Адмирал Шеер» и маленьким сторожевым кораблем «Семен Дежнев». Под ударами «Дежнев» огромный линкор позорно бжегал, прикрывшись дымовой завесой. В этой схватке особенно отличился командир группы крупнокалиберных пулеметов Гурген Тонунц-бойцы. Бой продолжался больше часа. В группе Тонунца вышел из строя весь расчет. Командир, раненный в обе ноги, продолжал сражаться в одиночку.

Помните героя фильмов «Дично известен» и «Чрезвычайное поручение» — легендарного революционера Камо, роль которого исполнил Гурген Тонунц? Камо — талантливый разведчик. Актер вложил в эту роль опыт собственной жизни.

После госпиталя до конца войны Г. Тонунц воевал в разведке. В какие только переплеты он не попадал! Вот только один небольшой эпизод.

Холодная зима 1944 года. Венгрия. Нашим необходим «языки». Четверо «охотников» вызваны стать ринуться. Командиром у них Гурген Тонунц. На Тонунца — форма офицера СС... Группа двинулась через озеро Балатон.

Путь ползком был долгим. Оглядевшись по сторонам — кажется, никого. Встали во весь рост, и в тот же момент окрик по-немецки «Хальт!» Реакция — в совершенстве владеющего немецким, была мгновенной. Подойдя и отклинувшись ему солдату, он размахнулся и изо всей силы ударил его по лицу: «Болван! Как надо себя вести перед офицером СС! Погоди, я еще вернусь, тебе и не будет!» «Языки» был взят той же ночью...

«Когда творческий вечер актера Гургена Тонунца в Алма-Ате заканчивался, на сцену была передана записка: «Уважаемый товарищ Тонунц! Мне кажется, что мы вместе с вами ходили в немецкий тыл в Венгрии, в районе Сенкенфервара. Если это так, мне хотелось бы увидеть вас ближе. Николай Грабовой». Артист прочитал записку вслух и громко спросил: «Где ты, Коля?» Так произошла эта удивительная встреча... Встреча через двадцать два года. Николай Иванович Грабовой, один из четырех «охотников», живет со своей семьей — женой и двумя детьми — в Алма-Ате, работает старшим механиком таксомоторного парка. Он не раз видел на экране Гургена Тонунца, узнавал его и все-таки сомневался: а тот ли это разведчик, чья смелость сберегла жизнь ему и его товарищам?

А. Клебанская

К сожалению, в момент, когда встретились старые боевые друзья Гурген Тонунц и Николай Грабовой, в кинотеатре не оказалось фотографа... Не довелось им сфотографироваться вместе и в дни войны. Но у каждого сохранились фотографии, сделанные в ту далекую пору. Эти фотографии из их личного архива мы здесь воспроизводим.

жения победного флага над рейхстагом,— не забудьте о бойце с кинокамерой в руках, который всегда был на передовой...

В «Советском экране» не раз печатались материалы о фронтовых кинооператорах, о кинематографистах других профессий, в годы войны защищавших Родину с оружием в руках. Сегодня мы продолжаем рассказ о них.

НЕЗАБЫВАЕМОЕ

Фильм «Москвичи в 41-м году», созданный на Центральной студии документальных фильмов режиссерами Р. Григорьевым и Б. Небылицким, вызвал живой отклик зрителей, помнящих родную столицу в суровые дни войны. На студию пришло немало писем от героев, увидевших себя на экране.

Москвичка Нина Федоровна Лобанова-Корзунецкая увидела себя восемнадцатилетней девушкой в числе комсомолок-добровольцев, отправляющихся на фронт в июле 1941 года. Вместе с мужем и сыном она пришла в студию, чтобы поблагодарить авторов картины. Режиссер Р. Григорьев рассказал гостям о работе над фильмом, показал интересный кинопленочный материал.

И еще одна встреча была у Нины Федоровны после просмотра фильма «Москвичи в 41-м году». Она разыскала свою боевую подругу Валентину Усынину-Гришину, которую считала погибшей...

Текст и фото Б. Казаковой



Кадр из фильма «Москвичи в 41-м году». Девушки из комсомольского санитарного батальона перед отправкой на фронт



Режиссер Р. Григорьев (в центре) с Н. Лобановой-Корзунецкой и ее мужем



Встреча боевых подруг: В. И. Усынина-Гришина (слева) и Н. Ф. Лобанова-Корзунецкая



Нино (Л. Абашидзе)

Режиссер Сико Долидзе на съемке

Еще совсем недавно у крестьянина Алмасхана (его играет Серго Закариадзе) был свой дом — крепкий, добротный, хотя и сработанный полвека назад. Приобрели его специально для съемок в одном из грузинских сел. Все многочисленное алмасхановское семейство нашло в нем приют. И вот этот самый дом натуральным образом подошли во время съемок.

Руководил пожаром режиссер Сико Долидзе. И пожар этот — эпизод в фильме, который он сейчас ставит.

Работа над картиной подходит к концу. Режиссер С. Долидзе рассказывает:

— Фильм назван «Под небом, созданным для человека». Он посвящается пятидесятилетию Октября.

Меня всегда волновала тема грузинской деревни и ее преобразований за годы Советской власти. Действие фильма происходит в период коллективизации. Это был сложный процесс, эпоха острых социальных конфликтов. Над сценарием я работал долго, лет пять-шесть. Сделан был не один вариант. Последний, окончательный, складывался уже в процессе репетиций и съемок. Но еще до того, как сценарий был закончен, я мог назвать актеров своего будущего фильма. Знал, кому какая роль будет поручена. Потому что героев своей истории я видел в жизни, встречался с ними, знал их биографии.

Замечательному грузинскому актеру Серго Закариадзе поручена одна из главных ролей — Алмасхана. Это фигура сложная, трагичная. Он из тех, кто препятствует приходу новой жизни. Партнерша Закариадзе по фильму — Лейла Абашидзе. Она играет батрацкую девушку Нино, взятую ребенком в дом Алмасхана.

В других ролях заняты: В. Анджапаридзе (Пелагея), М. Цулукидзе (Дарине), С. Гогичайшвили (Акия), М. Беришвили (Георгий), Г. Чохонелидзе (Гогия).

Оператор Ф. Высоцкий. Художник Н. Казбег. Композитор Д. Торадзе.

В. Цыганкова

Новая роль Серго Закариадзе

Акия
(С. Гогичайшвили,
в центре)





Перед вами — галерея персонажей из фильма «Дядюшкин сон», снимающегося по одноименной повести Ф. М. Достоевского. Вспомним, что говорил автор о ее героях.

«Днна Николаевна Антипова... была довольно хорошенькая маленькая дамочка, пестро, но много обетая и сверх того очень хорошо знавшая, что она хорошенькая»

В роли Антиповой — Клара Лучко

«Зинаида Афанасьевна, вообще говоря, была чрезвычайно романтического характера...»

В роли Зины — Жанна Прохоренко



Минувшей зимой была открыта новая кинематографическая страна... Если в будущем кто-либо из мастеров экрана в поисках природы придет в эту благодатную страну, он, конечно же, скажет немалое спасибо первооткрывателям — тем, кто стер с кинокарты Отечества нашего еще одно белое пятно. Вот имена Колумбов: режиссер К. Воинов, оператор Г. Куприянов, художники Б. Бланк и В. Камский, второй режиссер Л. Марягин, звукооператор В. Зорин, директор картины Л. Кушелевич. Следом за ними на «землю обетованную», столь долго разыскиваемую и наконец найденную, прибыли ассистент режиссера В. Федосова, помощник Р. Негорная и вся съемочная группа. Потом потянулась техника с «Мосфильма». В один прекрасный день прибыли актеры, сразу узнаемые и радостно встреченные местными жителями. И начались съемки фильма-трагикомедии «Дядюшкин сон» по одноименной повести Ф. М. Достоевского (сценарий К. Воинова и Л. Вильвовской).

Зима стояла жестокая. Выли ледяные метели. Сугробы, с каждым часом становясь выше, дымились белесым снежным туманом. А съемки все равно шли и шли. И каждый человек в съемочной группе, притопытая валенками, кутаясь в полушубок и бдительно следя за носом соседа, упорно спорил с морозом. И мороз был бит.

Зовется вновь открытая кинострана Вологодой. Это известный северный город. Областной центр. В пятистах километрах от столицы, на пути к Белому морю, к Архангельску. Вологда — ровесница Москвы, ей восемьсот девятнадцать лет. Многим богата долгая ее история (за восемьсот веков всякое было). Но вот киносьемок до «Дядюшкина сна» тут не бывало. И все же город этот имеет самое непосредственное отношение к нашему киноискусству: здесь родился Георгий Васильев, режиссер, один из авторов «Чапаева».

ДЯДЮШКИН СОН

«...Князь К. был еще не бог знает какой старик, а между тем, смотря на него, неволью приходила мысль, что он сию минуту развалится: до того он обветшал или, лучше сказать, износился. В Мордасове об этом князе всегда рассказывали чрезвычайно странные вещи самого фантастического содержания...»

В роли князя — Сергей Мартинсон





«Марья Александровна Москалева, конечно, первая дама в Мордасове... Она держит себя так, как будто ни в ком не нуждается, а, напротив, все в ней нуждается»
В роли Москалевой — Лидия Смирнова

«...Он часто приходит в восторг и, кроме того, с большой претензией на юмор и остроту... это господин Мозгляков, Павел Александрович, подающий большие надежды»



В роли Мозглякова — Николай Рыбников. Слева — постановщик Константин Воинов



«Настасья Петровна Зяблова... Она вдова, ей за тридцать лет... Вообще недурна собою... довольно ситра, разумеется, сплетница...»
В роли Зябловой — Людмила Шагалова

Чудодейственно помолодела древняя Вологда за послевоенные годы. Но рядом с новизной до сей поры сохранилась в ней (и очень хорошо, что сохранилась!) почти не тронутая временем, трогательно-неповторимая, милая сердцу седая русская старина. Белые, как свечи, колокольни, колоколенки... Деревянные домики, украшенные искуснейшей северной резьбой... Дворянские особняки удивительной ампириной красоты... А на высоком берегу величаво-спокойной реки Вологды (и подо льдом и под снегом видна ее спокойная величавость) стоит белокаменное чудо — Вологодский Кремль: могучие стены — Софийский и Воскресенский соборы, златоглавая колокольня. Софийский собор возведен в XVI столетии по приказу самого Ивана Грозного. И рассказывают в народе легенду, будто, войдя впервые в храм этот, Грозный едва не был убит упавшим откуда-то из-под сводов кирпичом. И разгневался государь. И в гневе великом навсегда покинул вологодские берега... «Кабы не тот кирпич,— продолжает легенда,— быть бы Вологде столицей вся Руси...» («А нам бы тогда работать на студии «Вологдафильм»,— шутят в съемочной группе.)

лась диким, нелепым, жестоким надругательством над человеком...

Была середина марта, но над Вологдой еще не пронеслись весенние ветры. Стоял ясный зимний день. Снимался эпизод во дворе старого особняка на набережной. Особняк этот стал домом Марьи Александровны Москалевой — самой неуемной среди мордасовских дам охотницей за старым князем и его деньгами. Влетают во двор сани: к Марье Александровне с «важным известием» примчалась отчаянная сплетница Софья Петровна Фарпухина... Съёмки долго не начинались: мешало солнце. Нет, мы не оговорились: по этот раз солнце было помехой. Потому что, как нам рассказал главный оператор Георгий Кулрянов, фильм избирательно решается в очень сдержанной, почти черно-белой цветовой гамме. Лишь костюмы персонажей и отдельные детали будут подчеркнуты яркими красками.

«...Софья Петровна Фарпухина... была зловещая сплетница...»
В роли Фарпухиной — Нонна Мордюкова

А режиссер Константин Воинов говорил о том, что русская классическая литература всегда желанна и актуальна для кино. И что группа, снимающая «Дядюшкин сон», сложилась, сдружилась, стала единым творческим коллективом еще в работе над «Женитьбой Бальзаминова» — предыдущим его фильмом. И что это очень важно и хорошо. И еще он говорил о том, что сейчас в «Дядюшкином сне» снимаются почти те же самые актеры, которые снимались в «Женитьбе Бальзаминова». Они тут не «эзевские гастролеры», как это нередко еще бывает, а заинтересованные в общем успехе, активные участники творческого процесса. И это тоже очень важно и очень нужно.

Съёмки в тот раз начались только после полудня.



«...Несколько слов и об Афанасии Матвеевиче, супруге Марьи Александровны... По моему крайнему разумению, ему бы давно пора в огород пугать воробьев»
В роли Афанасия Матвеевича — Николай Крючков

Спец. корреспонденты «Советского экрана»
Е. Васильев (фото)
и Ю. Кузнец

Вологда



В. Пудовкин — режиссер



Э. Тисс — оператор

«Мои современники» — так называется серия портретов, выполненных Разумным-художником. В ней запечатлены почти все мастера нашего киноискусства. Мы публикуем несколько портретов, созданных Разумным в разные годы

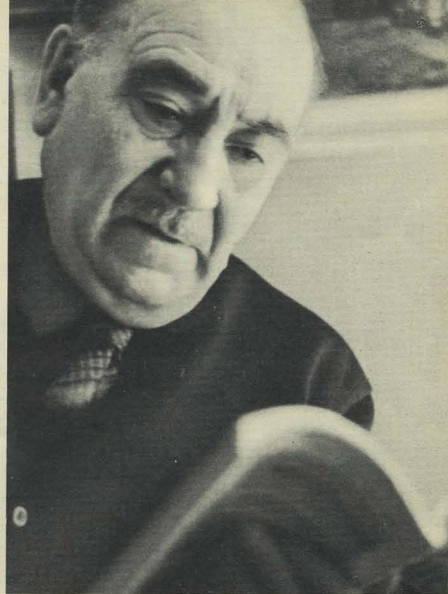


В. Добержанский — оператор



И. Савченко — режиссер

АЛЕКСАНДРУ ЕФИМОВИЧУ РАЗУМНОМУ- 75!



Есть среди деятелей кино люди завидной, неповторимой судьбы — за многие годы они успевают установить хорошие отношения с историей... Александр Ефимович Разумный — из этой редкой плеяды. Семьдесят пятую весну встречает он, шестьдесят лет он отдал кинематографу!

Разумный знает экран широко и досконально. Сначала он постигал его в качестве актера, затем — как художник, одновременно — как оператор и наиболее полное — как режиссер. Дело в том, что человек он разносторонне талантливый, а характер у него беспокойный, неуемный, который не позволяет ему останавливаться на чем-то одном.

...Рассказать биографию Разумного — это значит вспомнить историю кинематографа. Перенесемся на миг в начало XX века, на Херсонщину, в тихий провинциальный городишко Елизаветград (ныне Кировоград)... Не так уж много потребовалось времени (всего каких-то пять лет), чтобы немое дитя братьев Люмьеров, отравившись с парижского бульвара Капуцинов, очутилось на шумной, нарядной украинской ярмарке, рядом с театром восковых фигур, с Петрушкой, выскакивающим из-за ситцевой занавески, рядом с «живым аттракционом» — папусами из Новой Гвинии. Для мальчишек это был мир грез, сладкий сон! Вряд ли десятилетний Шура Разумный, готовый часами смотреть самодевующиеся картины в «Иллюзионе», мог предвидеть, что из поклонника кинематографа он скоро станет его служителем.

Прежде чем заняться кинематографом, он учился в Одесской школе живописи, где его наставниками были художники-передвижники К. Костанди и Г. Ладженский. В составе драматической труппы колесил он по России, выступал на провинциальных подмостках, ставил спектакли. А вскоре закрепился в Москве.

Способный, темпераментный актер с характерной внешностью,

он снялся более чем в двадцати фильмах дореволюционного кино — и в мелодрамах, и в псевдодсторических, и в комедийных. Он работал вместе со многими кумирами публики; это «короли» и «королевы» экрана — В. Холодная, И. Мозжухин, О. Рунич, В. Полонский, В. Максимов... У них было чему поучиться. Но Разумного меньше всего привлекала карьера «звезды»: его тянуло в кинопроизводство.

Знакомство и дружба с художниками фильмов В. Баллюзеком, В. Егоровым, С. Козловским и другими родило у Разумного желание попробовать свои силы в качестве оформителя. И, перебрав с десяток фирм («Химера», «Биохром», «Кинотворчество», «А. Савва» и другие), он надолго бросил жорь у И. Ермольева, где начал работать художником. Февральские события 1917 года Разумный встретил с киноаппаратом на улице Москвы — снятые им тогда редкостные кадры были первыми метрами Разумного-оператора.

Вскоре Разумный занялся и режиссурой. Первую работу он поставил восстанию моряков на военном судне «Очаков» в 1905 году. Это был фильм «Жизнь и гибель лейтенанта Шмидта», выдогом отличившийся от низкосортной псевдореволюционной сряпни, которая вместе с откровенной халтурой и душещипательной мелодрамой обрушивалась тогда на экран. В работе Разумного рядом с игровыми сценами были и документальные кадры, снятые во время торжественного перенесения праха героев революции из Очакова в Одессу. Все снятый материал режиссер передал Одесскому Совету рабочих депутатов и общественных организаций революционных моряков Черноморского флота.

Примечателен и многозначителен, хотя в какой-то минимальной мере и случав, следующий факт: изданный «Госфильмофондом» многотомный каталог всех кинокартин, выпущенных у нас за

годы Советской власти, открывает, числясь под номером первым, «Восстание» Александра Разумного.

В двадцатые годы режиссер выпускает несколько историко-революционных фильмов и серию агитационных картин, разрязняющих очередные задачи Советской власти. Отметим, кстати, что среди этих ранних лент Разумного была короткометражка «Глаза открылись», которую возил в свои исторические рейсы агитпоезд «Октябрьская революция».

В 1920 году в прокате появилась предпринятая Разумным экранизация повести М. Горького «Мать» с Л. Сычевой и И. Берсневых в главных ролях. Это первый опыт освоения экраном революционной темы! Это первое, самое раннее обращение молодого советского кино к творчеству М. Горького!

А вот «Страна солнцевеющая» по сценарию соратника Маяковского, популярного поэта Василия Каменского.

А вот «Банда батьки Кныша» — наша ранняя веселая приключенческая картина с первым выступлением перед кинозрителями артиста Н. Охлопкова.

И «Комбриг Иванов» — первая кинокомедия на материале советского быта!

Кстати, это первая наша картина, которая прорвала блокаду и попала на экраны рабочих клубов Европы и Америки.

Активно работая в художественной кинематографии, Разумный в те же двадцатые годы уделяет много внимания и документальной. Он снимает заседания Пленума Коминтерна, парады на Красной площади, а в 1924 году участвует в съемках похорон В. И. Ленина.

В 1926—1928 годах, находясь в творческой командировке в Германии, Разумный ставит совместные советско-германские фильмы «Лишние люди» (по рассказам А. П. Чехова), «Пиковую даму» и другие, которые получили



Г. Лебергер — оператор

Ч. Сабинский — режиссер

высокую оценку зарубежной прессы и имели успех у зрительных масс стран.

Из произведений, созданных Разумным в тридцатых годах, следует упомянуть «Кара-Богаз» (хотят сказать, получивший восторженную оценку Барбюса).

Огромный успех выпал на долю «Тимура и его команды» — эта картина по мотивам одноименной повести А. Гайдара неизменно покорила юных зрителей вот уже двадцать пять лет! Мы говорим не только о нашей аудитории, но и о поколениях зрителей Болгарии, Венгрии, Франции, Югославии, Румынии, Японии, Польши, Чехословакии... Фильм волнует юных зрителей высокой романтикой и рыцарской верностью благородным идеалам.

Большой интерес у зрителя вызвали фильмы Разумного «Миклухо-Маклай» (1947) — о знаменитом русском ученом и путешественнике — и экранизация романа литовского писателя А. Гудайтиса Гузавичуса «Правда кузнеца Игнотаса».

Работая в послевоенные годы на Московской киностудии научно-популярных фильмов, Разумный создает много интересных искусствоведческих лент. Это «Мастера Малого театра», «Дочь Малого театра» (А. А. Яблочкина), фильмы о творчестве художников В. Верещагина, В. Перова, К. Юона, В. Бакшеева и др.

...Но можно ли рассказать обо всем интересном и увлекательном, чем отмечен жизненный путь нашего старейшего кинематографиста!

Есть люди завидной и славной судьбы. За долгие-долгие годы они так много впитывают в себя из истории и так много отдают ей, что сами становятся как бы живой частью этой истории. Таков и наш юбиляр — режиссер, оператор, художник, друг советских кинематографистов, обаятельный человек Александр Ефимович Разумный.

И. Чанышев

Один эпизод, несколько метров пленки — вот и вся сохранившаяся киноессениана. В Москве открывали памятник Кольцову. Есенин выступил на открытии. Его засняли. Мы глядим на худого, подтянутого, напряженного человека в кожаной куртке. Это тот самый Есенин, который писал: «Самое лучшее время в моей жизни считаю 1919 год». И еще: «В годы революции был всецело на стороне Октября, но принимал все по-своему, с крестьянским уклоном».

Фотографий сохранилось больше. Их сохранилось очень много. Люди понимали, что перед ними исключительное явление, человеческое и поэтическое.

Документальный фильм о Есенине идет час и смотрится безотрывно. Откуда сие!

Оказывается, документально небо над рязанским селом Константиновом и леса, шумящие так же, как и во времена поэта, и крестьяне, пашущие рязанскую землю. А ведь это небо, и леса, и крестьяне, позднее Москва, Питер, «Железный Миргород», Нью-Йорк — составляют содержание есенинских стихов.

«Что касается остальных автобиографических сведений, — они в моих стихах», — писал Есенин в октябре 1925 года, исписав перед этим три маленьких странички. Режиссеры П. Русанов и Б. Карлов снимали и сняли стихи, лирику. В этом маленьком чудо фильме.

Мы всегда думаем, что легко снимать повествовательную прозу, что кинематографичен фабульный Гоголь или Чехов с его выхваченными из жизни людьми и разговорами. Оказывается, можно снимать душу поэта, если делать это со знанием и любовью.

Авторы фильма знают и любят. Ю. Прокушев, сценарист, занимается Есениным всю жизнь. Собрал громадную коллекцию всего, до Есенина относящегося, особенно изображений поэта. Знает про Есенина, его друзей и недругов больше, чем про своих собственных друзей и недругов.

П. Русанов, режиссер, современник Есенина, знает и любит его еще с двадцатых годов. В съемочной группе нет людей, равнодушных к теме фильма.

Фильм делался два года. Зато готовились к нему всю жизнь. Это сказывается. Снят хороший фильм. Вглядываешься в березы, высочайшие, торжественнейшие рязанские березы, и у каждой свое лицо, свой портрет — не спутаешь.

Авторы знают о поэте больше, чем это можно вычитать в стихах. Слушаешь закардовый голос Конюсского: он хорошо читает «Письмо к матери», а на экране — удивительный портрет Татьяны Федоровны, снятый в 1946 году. Через тридцать с лишком лет после стихотворения. «Ты жива еще, моя старушка...» — слова эти

обращены не только к Татьяне Федоровне, но и ко всем старым матерям. Поздняя фотография смотрится рядом со стихотворением куда лучше, чем более ранние.

Авторы фильма смеют брать за большие символы. Грохочет по экрану поезд. Бежит вслед за ним тонконый крепенький жеребенок. Сорокоуст! Ясное долгое комментирует этот жеребенок, выдыхающийся, устоящий, замедляющийся, по всем правилам ускоренной съемки, свой бег.

Проходит редкостный документальный кадр: Сытинская типография, где Есенин служил. Ворох шпионских донесений о Есенине. Большой ворох. Охрана хорошо потрудились для документальных фильмов о русской поэзии...

В 1916 году Есенин был братом милосердия, как чуть позже Хемингуэй на итальянском фронте, как — много раньше — Уолт Уитмен на фронтах гражданской войны в Соединенных Штатах. Авторы раскопали редчайшие кадры: военно-санитарный поезд, на котором служил поэт, царскосельский госпиталь, в который привозили раненых.

Роль документа в документальном фильме понятна. Но как показать есенинскую зиму, есенинские зеленые, есенинские журавли? Наверное, бес полного совпадения в отношении ко всему этому кинематографистов и Есенина невозможно.

В фильме есть такое совпадение.

В фильме почти нет поэтов — современников Есенина. Даже Маяковского. Блок дан одной фотографией. Тот Блок, о котором Есенин писал: «Когда я смотрел на Блока, с меня капал пот, потому что в первый раз увидел живого поэта». Чочом, без любви, даны имажинисты, а ведь Есенин любил иных из них, особенно Мариенгофа.

Может быть, авторы и правы: отношение Есенина к родной земле, к революции, даже к журавлям и прочим «братьям нашим меньшим» было ему важнее отношений с братьями-писателями. В фильме много нет, со многим не соглашаешься, но талантливым людям не хочется задавать докучных вопросов.

За пределами ленты остался снятый уже после войны киноматериал матери поэта. То отношение спорило с их собственным отношением, та любовь — с их любовью. Хорошо, если бы кто-нибудь из кинематографистов сумел сделать ленту о матерях поэтов, не только о Татьяне Федоровне, но и об Александре Алексеевне Маяковской (ее много снимали) и о матерях молодых поэтов, погибших на фронтах Отечественной войны...

Борис Слуцкий

ДУША ПОЭТА

Ранняя фотография поэта



Татьяна Федоровна — мать Есенина

Айседора Дункан





Литвинов
(В. Андреев),
Муруха
(Т. Бестаева)

Наш журнал постоянно рассказывает зрителям о фильмах и об их создателях. Однако многие наши читатели хотят познакомиться и с творческим обликом людей, занятых разработкой теории кино, освещающих его повседневную практику. Публикуя отзывы из подготовленной к печати издательством «Искусство» книги Якова Львовича Варшавского «Жизнь фильма», мы начинаем знакомить читателей с творчеством киноведов, киножурналистов, кинокритиков. Постараемся в первую очередь представить вам тех, кто постоянно сотрудничает с нас.

Я. ВАРШАВСКИЙ

Соседи по залу

ИЗ ЖИЗНИ ФИЛЬМА

НА ДИКОМ БРЕГЕ

В тот день в Ленинграде особенно ясно ощущалась весна: ярко светило солнце, весело звенела капель, на открытых лужайках и пригорках садов и парков проглядывала прошлогодняя трава. И только в одном из павильонов «Ленфильма» ничто не напоминало о весне. Здесь, в маленьком, по-походному неблагоустроенном домике, все свидетельствовало о суровых холодах, все говорило о большой беде: и постель с лежащим на ней человеком, и завешенные простынями стены, и стол с медикаментами, и наглухо закрытое окно.

Фамилия больного известна читателям романа Б. Полевого «На диком берегу». Это Федор Григорьевич Литвинов, начальник гигантского сибирского строительства. Рядом с ним девочка — Ника, дочь знатного экскаваторщика Олеса Поперечного. А оберегала покой Литвинова молоденькая медсестра. Все они стали героями фильма, который ставит сейчас режиссер А. Граник (авторы сценария Г. Капранов, И. Дворецкий и А. Граник, операторы В. Карасев и Н. Жилин).

«На диком берегу». Эта строка из песни о Ермаке напоминает седую старину, когда «на дикый берег приходили отважные землепроходцы, чтобы отвоевать у суровой природы блага для людей. Так было в далекие времена. А сейчас здесь сражаются не только с непокорной природой, сражаются за новое в человеческих взаимоотношениях, в душах людей.

— Именно эта мысль — мысль не только о преодолении стихии, обуздании своенравной реки, но и о людских сердцах и помыслах, о человеческих судьбах, заложенная в романе Бориса Полевого, — говорит постановщик фильма, — увлекла нас, участников съемочной группы.

Кто же играет персонажей, хорошо знакомых читателям по роману? Народный артист СССР Б. Андреев снимается в роли начальника строительства, умного руководителя и верного товарища — Литвинова. Заслуженного артиста РСФСР А. Глазырина зрители увидят в роли талантливого инженера-гидростроителя, человека трудной и сложной судьбы Дюжева. Беззащитного карьериста, хитроумного дельца Петина играет заслуженный артист республики В. Сафонов, его жену Дину — Е. Акуличева, Муруку — Т. Бестаева. Самая юная участница съемок — семилетняя уроженка Красноярска Леночка Смороchkова. Она начала сниматься еще в Сибири, а теперь приехала с мамой в Ленинград, чтобы играть в следующих эпизодах.

Работа над двухсерийным широкоэкранным фильмом «На диком берегу» идет полным ходом. Вопреки всем законам природы в одном из павильонов киностудии «Ленфильм» трещат сибирские морозы, бшуют вьюги. Идут съемки.

С. Бирман

Ленинград



Петин
(В. Сафонов,
слева),
Дюжев
(А. Глазырин)

Если вы станете знакомиться с писателями зритель о фильмах, со стенограммами дискуссионных после просмотра, вообще с тем, что думают и говорят зрители о новостях экранной жизни или позже удивит вот такое обстоятельство: о любом новом фильме вы услышите и самые восторженные и самые отрицательные отзывы. Один и тот же фильм назовут и высокохудожественным и антихудожественным, изумительно интересным и отвратительно случайным, и так далее.

Объяснить эту разногласию мнений можно двумя привычными изречениями, например, «на вкус, на цвет товарищей нет», — значит лишь отсрочить ответ. Потому что сами эти изречения требуют объяснений. Почему, в самом деле, люди, являющиеся в самом основном единомышленниками, вдруг не могут понять друг друга в том, что касается «вкуса и цвета»?

Разумеется, причин много. И в разговоре, и художественный обзор, и опыт жизни, «опыт чувств», и врожденный темперамент сказываются на художественных оценках, пристрастиях. Но есть одно очень важное, пожалуй, самое важное обстоятельство, которое обычно и остается в тени. Это ступени развития образного мышления зрителя.

Однажды я был свидетелем такого разговора. На выставке историко-советского кино» девятилетняя экскурсовод — оставила группу школьников среднего возраста у стенда, посвященного фильму А. Довженко «Арсенал». Она хотела объяснить им, почему рабочий Тимош, расстрелянный упор петлюровцами, не падает на землю. Знаменитый кадр привлек внимание детей. Учительница объяснила: это кинометафора, в глазах автора-поэта Тимош бесмертен, даже если петлюровцы убили его. Верное объяснение поэтического средства — метафоры!

Но ребята ждали другого — «приключенческого» объяснения. Комментарий экскурсовода оказался им неудовлетворительным. Дело в том, что метафору изобрели взрослые.

Юрий Олеша вспоминает в замечательной книге «Ни дня без строчки», как он воспринимал в детские годы басно. Олеша припомнил то, что многие взрослые обычно забывают. «Во-первых, это было написано на языке, совсем не похожем на тот, на котором все разговаривали вокруг. Во-вторых, речь шла о животных, которые действовали то как животные, то как люди. Эта путаница сразу дала себя почувствовать. Присутствие на картинке льва,



Я. Варшавский уже более тридцати лет работает в печати. Он знаком читателям по многочисленным выступлениям в прессе и как автор двух чрезвычайно интересных книг — «Что ты ищешь в искусстве?» (1960) и «Встреча с фильмом» (1962). Систематически, в течение ряда лет, Я. Варшавский печатается в «Советском экране». Из последних его материалов в нашем журнале читатель может вспомнить рецензии на фильмы «Мне двадцать лет» и «Верность».

Во многих науках, по давней традиции, происходит добровольное разделение труда —

ученые открывают, а популяризаторы объясняют и пропагандируют их открытия.

В науке об искусстве дело большей частью обстоит по-другому: искусство заставляет своих ученых быть и популяризаторами. Я. Варшавский в полной мере обладает этим необходимым качеством: самым ясным образом пишет о самых сложных вещах.

В своей книге, «Жизнь фильма», над которой Я. Варшавский недавно закончил работу, он, как всегда, интересно и доступно рассказывает о сложнейших проблемах психологии восприятия искусства.

слона, змею заставляло ожидать событий. Причем событий страшных, загадочных, кровавых. А когда я начинал читать, то вместо событий начиналась кака-то скучная история о том, как музыканты никак не могли разыскать, чтобы начать наконец играть! Он вовсе не был в восторге от басен, а взрослые полагают, что ребенок души в них не чаует.

Язык образов взрослых не соответствует здесь образному мышлению детей.

Вот вам одна из причин недоумения в зрительном зале. Две девочки были поражены ценой натюрморта в комиссионном магазине на Арбате: изображение овощей стоило несравненно больше, чем солидное полотно с древними золотыми кубками на парче.

Примерно так же удивляла живопись хозяина квартиры, в которой проживал бедный голголевский художник Чертков («Портрет»). Он не желал получить в погашение квартирной платы картины Черткова: «Добро бы были картины с благородным содержанием, чтобы можно было на стену повесить, хоть какой-нибудь генерал со звездой или князь Кутузов портрет, а то вот мужика нарисовал, мужика в рубашке, слуги-то, что трет краски. Еще с него, свиньи, портрет рисовал...»

То, что Гоголь изобретал сатирически, в жизни выглядит невинно. Допустим, девочка посмотрела фильм замечательного мастера, но пришла домой недовольная: в картине мало красивых артистов и артисток.

...Бывает так, что искусство представляется красиво оформленной нормой поведения.

Борис Полевой, редактор «Юности», рассказывал на съезде комсомола:

«Как-то наш журнал поместил репродукцию с картины молодого художника, на которой был изображен поезд с дефилированными воинами, ведущими на цепину. В центре картины — молодой, блестящий парень, который, стоя на подножке и улыбаясь, весело машет кому-то, вероятно, оставшемуся на перроне. И вот приходит гневное письмо от секретаря комсомольской организации одной из узловых станций. «Зачем вы поместили эту картину? Чему она учит? Чему радуются ее герои?» — спрашивает автор письма. И сам себе отвечает: «Ведь вы же, товарищи, учите нарушению железнодорожных правил. Разве вам не известно, что нельзя стоять на подножках по ходу поездов?»

Борис Полевой поражен уровнем образного развития непохожего, по-видимому, парня. Просто он впервые обратил внимание на

то, что многие одинаково достойные люди ищут в искусстве разное...

...Бывает так, что красота существует для зрителя где-то в отдалении; ему кажется, что прекрасное не может быть рядом. Эту эстетическую веру умело используют бойкие артилы по производству ковриков с необыкновенными пейзажами, каких нигде и никогда не увидишь.

Есть и другие артилы, о которых, кажется, никто еще не писал. С. С. Смирнов искал в Рязанской области сеньора Федора Полтаева — легендарного героя итальянского Сопротивления, погибшего в бою с фашистами под Генуей. У него была фотография героя, сделанная партизанами в Италии.

На родине Полтаева его родственники показали Смирнову старую фотографию Федора, но узнать его было просто невозможно: губы бантиком, подоросшие брови... «Он или не он!» — недоумевал писатель.

Дело в том, что городская фотоартель рассылала по селам развозных агентов для сбора заказов на «художественную обработку» фотографий. Артельный ретушер сделал лицо Федора по-красивее, костюм понаряднее; после такой «эстетической» обработки фотография была перенята, и новый фотопортрет отправлен в деревню заказчицам.

Артиль использовала убеждение заказчика в том, что красота не то же самое, что подлинная жизнь, что реальное требует украшения.

Режиссер озадачен

Выдающийся кинематографист Иосиф Хейфиц, оказавшись однажды в больнице, вступил в любительский спор с женщиной-врачом. Собеседница, как он пишет, сразу же пустилась в рассуждения о новых картинах. Больше всего досталось вышедшей тогда на экраны «Неоконченной повести». Помилуйте, там молодая женщина-врач сама варит себе обед и моет полы. Как же это так?

«Пока положенные десять минут мерили температуру,— продолжает И. Хейфиц,—мы с докторшей разговорились. Она рассказала о своей дочери, окончившей школу, о том, как медленно подвигается очередь на квартиру, о своей холодной и сырой комнате, о том, что в большой морозы приходится сушить простыни электрическим утюгом.

— А полы сами моете? — спросил я.

Она посмотрела на меня недоумевающе. Конечно, сама, была на войне, дошла до Берлина, приехала к физическому труду. Живем вдвоем с дочкой, не держат же домработницу.

— Почему же вы в таком случае критикуете фильм, где все это показано?

— Так ведь я про жизнь свою рассказываю. А то — кино!»

Иосиф Хейфиц озадачен. Он-то ищет в искусстве неприкрашенную правду и хочет, чтобы и зритель — каждый зритель! — находил эстетическое удовлетворение в безупречной точности изображения, в «чеховском» понимании искусства; таков склад его образного мышления; он готов рассердиться на собеседницу за то, что та ищет в искусстве другое.

Теперь представьте себе, что в зрительном зале сидят рядом, смотрят фильм вместе мальчики, жаждущие приключенческих эффектов, девочки, наслаждающиеся внешностью красивых актрис и актеров, тот молодой человек, чье письмо с требованием изображать норму поведения так удивило Б. Полевого, женщина-врач, лечащая Иосифа Хейфица, и он сам; какие разногласия возникнут между ними, если они станут обсуждать фильм!

Отсюда многие неожиданности во взаимоотношениях «экран — зрительный зал». И часто излишняя горячность споров.

Нет среднего зрителя

О том, что наше логическое мышление изменяется, то есть претерпевает различные стадии развития, известно всем, особенно хорошо учителям, психологам, философам. Оно неодинаково у ребенка, подростка, взрослого человека. Но и образное мышление развивается по стадиям. Если бы это всегда учитывалось художниками, деятелями эстетического воспитания, пропагандистами искусства, учителями, наконец, деятелями кинопроката, директорами кинотеатров! Художники более ясно представляли бы себе своих незримых собеседников, отдавали бы себе отчет в том, что «средний зритель» — фикция. При естественном духовном развитии человека один склад образного мышления сменяется другим; человек как бы проходит через различные эстетические «возрасты».

Зритель-подросток (конечно, эти возрастные границы очень приблизительно) ищет в искусстве исследования и тонкое, «чеховское» изображение действительности; в это время правда для него — одно, а искусство — другое;

жизнь — это однообразие семьи и школы, власть родителей, а фильм или книга — выход в неведомые миры, где ты герой и властелин.

Вспомните годы, которые можно назвать предъюношескими: вас тогда в книге и в фильме совсем не привлекало достоверное изображение повседневности, реальные характеры людей, анализ их поступков. Действительность — это приготовление уроков и вынос во двор ведра с помоями, а искусство — это гордые подвиги, эти приключения в Занзибаре или на Марсе, это невиданные красавицы и неопишуемые события. И часто ваш любимый герой — обладатель той силы, которой нет еще у вас, готовый ринуться на дно океана, чтобы достать обреченной красавицы жемчуг, и ошеломить ее своей отчаянностью, и пленить в один миг недоступную принцессу или самую красивую девочку школы, с которой ты на перемене даже заговорить не решаешься.

Совершенно правильно представляет себе художественную веру зритель-детей Алексей Баталов. Решив поставить фильм по тельту «Трем толстякам» Юрия Олеси, он выступил с декларацией, в которой утверждает, что дети могли бы играть в Тибула (герой сказки), но не станут играть в профессора Полежаева. Правильно! И в тотую, что Полежаев старик охотил! — а потому, что роль Полежаева разработана с такими психологическими тонкостями, которые для детей-зрителей глубоко неинтересны.

Сам-то Баталов как актер превосходно знает и любит точность психологии, ее сложные, противоречивые ходы.

В годы же детства, отрочества недороги тонкие психологические драмы, те самые, которые потом становятся драгоценностью для повзрослевшего зрителя.

Есть люди, сохраняющие в себе подростка в долгие годы, умеющие легко увлечься, мечтать вслух, видеть себя в мечтах героем из героев, гением из гениев, рыцарем из рыцарей. У них надолго сохраняется любовь к эстетическому идеалу детства.

Средняя школа знакомит нас с биологическим законом, гласящим, что развитие индивидуума сокращенно повторяет развитие вида. Отсюда следы давнего мышления в нашем организме — всякого рода «пережитки». Было бы очень соблазнительно точно так же объяснить и образное развитие человека, сказать, что оно сокращенно повторяет развитие образного мышления человечества (так и думали некоторые искусствоведы). Но законы биологии тут неприменимы; человеческое

Из жизни фильма

сознание развивается в общественной среде, общество ускоряет или замедляет развитие человека. И только отдаленное сравнение может оказаться уместным — именно сравнение, а не строгая параллель.

Может быть, каждый из нас — один быстрее, другой медленнее — проходит этот путь, поднимается со ступенки на ступеньку; нам помогает, нас торчит человеческая среда, в которой мы живем, ее эстетический опыт становится нашим опытом.

А в целом художественное развитие человека и человечества идет от сказки в широком смысле слова к ясной правде действительности.

Можно порадоваться за человека, сохранившего навсегда доверчивую, мудрую любовь к сказке, но еще более богат мир художественных образов для того, кто в зрелые годы, не расставаясь со сказкой, находит «еховскую» любовь к беспощадной истине. Вот лучший вариант возмужания образного сознания.

Ребята, бегавшие из кинотеатра в кинотеатр в поисках счастливой развязки «Чапаева», ни в коем случае не согласились бы, не могли бы согласиться с Борисом Андреевичем Бабочкиным, даже пожалуй, не поняли бы его, если бы он открыл им свою заветную мысль. А мысль эта такова: Чапаев должен умереть, должен уйти в прошлое, как человек своего времени. Так думали авторы фильма: Об этом Б. А. Бабочкин написал по случаю тридцатилетия «Чапаева»: «Несмотря на весь оптимизм, на весь юмор, всю жизненную и бытовую достоверность изображаемых событий, после первой же читки сценария для нас была уже совершенно очевидна и несомненна основная его черта и особенность.

Она заключалась в трагическом жребии его героя».

Так видели они судьбу Чапаева, и это пронизало фильм мучениями, слившимися воедино чувствами радости и горя. Радостна их любовь к Чапаеву, горестно сознание того, что он, открыв путь в будущее, неизбежно останется на его пороге.

Но любовь к жизненной правде не начальная, а высшая ступень образного развития. Не надо намертво фиксировать тот или другой вкус — всему свое время, каждому возрасту свой образный лад. Особенно это искусство в том, что, полюбив хорошее новое, мы вовсе не различим хорошее старое, оно останется с нами.

Изобретение тепловоза делает безнадёжно устаревшими паровозы — они уходят в прошлое. Появление Толстого и Чехова не страшно для Шекспира. Хотя, конечно, что-то в искусстве неизменно стареет. Очевидно, то, что было не первоклассно и для своего времени. Хоть и пользовалось успехом.

Возраст и вкус

Шиллер полагал, что на первой, детской ступени художественного развития человека «новость возбуждает его, разнообразие забавляет, его привлекает все блестящее: ему нравится при этом все причудливое, необычайное, редкостное, фантастическое. Разбрасываясь он не умеет, и ему приятно все, что его занимает. В этом состоянии он с одинаковым удовлетворением приемлет хорошее и дурное, он благоденствует за всякое даяние, величавое и пошлое равно по душе ему. Бога и скормороха можно поставить перед ним на одну доску».

Идут годы — реальность долго не становится желанной.

В определенную пору своего образного развития зритель уверен, что сказание, книга, песня обладают магической силой; поэма, по его убеждению, не должна кончатся печально: это может принести несчастье ему, читателю. Показ строгих идеальных норм, непрекращаемых кинолентных образов, непременно счастливых финалов!

Есть такая пора юношеского ренессанса, когда человек открывает для себя прекрасное не где-то «там», а «здесь», рядом с собой, на своем жизненном пути.

И есть пора зрелости, когда весь мир, вся жизнь, все человеческие характеры становятся безмерно интересными. Тогда, усиленно говоря, приходит пора умелого образа: видеть всю действительную жизнь. Теперь в вашей душе — а не на кипарисовой дощечке иконы — возникает представление о меланхолии. И нас уже не отталкивает правдивое отражение жизни со всеми ее противоречиями; тогда мы непременно видим за картинной жизни ее автора. Перед нами возникает образ художника, а в детстве и отрочестве мы к нему обычно равнодушны, искусство существует для нас обычно анонимно.

Теперь мы лучше различаем за кадровой «фокус» фильма — образ автора-художника; мы читаем его мысли; мы принимаем его излюбленную художественную форму; художник имеет теперь возможность недоговаривать, надеясь на наше соучастие в беседе с ним (как Чехов), или, наоборот, «невероятно преувеличивать» (как Гоголь), опять-таки надеясь на чувство юмора зрителя, на его зрелую любовь к языку искусства, к богатству его наречий, к их превращениям, к неповторимости каждого большого мастера.

Тогда мы понимаем и принимаем «правила игры» большого художника, будь то строгий реалист Толстой или эксцентрик Чаплин.

Взрослый зритель — более ясно различает то, что Гоголь назвал «силой создания», он наслаждается игрой воображения художника. Нет ничего такого в художнике, что не было бы свойственно, пусть в другой степени, зрителю. Отсюда, однако, некоторые зрители делают неправильный вывод: если я не понял художника, значит, художник врет.

Дело обстоит сложнее. За этой сложностью — необозримый мир художественных открытий. Путь в этот мир открыт всем. Но все-таки это путь, его надо пройти.

СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ НА ЭКРАНАХ МИРА

Книжная полка Джузеппе де Сантиса

ЛЮДИ ПРОТИВ ВОЙНЫ

Японский журнал «Эйдо бунка» поместил пространную беседу с Касиро Кавакига — вице-президентом кинокомпании «То-ва эига», прокатывающей в Японии советские фильмы. Ниже мы публикуем отрывки из этой беседы, в которых Кавакига дает свою оценку трем новым произведениям нашего кино.

«...«Великая Отечественная» — это документальный фильм с глубоким смыслом. Его герои — Зоя, которая была повешена; юноши и девушки, борющиеся в лесах; крестьяне, угнанные нацистами... Бесчисленное множество безмятных советских людей... Фильм Кармена отчетливо показывает, что именно народ победил фашизм, что народ является основной силой.

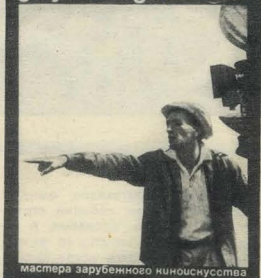
Люди, собранные воедино, превращаются в могучую, невиданную, атакующую силу. И сейчас во Вьетнаме борется именно такой народ. Именно он грозит и уничтожает оккупантов...»

«...«Отец солдата» — это рассказ об одной трагической истории. Такие истории были миллионы во время второй мировой войны.

Авторы фильма не поддают эту печальную повесть как трагедию, но превращают старика отца в художного героя. (Исполнителем этой роли Серго Закаридзе получил премию за лучшую мужскую роль на последнем Московском фестивале и недавно побывал в Японии в составе делегации на фестивале советских фильмов.)

Показывается своеобразное путешествие старого крестьянина по передовой. Конец печальный, но само повествование оптимистично... Вторая мировая война закончилась победой над фашизмом, но сейчас он опять начинает поднимать голову. И для того, чтобы люди были зорки и бдительны, авторы «Отца солдата» дали трагическую концовку своему произведению...»

«...Самое большое впечатление в фильме «Двое», помимо отношения двух героев, производит Рига — город, в котором они живут. Режиссер Богин, подобно художнику-импрессионисту, удачно и удачно показывая свою атмосферу северного города. Эти кадры напоминают некоторые кадры из картин Эйзенштейна и Довженко. В фильме «Двое» нет слов. Богин, как в немом кино, передает чувства человека через жесты. Наташа (актриса Виктория Федорова) умело создает маску глухонемой, и Богин умело использует эту холодную, как мрамор, маску. Удивительно впечатляет конец фильма, когда Наташа слышит давно забытую «Кольбельную» — единственную память о своем исковерканном войной детстве. И эта музыка — один из самых убедительных протестов против войны...»



Мастера зарубежного киноискусства

БОРЬБА ДЛИННОЮ В ГОДЫ

Так называется одна из глав книги, посвященной творчеству Джузеппе Де Сантиса. Так можно определить весь путь в искусстве этого большого мастера. Книга И. Кацева «Джузеппе Де Сантис» выпущена недавно издательством «Искусство» и, думаю, привлечет внимание и специалистов и многочисленных любителей кино.

Автор последовательно и серьезно разбирает работы Де Сантиса — от первых критических статей в журнале «Бьянио е nero» до последней его картины — «Они шли на Восток». Творчество режиссера предстает на страницах книги в органическом единстве с общей картиной развития итальянского кино, в сопоставлении с лейтмотивами корифеев неореализма.

Исследователя интересует в первую очередь социальная значимость творчества режиссера, его место в борьбе идей современного мира. И тем острее чувствует читатель, какое мужество необходимо было режиссеру, чтобы в самые трудные годы реакции, «с ипполом и ртуть» твердо стоять на крайнем левом фланге итальянского кино, проповедуя своим творчеством искусство больших социальных и художественных обобщений. Автор больше всего ценит в творчестве художника «мысль гражданственную и лод этим углом зрения рассматривает его путь искусство. Поэтому главный предмет анализа — драматургия каждого фильма.

Такой разбор особенно важен: ведь Де Сантис всегда принимает участие в написании сценариев своих картин. Особенно удачна глава, посвященная признанному шедевр Де Сантиса — фильму «Рим, 11 часов». И. Кацев последовательно и подробно рассматривает «случайный» факт в сознании художника, как возникает в разнообразии сонных деталей лаконичный и суровый, беспощадно правдивый язык киноповествования. Столь же интересны главы, посвященные картинам «Трагическая охота», «Горный рис», «Нет мира под игом».

К сожалению, автор, увлеченный предметом исследования, идеализирует, как мне кажется, некоторые работы режиссера. Но это — частное замечание.

На страницах книги перед нами предстает художник, полный творческих сил. Де Сантис ни на минуту не подпустил своим убеждениям. Борьба длиною в годы продолжается. И исследование И. Кацева — дань уважения и благодарности мужественному таланту режиссера.

Н. Луянова

¹ Кацев И. Г. «Джузеппе Де Сантис». М., «Искусство», 1965. 256 стр. Цена 81 коп.



СТРАНИЦЫ
ИСТОРИИ
МИРОВОГО
КИНО



Кинг Видор
Аллилуйя
1929 (США)

Первым, кто полностью использовал художественные возможности слова, музыки и звука и этим пробудил утерянную было надежду на возрождение киноискусства, был Видор со своим фильмом «Аллилуйя». Юнанин, как и Гриффит, он воссоздал из воспоминаний детства экзотический мир Виргинии и Алабамы... На солнечных полях американского Юга толпы негров (до Видора негры не интересовали мастеров Голливуда) собирают хлопок, поют и танцуют в экзотическом ритме колдунов с берегов Липпопо. Обряды, пришедшие из Африки, и ритмизм двадцатого века сталивались здесь, придавая конфликту неуловимую остроту. И пусть гуманизм Видора был не всегда последователен, важно уже то, что негр наконец стал героем американского фильма. Зрительная сторона картины впервые была неразрывна со звуком, а бурные ритмы негритянских хоралов сменялись тишиной, которая лишь в звуковом кино начинала что-то означать.



Льюис Майлстоун
НА ЗАПАДНОМ ФРОНТЕ БЕЗ ПЕРЕМЕН
1930 (США)

Исходной точкой, разумеется, была книга Ремарка, одного названия которой было достаточно для рекламы как в Америке, так и в Европе. Но у Майлстоуна, бывшего американского солдата во Франции, антивоенная тема приобрела подлинный размах. Правда, в фильме, как и у Ремарка, отсутствует анализ причин войны. Зато в изображении ее последствий и ее абсурдности с картиной Майлстоуна мог сравниться разве что фильм Пабста «Западный фронт, 1918», впервые в мировом кинематографе осудивший войну...

Грязь, опонные вши, лица мертвецов, ослепленные в предсмертной усмешке, бессмысленные фронтовые забавы — все это создавало постепенное нарастание антивоенной патетики. Любопытно, что в гитлеровской Германии картина Майлстоуна была запрещена как «разлагающая».

* Начало см. «Советский экран» №№ 4, 5.

В Голландии впервые была проведена Неделя советских фильмов. На ней были показаны картины «Отелло», «3+2», «Взрослые дети», «Я шагаю по Москве», «Двое», «Отец солдата».

В беседе с нашим корреспондентом руководитель делегации Р. Чхеидзе рассказал:

Мы были первыми советскими кинематографистами, которые после долгого перерыва посетили эту страну. Десять лет назад здесь побывали Г. Козинцев и Н. Черкасов на премьере фильма «Дон-Кихот». Прямо с аэродрома (наш самолет немного опоздал) мы попали на пресс-конференцию.

В те дни в кинотеатрах Амстердама с большим успехом шли фильмы «Дама с собачкой» и «Попрыгунья». А незадолго до нашего приезда здесь прошла Неделя советской киноклассики, где были показаны «Броненосец «Потемкин», «Пышка», «Потомок Чингисхана» и другие картины. Одним словом, у голландцев было достаточно возможностей ближе узнать наше киноискусство, и поэтому вопросы на пресс-конференции задавались по существу.

Неделя открылась показом комедии «Я шагаю по Москве» в кинотеатре «Синетол». Зал не пустовал. Зрители очень тепло принимали наши фильмы. Почти все отклики прессы тоже были положительными. Газета «Де Фолкскрант» назвала фильм

«Я шагаю по Москве» «жемчужиной» Недели. «Это милая картина, снятая с легкостью, почти по-французски, причем это не мешает оптической утонченности», — отмечал рецензент. — Этот фильм определенно достоин того, чтобы идти на экране не два дня, а больше. Даниеля не выдумал своей темы, он нашел ее просто на улицах Москвы. С явным удовольствием он следует за парой друзей в их прогулке по Москве. Мы хотим сказать режиссеру очень много теплых слов за то, что он показал нам, как выглядит современная Москва, что он провел по экрану такого гибкого актера, как Никита Михалков».

Высокую оценку заслужил и фильм В. Азарова «Взрослые дети», ибо он, как писал один критик, позволил голландскому зрителю ближе узнать жизнь советской семьи. А актеров А. Грибова и З. Федорову, исполняющим роли родителей, критики ставили в один ряд с лучшими актерами французской комедии.

Другая газета, «Ниве Роттердамсе курант», так писала о моем фильме «Отец солдата»: «Чхеидзе создал полный юмора и пафоса рассказ о старом грузине, который отправляется на фронт в поисках сына. В лице актера Серго Закариадзе, с его скорбным бородатым лицом крестьянина, Чхеидзе нашел великолепного исполнителя главной роли. Почти все газеты отмечали скромность наших актрис, писалось, что они совершенно непохожи на голливудских кинозвезд».

Впервые в Голландии...



На открытии
Недели советских фильмов
в Амстердаме.
Слева направо:
господин Коллис,
актрисы
И. Скобцова, Л. Алешинкова
и режиссер
Р. Чхеидзе

К сожалению, нам не удалось посмотреть голландские фильмы: наша программа была очень уплотненной. Мы побывали на киностудии, где встретились с самым крупным режиссером голландского кино Бертом Хаанстра, он приехал к нам на премьеру своего фильма «12 миллионов».

Берт Хаанстра показал нам отрывки из своего нового документального фильма «Голос воды», повествующего о том, какую роль играет вода в жизни голландцев.

За то короткое время, что мы провели в Голландии, мы убедились, что такие встречи очень помогают сближению и пониманию друг друга.

ЧЕЛОВЕК, КОТОРОМУ СНЯТСЯ ЛЬВЫ



Спенсер Трэйси
в перерыве
между съемками фильма
«Это безумный,
безумный,
безумный мир»



Старик и море
Спенсер Трэйси
и Марлен Дитрих
в фильме
«Нюрнбергский процесс»

«Старику снились львы». Этой короткой, простой и могучей фразой заканчивает Хемингуэй свою повесть о рыбаке Сантьяго, победившем, несмотря ни на что, судьбу, океан и самого себя. Каждый раз, читая «Старик и море», я поражаюсь мудрости и точности финала. В нем — весь Хемингуэй и лучшие герои его книг с их высоким благородством, бесстрашием души, силой духа...

Когда Спенсер Трэйси сыграл в фильме «Старик и море», фильме достаточно слабо и отнюдь не хемингуэевском, на один оказался достойным старика Сантьяго, слившись с героем повести настолько, что к ним обом — и актеру и персонажу — можно было отнести последнюю фразу. Спенсер Трэйси принадлежит именно к той породе людей, которым снятся львы.

Он участвовал более чем в 60 фильмах, начав еще в тридцатом году, и на протяжении всей своей артистической жизни ни разу не изменил своим принципам, ни разу не принял участия в фильмах, унижающих человеческое достоинство, попирающих справедливость или построивших на лжи, выдаваемой за правду. В молодости Трэйси играл простых городских парней, прославился как блестящий комедийный актер, позже перешел к ролям сыновенников, адвокатов и судей. Но независимо от того, к какой социальной группе относился его герой, каким делом был занят, он оставался неизменно совестливым и вдумчивым.

Советские зрители видели Спенсера Трэйси в фильмах разных периодов, начиная с «Ярости» (режиссер Фриц Ланг, 1936 г.), с «Эдисона» (режиссер Кларенс Браун, 1940 г.) и кончая «Безумным миром» Стенли Креймера, выпущенным всего два года назад. Они могли убедиться и в разносторонности его таланта и в его верности определенному, очень точно очерченному типу американца — сдержанного, неподкупно честного и независимо мыслящего человека с органическим чувством юмора и обостренным чувством справедливости, или, другими словами, лучшего представителя своей нации.

Те, кого играет Спенсер Трэйси, стоят на разных ступенках общественной лестницы, будучи и людьми рядовыми и фигурами выдающимися. Однако, кем бы они ни были, каждый из них — личность яркая, незаурядная. Таковы и знаменитый путешественник Стенли («Стенли и Ливингстон»), и моряк Мануэль («Храбрые капитаны»), и адвокат Генри Драммонд («Пожесть бурю»), и авиационный механик Ганнер («Летчик-испытатель»)... Обо всех этих ролях в одной статье рассказать невозможно. И, думаю, о том, какие же выбрать, еще раз прослеживая путь артиста, я прихожу к выводу, что одной из главных тем его творчества является тема борьбы с фашизмом. Трэйси постоянно обращается к ней на протяжении вот уже тридцати лет. Начало этому положила «Ярость».

Ее поставил Фриц Ланг, немецкий режиссер, вынужденный эмигрировать из фашистской Германии сначала во Францию, а потом в США. Ланг своими глазами видел все, что творилось на его родине. От него — «кнерийца» — отревлась жена, вступившая в национал-социалистическую партию. И когда режиссер приступил к постановке «Ярости», им руководила не только ненависть, но и стремление предостеречь мир от угрозы распространения фашизма.

Его фильм — это рассказ о том, как озверевшая, распоясавшаяся, охваченная массовым психозом насилие толпа разгромила и подожгла тюрьму, покушаясь на убийство человека, заключенного туда по недоразумению. Здесь что ни эпизод — то прямая аналогия с событиями, происходившими в ту пору в Германии. Разве не точно такие же молодчики бесновались на улицах немецких городов, громя, поджигая и убивая? Разве не пытались фашисты свалить вину за поджог рейхстага на иностранцев!..

Бешеная ярость толпы, стремившейся к самосуду, обращена против парня, которого на основании недостоверных улик обвинили в похищении детей с целью выкупа. Этого парня и играет Спенсер Трэйси. Его герой — молодой автомеханик, человек простоватый, не очень-то разбирающийся в политике и судопроизводстве, стремящийся к весьма скромной цели — жениться, иметь детей и доходное дело. Он несколько мешковат, неотесан, не слишком грамотен. Поначалу, когда его арестовывают и допрашивают, он лишь недоумевает, не принимая всерьез нависшей над ним угрозы. Так вот, после штурма и пожара тюрьмы, чуть не сгорев заживо, Трэйси — Джо Вилсон — становится совсем другим. Он ожесточен, озлоблен, мстителен. Джо еще не сознает, что случившееся с ним не частное, выходящее из ряда провинствие, а одно из проявлений общего процесса фашизации, приведшего к таким страшным последствиям. Джо, безусловно, — человек мужественный и порядочный, но только мужества и порядочности в наше время недостаточно. Герою Спенсера Трэйси еще предстояло пройти через много стадий исторического опыта, прежде чем стать таким, каким он стал в фильме «Седьмой крест».

Действие одноименного романа Анны Зегерс разворачивается в том же, 1936 году. Но это не Америка, а Германия. Картина по этому роману снята Фредом Циннеманом в разгар второй мировой войны, в сорок третьем. Георг Хайслер — тот, кого играет Спенсер Трэйси, — убежденный антифашист, он боролся с нацистами еще до их прихода к власти, за это попал в концлагерь. Это он организовал оттуда побег семерых, побег, удавшийся лишь ему одному. Шестеро были расстреляны на крестах под командантским окном, седьмой крест так и остался пустым. Рассказывая историю спасения Георга Хайслера, режиссер и актер выдвигают на первый план крайне важную для того времени идею о том, что невозможно вытравить человеческое в людях, во всех людях, как это стремились сделать фашизм, что человек остается человеком даже в самых тяжелых и опасных условиях обстоятельств.

Это убеждение приходит к Георгу не сразу. Задача актера заключалась в том, чтобы показать не только бесстрашие и упорство Хайслера в достижении цели, но и происходящий в нем душевный перелом, происходящий не сразу, а по мере того, как накапливались все новые и новые свидетельства неприятия фашизма теми, кто с ним сталкивался. Когда Хайслер бежит из лагеря, пробираясь в город, он еще ни на кого не надеется — только на самого себя. Ему кажется, что в травлю, в преследование включились все — от гестаповцев до мальчишек и домохозяйек... Трэйси очень точно передает это состояние. Мы чуть ли не физически ощущаем, как до предела напряжен каждый мускул его тела, и с горечью вглядываемся в его



Пожнешь бурю



лицо, окаменевшее в своей решимости, лицо, на котором живут только глаза. В их взгляде — настороженность, они недоверчивы и угрюмы.

Но вот изнемогающий от усталости, напряжения и голода, мучающийся от раны на руке, Хэйслер вынужден обратиться за помощью. И тут он выясняет, что самые разные, порой совершенно неизвестные люди готовы оказать и оказывают ему эту помощь, рискуя свободой, а иногда и жизнью. И мы видим, как добреют его глаза, слышим теплые, человеческие интонации в его голосе. Теперь бестрашие подкрепляется верой, верой в то, что победа рано или поздно все равно останется за людьми. Но для этого люди должны действовать вместе. Как сказал, умирая, хемингуэвский герой Гарри Морган: «Человек... один не может... ни черта».

И фашизм был разгромлен именно сообща. Разгромлен, но не уничтожен. Это хорошо понимает судья Хэйвуд, герой фильма Стенли Креймер «Нюрнбергский процесс». Исполнение роли Хэйвуда — вершина творчества Спенсера Триси. Изображая, как и задумано сценаристом Эбби Манном, этого провинциала, «деревенщину», как он сам себя называет, изображая все это очень скупыми, тщательно отобранными средствами, Спенсер Триси главное внимание уделяет раскрытию психологии и внутреннего мира Хэйвуда, человека умного, вдумчивого, способного мыслить исторически и потому убеждающего каждой своей оценкой.

Во все время процесса Хэйвуд немногословен, сдержан, внешне бестрастен, порой кажется, что этот старик даже дремлет в своем судейском кресле. Но так только кажется, пока из-под полуопущенных век не сверкнет его острый взгляд, в котором — пылкость, глубокая работа мысли, мудрость, накопленная годами и размышлениями над историей. Пожалуй, из всех героев Триси судья Хэйвуд — самый мужественный человек, ибо он нашел в себе силы, отставив справедливость, противостоять напору могучей политической машины. Его опора — в собственной совести, в совести тех американцев, что составляют костяк и гордость нации.

...Недавно на советский экран вышел новый фильм с участием Спенсера Триси — «Это безумный, безумный, безумный мир», также представленный Стенли Креймером. На первый взгляд, роль полицейского комиссара, которую он исполняет, неожиданна для того образа героя Триси, каким он нам представляется. Но это кажущаяся неожиданность. Стенли Креймер не случайно четырежды повторил в названии фильма слово «безумный». Тем самым он хотел выразить крайнюю степень запущенности болезни, разъедающей людские души, — болезни корыстолюбия. Если уж даже такой человек, как всегда порядочный герой Спенсера Триси, бросается в погоню за золотом, значит, мир действительно сошел с ума. Роль сыграна актером, как всегда, блестяще, на фоне эксцентрической комедии его реалистическое мастерство проявилось особенно выпукло.

И все-таки, перебирая в уме все образы, созданные Триси, как среди них тот, в котором он наиболее полно выразил себя, я снова возвращаюсь к судье Хэйвуду... Он и сейчас, наверно, живет где-то в своей провинции, окруженный уважением сограждан за прямоту, ум и неумирающее чувство справедливости. Он ведь из тех, кому снятся львы...

Е. Карцева

ВБЛИЗИ ОТ ИСКУССТВА

● ВЕЗЕНИЕ
ДЖИНДЖЕРА КОФФИ

Если о самой Канаде нам известно, хотя и не очень много, но все же достаточно, чтобы составить об этой стране общее представление, то канадское киноискусство было совсем неизвестно советским зрителям. И потому фильм «Везение Джинджера Коффи» представляет двойной интерес — он знакомит нас с зародившимся сравнительно недавно национальным кинематографом и более подробно с самой страной.

Канадские будни показаны достаточно полно. Снятая на документальном фоне, картина позволяет увидеть подлинный канадский город со всеми его атрибутами — архитектурой, уличным движением, бытовым укладом.

Следуя за сюжетом, мы попадем в типичную квартиру «среднего» канадца, побываем в редакции крупной газеты, посетим кабачок, позавокуем с тем, как отправляется правосудие. И, хотя мы не найдем сколько-нибудь разительных отличий канадской жизни от, скажем, жизни американской, уже не раз показанной в кино достаточно подробно, все-таки обнаружится и некоторое своеобразие — то, что принято называть местным колоритом.

В общем, после картины наши знания о Канаде, несомненно, пополнятся многими любопытными сведениями.

Но, рассматривая фильм с точки зрения искусства, понимаем, что это действительно лишь один из первых опытов со всеми при-

сущими такого рода опытам слабостями. Взяв весьма серьезную тему — исследование конфликта, заложенного в человеческом характере, конфликта между стремлением к мечте и ее несбыточностью, — авторы несколько измучили ее, ибо сам объект исследования — Джинджер Коффи — человек достаточно несимпатичный. Дело в том, что его решение непременно стать газетным репортером, решение, которое изображается столь благородным, на самом деле вызвано лишь тщеславием. Таким образом, конфликт оказывается лишним внутренним драматизмом, а неудачи, преследующие героя будто бы из-за того, что он тешно пытается вырваться из тисков обыденности, можно объяснить скорее его логикомыслием и неуживчивостью.

Вероятно, чувствуя это, режиссер (Ирвин Кершнер) и сценарист (Брайан Мур) стремятся поразить зрителя неожиданностью фобульных поворотов. От Джинджера к его лучшему другу уходит жена, любившая мужа, казалось, достаточно сильно; из-за затейливой им драки он лишается работы; неслучайно случается толкает его на скамью подсудимых. Основная тема оказывается смазанной. Однако актерский талант исполнителя главной роли Роберта Шоу вызывает симпатии к его герою. Артист, играя Джинджера Коффи, особенно убедителен там, где может показать своего неудачника в его естественных проявлениях, там, где он не связан условностями сценария. Когда этот наивный хахуля, вспылывший добряк, легкомысленный прожектер становится самим собой, проявляет свой характер во всей его непосредственности, начинаешь думать, что фильм мог бы стать произведением оригинальным, своеобразным до конца, если бы, доверившись этому характеру, его создатели не заставляли бы актера приподниматься на цыпочках, чтобы дотянуться до типич-

Л. Каринская

Мэри Юр и Роберт Шоу в фильме «Везение Джинджера Коффи»





Люджа Коменчини

ЗА ФИЛЬМЫ ДЛЯ ЗРИТЕЛЕЙ!

То бьет, то замалчивает в умелых руках пулемета. Скупыми очередями он заставляет фашистов отступать, прячась за любое укрытие, беспощадно косит тех, кто пытается атаковать баррикаду, воздвигнутую оставшимся народом.

Но какой же путь прошел этот бравоый пулеметчик, прежде чем занять свое место на баррикадах среди повстанцев?

В начале фильма мы видели, как его герой, младший лейтенант Инноченци лихо «тарцевал» перед своим отделением. Это был пустой фатоватый офицерик, полный служебного пыла и дутого патриотизма. Только грозные события, потрясшие Италию в 1943 году, и тяжелый удел солдата, отправившихся «по домам», пробудили совсем иные чувства даже в этом человеке.

Что и говорить, трагические события, показанные в фильме «Все по домам», крепко нам запомнились. Но мы отлично помним также, что весело смеялись, глядя этот фильм. Трагедия, постигшая обманутый народ, и... смех? Как же так?

— Оглянитесь на жизнь, на свое прошлое, и вы увидите, как тесно переплетаются там радость и горе, смех и слезы,— говорит нам создатель этого фильма, известный итальянский режиссер Люджда Коменчини.— В наших воспоминаниях неизменно присутствуют юмористические эпизоды. Вспомните наиболее трагедийный фильм Роберто Росселлини «Рим — открытый город», положивший начало итальянскому неореализму. Даже и в нем были комедийные моменты, заставлявшие вас улыбнуться.

В фильме Витторио Де Сики «Чудо в Милане» маленький герой одиноко бредет за гробом отца. От слез он ничего не видит. И когда катафалк сворачивает направо, мальчик идет налево. Это смешно, значит, и в покое похорон могут быть элементы комического, которые лишь подчеркивают растерянность и от-

чаяние родных умершего. Лучшие произведения мирового кино построены именно на этом соотношении комедии и драмы.

— Вот почему,— заключает Коменчини,— я не верю в четкое и непереносимое разграничение жанров: жизнь учит нас иному...

С Люджда Коменчини мы встретились во время Недели итальянского кино в Москве. Это очень уравновешенный человек. Ему пятьдесят лет. За плечами два десятка фильмов, большой опыт работы с людьми.

— Мой фильм «Все по домам» вначале озадачил многих зрителей. «Как», говорили они,— фильм о трагических событиях подается чуть ли не в комедийном ключе, с ярким комическим актером Сорди в главной роли? Но вот на фестивале кинопромотре в кинотеатре «Россия» я сам видел, как замечательно принимали «Все по домам» советские зрители: они смеялись или напряженно смолкали именно там, где это хотелось нам, авторам фильма. Сознание, это очень порадовало меня. Я получил новую уверенность в том, что чувство меры и такта не изменило нам и что, вопреки в трагедию блестящего юмора, мы создали необходимую разрядку, помогли зрителям глубже воспринять основное драматическое содержание фильма.

Как раз во время пребывания Коменчини в Москве вышел на советские экраны другой его фильм, «Невеста Бубе».

— В этом фильме,— говорит Коменчини,— по существу, рассказывается любовная история, раскрываются взаимоотношения трех молодых существ, особенности их психологии. Однако эта любовная история разворачивается на фоне таких событий, во время которых политические страсти разгораются еще сильнее, чем любовные. Но, как уже сказано, это только фон. Его улавливают итальянские зрители, многие из которых сами пережили эти события. Воспринимают

ли этот фон советские зрители, которые не знают об этих событиях? Вот что меня заботит.

Как вы могли заметить, обоим фильмам поднимают национальные, чисто итальянские темы. Это не случайно. Мне кажется, что именно здесь пролегал магистральный путь кинематографии каждой страны. Вот почему, в частности, я не сторонник совместного производства фильмов. По моему мнению, фильм, как и каждое художественное произведение, должен поднимать проблемы, важные для данной страны, должен иметь свои национальные черты и особенности. Иначе он лишится той единственной формы, которая только и способна воплотить содержание, насущно необходимое народу той страны, где фильм создан.

Я не всегда согласен с нашими эстетствующими критиками, зовущими кинематографистов создавать фильмы, которые зритель не принимает. Позиция таких критиков мне понятна, часто они даже бывают правы, в особенности, когда борются с ополчением искусства. И все же никто не ставит фильмов для самого себя или для критиков. Поэтому я твердо знаю, что должен снимать такие фильмы, которые доступны зрителям и будут иметь у них успех.

Конечно, в наших условиях на художественный уровень кинофильмов огромное влияние оказывает экономика. Ведь кто платит, тот и музыку заказывает. А заказывают у нас все те, кто сейчас оказался в тисках экономического кризиса. В поисках выхода из него финансисты, продюсеры вчаски поощряют, например, такой ходовой товар, как фильмы о сногшибательных приключениях Джеймса Бонда. Это натолкнуло меня на идею, которую я сейчас и разрабатываю вместе со сценаристами Лео Бенvenuti и Пьеро Де Бернарди. Условное название нашего нового фильма — «Патент на убийство»,— мне кажется, уже говорит, что это са-

тира на тот «ходовой товар», который так нравится нашим финансистам. Вот кратко сюжетная схема будущего фильма.

В Италию, куда мы, конечно, перенесли действие, прибывает некий секретный агент с заданием уничтожить резидента, предавшего интересы заокеанской разведки. В поисках наемного убийцы секретный агент вспоминает об одном своем давнем знакомом. Когда в годы войны он был сброшен с парашютом на итальянскую землю, его подобрали и приютили партизаны, и один из них спас ему жизнь. Это был отчаянный партизан, смело сражавшийся с врагами... Но после войны прошло два десятка лет, которые были очень нелегкими для борцов с фашизмом... Теперь лихой партизан превратился в уже далеко не молодого человека, обремененного семейством, изменившегося и уставшего.

Все же, когда агент предлагает этому бывшему партизану сто тысяч долларов за убийство предателя, тот не в силах отказаться. Но вскоре выясняется, что, дав согласие, он в действительности вовсе не собирается убивать сам, а лишь, оставив себе половину суммы, подкидывает еще более нуждающегося итальянца, который берет совершить убийство за пятьдесят тысяч долларов. Вскоре выясняется, что этот последний тоже не собирается убивать сам, а подкидывает... Словом, цепочка «контрагентов» приводит нас к недавно вышедшему из тюрьмы бродяге, который соглашается совершить убийство за сытный обед в трактире. И тут оказывается, что даже этот бродяга не в силах убить человека, который не причинил ему никакого зла...

Мне нравится идея этого фильма, где простые человеческие чувства встают непреодолимым препятствием на пути коварных замыслов,— заключает Коменчини.

С. Токарев

На первой странице обложки — актриса С. КОРКОШКО, дебютировавшая в фильме «Гибель эскадры»

Фото Н. Слезингера

Главный редактор Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ.

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. ХАНЮТИН.

Оформление художника Н. Смолякова.

Главный художественный редактор О. Виноградов.

Технический редактор Б. Зельманович.

ПШИТТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Телефоны редакции: отдел «Творческая трибуна» — К 5-95-03; отдел «Фильм и зритель» — В 3-40-68; отдел информации и документального кино — В 3-84-46; зарубежный отдел — В 3-40-68; секретариат — К 3-54-00; отдел оформления — К 5-07-49. Издательство «Правда», Москва.

А 14009. Подп. к печ. 21/IV 1966 г. Формат 70×108/8. Объем 2,5 печ. л. — 3,5 усл. печ. л. Тираж 2 600 000 экз. (1 800 001—2 600 000). Изд. № 764. Зап. 272. Цена 15 коп. Фотографии изготовлены в ордена Ленина типографии газеты «Правда» имени В. И. Ленина. Москва, А-47, ул. «Правды», 24. Отпечатано на Калининском полиграфкомбинате Главполиграфпрома по печати при Совете Министров СССР, г. Калинин, проспект Ленина, 5.

ГОСТИ НАШИХ ЭКРАНОВ



ДЖОРДЖ ЧАКИРИС

Худощавый, словно стремящийся вывырнуть парень с непорочной шевелюрой хорошо запомнился тем, кому посчастливилось увидеть на III Московском кинофестивале «Вестсайдскую историю». В этом году мы снова встретились с ним в картине «Невеста Бубе», где он играет главного героя.

Джордж Чакирис, так зовут актера, рассказывал, что, прочитав сценарий, присланный ему режиссером Луиджи Коменчини, он отказался от других, более выгодных предложений и тут же дал свое согласие. В результате образ партизана Бубе оказался одним из лучших, созданных актером. В трагическое и жестокое время его Бубе сохраняет человечность и чистоту чувств, стремление к правде и справедливости.

Люди, хорошо знающие Чакириса, отмечают, что его внутренний и внешний облик не совпадают. Человек с наружной оболочкой битника в действительности серьезен, трудолюбив и чрезвычайно дисциплинирован. Сын бедных греческих иммигрантов в Америке, мечтавший о карьере классического танцора, он долгое время работал днем клерком, а по вечерам занимался в Голливудской школе танца в Голливуде. Вместе с другими танцорами его звезда приглашали на маленькие роли в фильмах.

В 1960 году, когда он танцевал в лондонском ночном клубе, его заметил американский балетмейстер Джорж Роббинс и пригласил выступить в роли Рифа в балете «Вестсайдская история». Год спустя он выступил в экранной версии этого балета, но уже в роли Бернардо. Критика единодушно признала артиста «открытие 1961 года» и увенчала многочисленными премиями.

С тех пор Чакирис снялся еще во многих картинах: «Власти-тель», «Цари солнца» — и других. Но он избегает дешевой популярности суперколоссов и коммерческих лент. Артист идет в искусство трудной дорогой, и чем сложнее цель, тем больше он проявляет упорства.



ЛЕА МАССАРИ

На IV Московском международном кинофестивале Специальной Золотой приз жюри получил фильм Валерио Джуллини «Они шли за солдатами». В блестящей актерской ансамбль картины, ансамбль, в котором трудно выделить кого-нибудь из исполнителей, входит Леа Массари, которую мы представляем сегодня читателям.

Высокая, со своеобразной внешностью, девушка привлекала внимание режиссеров еще десять лет назад. В 1955 году она дебютировала в фильме «Запрещение» — первой самостоятельной постановке Марио Моничелли, затем Ренато Кастеллани поручил ей сложную роль в фильме «Мечты в эфире». За ее исполнение молодую актрису ввели в число кандидатов на премию «Серебряная лента», которую ежегодно присуждают итальянские киноритики.

Леа Массари снималась в фильмах Антониони «Приключения» и Болоньини «Нелетный день». В 1962 году она получила премию «Золотой Лачено» за участие в картине «Четыре для Неаполя», где она создала глубоко достоверный образ молодой неаполитанки.

Человек скрытного характера, самоуглубленная, вдумчивая, Леа Массари ненавидит рекламу, отказывается от интервью, пресс-конференций, позирования фотографам. И тем не менее с каждым годом публична и критична все более высоко ценяют ее творчество. Актриса снялась в шестидесяти фильмах, сыграла главную роль в музыкальном спектакле «Ругантино», имевшем огромный успех в Италии и Европе, в течение целого театрального сезона выступала на сцене драматического театра — в главной роли спектакля «Двое на качелях». Леа Массари возвратилась в кино, чтобы сняться в роли Тулы в картине Валерио Джуллини «Они шли за солдатами». Здесь она еще раз показала себя актрисой огромного темперамента и тончайшего психологизма.



КЛАУС-ПЕТЕР ТИЛЕ

Молодой артист из маленького провинциального театра вдруг приглашен на главную роль. Слава, премии, роли — все это следует за первым успехом почти автоматически. Столь сладкие сны частенько снятся начинающим. Но не каждый задумывается над тем, что без упорного, неустанный труда ничего не удается.

Актер и сын актера, Тиле совсем юным ушел в театр. Государственная театральная школа в Берлине, затем первая профессиональная сцена в городе Пархим. Здесь его увидел режиссер Иоахим Кунерт, искавший актера на роль Вернера Хольта в экранизации популярного романа Дитера Нолля. Клаус-Петер стал главным героем в фильме ДЕФА «Приключения Вернера Хольта». Быть может, Хольт, созданный писателем, кое-чем и отличается от своего кинематографического собрата: Тиле сумрачнее, порывистее, судорожнее. Быть может, его Вернер трагичнее воспринимает кошмарную военную бессмыслицу, но таких уж характер актера. Как бы то ни было, образ удался: Клаус-Петер Тиле стал для сотен тысяч зрителей воплощением Вернера Хольта.

Казалось бы, после этого успеха Тиле останется в кино, но молодой актер, увенчанный многими премиями, вернулся на сцену. Он много играет в пьесах Шиллера и Лопе де Вега, Мольера и Брехта.



ИРИНА ГАРДЕСКУ

Так уж случилось, что сначала мы увидели эту черноволосую девушку во второй ее роли — студентки Пии в картине Ге-

орга Витанидиса «Если бы не экранизов», а несколько месяцев спустя познакомилась с дебютом Ирины Гардеску — ролью Анны из фильма «Четыре шага до бесконечности». Тогда, два года назад, режиссер Франциск Мунтяну увидел гимназистку-старшеклассницу в одном из концертов самодельности и не побоялся поручить неопытной девушке главную роль в своем фильме.

Ирина уже окончила школу, учится актерскому мастерству в театральном институте. И продолжает сниматься в кино. Пройдет еще немного времени — к свежести и непосредственности, которые покорили зрителей в ее первых работах, прибавится профессиональный опыт. Но все это впереди, а сегодня мы присутствуем при рождении актрисы, рождению, за которым последует долгая жизнь.



МАРИО АДОРФ

Впервые советские зрители увидели Марио Адорфа на экране в фильме Ива Чампи «Кто вы, доктор Зорге?». Он играл роль, верного помощника «разведчика века».

По национальности немец, Марио Адорф родился в Цюрихе. Изучал в университете современную литературу. Не закончив обучения, он поступил в актерскую школу в Мюнхене и в этом городе дебютировал как актер — сначала в театре «Каммершпиль», потом в кино.

На творческом счету Марио Адорфа десятки фильмов. Среди них «Секретный орден третьего рейха», «Пленный из Сталинграда», «Шах и мат безумства», «Вкус насилия», «Это тоже убивает молодежь». Актер играет самые разные роли, его диапазон кажется безграничным. Например, в картине «Девушка Розмари» он был одним из Бродячих певцов, которые горькими частушками комментировали происходящее.

Марио Адорф в совершенстве знает итальянский, французский и английский языки, его охотно приглашают для съемок в эти страны.

И какие бы роли ни поручали актеру, действия и поступки его героев всегда оправданы и закономерны. Зрители могли еще раз убедиться в этом, когда увидели Марио в роли сержанта Кастальни в картине Валерио Джуллини «Они шли за солдатами».



Фото Р. Валинского

ГОСТИ НАШИХ ЭКРАНОВ

АННЕКАТРИН БЮРГЕР

Будущее казалось простым и определенным: выпускница средней школы вовсе не собиралась сниматься в кино. Аннекатрин Бюргер училась живописи, рисовала, а затем работала ассистентом художника в одном из маленьких театров ГДР. И надо же было так случиться, что нечаянное знакомство с кинематографистами, которые пригласили молоденькую художницу на крохотную роль в короткометражке, поставленной студией ДЕФА с чехословацкими коллегами, изменило все ее планы. «Отчего же не попробовать?» — задумалась Аннекатрин. И попробовала. И стала актрисой. Еще во время съемок короткометражки режиссер Герхард Кляйн пригласил начинающую артистку на роль девушки Уши в своей картине «Берлинский роман». Это была первая серьезная роль Бюргер, и советские зрители познакомились с ее дебютом лет восемь назад. Мы запомнили удивленные и счастливые глаза

берлинской девчонки, ошарашенной нежданно подкравшей любовью, растерявшейся от первых сложностей жизни.

Успех был неожиданным. Последовали новые приглашения. Но обстоятельность всегда отличает все, что делает Аннекатрин. Берлинская девушка поступает в Высшую кинематографическую школу. И, только окончив ее, возвращается на съемочную площадку. С тех пор она сыграла больше десятка ролей. Мы видели некоторые из них: «След в ночи», «Пять дней, пять ночей», «Королевские дети». Кроме того, Аннекатрин постоянно снимается в телевизионных фильмах — излюбленном жанре кинематографистов ГДР. За выдающуюся работу в телевизионной картине «Волк среди волков» Бюргер была удостоена «Серебряного лавра» немецкого телевидения, а за работы в кино — Государственной премии искусства ГДР.

МАГ.