

Экран

советский

1966

12

ИДЕИ ПАРТИИ —
ИСТОЧНИК ВДОХНОВЕНИЯ
ВНИМАНИЕ—СЪЕМКА!
Интервью Анджея Вайды



Коротко

В Москве развернется строительство Всесоюзного киноцентра. В нем разместятся научно-исследовательские кабинеты по различным проблемам киноискусства, музей советского кино, лаборатория по изучению запросов зрителя, кинотека, Бюро пропаганды советского киноискусства, кинолекторий, показательная лаборатория для кинолюбителей, просмотрные комнаты, монтажные.

ПО ХОДАТАЙСТВУ СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР, поддержанному Главным политическим управлением Советской Армии и Военно-Морского Флота и Министерством культуры СССР, исполком Моссовета решил установить мемориальную доску в память выдающегося кинорежиссера, одного из постановщиков фильма «Чапаев», С. Д. Васильева на доме № 3 по 2-й Бауманской улице, где с 1900 по 1912 год жил С. Д. Васильев.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ПРЕЗИДИУМА Великого народного Хурала Монгольской Народной Республики Ж. Самбу вручил медали «40-летию Советского кино» режиссерам В. Осминину, Ф. Киселеву, Е. Янушу, А. Шерстневу, удостоенным этой награды за плодотворное участие в создании монголо-советского цветного широкоэкранного фильма «Радуга над древней землей».

ПРОТОКОЛ О СОТРУДНИЧЕСТВЕ в области кинематографии в 1966 году между Советским Союзом и Болгарией подписан в Софии. Предусмотрено дальнейшее расширение сотрудничества между болгарской и советской кинематографией путем создания совместных художественных фильмов, взаимного обсуждения проблем искусства кино и т. д.



Случилось так, что фильм «Здравствуй, это я!» еще задолго до его выпуска на всеююзный экран (у себя в республике он прошел раньше и с большим успехом) послал вместе с «Лениным в Польше» представлять наше кино на фестивале в Канне. В битве идей, разнервнувшись на этом международном смотре, наши картины были добрыми и верными бойцами. Настроениям пессимизма и безысходности, страха, цинизма, проповедуемому буржуазным кино, потоку фильмов, на все лады трактовавших темы жестокости, секса, преступлений, а главное, одиночества и разобщенности людей, их моральной калитудации, советские фильмы противопоставили утверждение человеческого достоинства, веру в человека.

«Здравствуй, это я!» — фильм о людях с большой буквы, о светлых, гуманных чувствах и прежде всего о верности — верности высоким жизненным целям, любви, нравственным идеалам.

В этом картина молодых армянских кинематографистов созвучна главным устремлениям современного советского кино. Она продолжает и развивает линию творческих поисков, так ярко выразившихся в «Балладе о солдате» и в «Судьбе человека», в «Коммунисте» и в «Девяти днях одного года». Я намеренно назвал очень разные по своим художественным решениям и стилистике картины, ибо в этом различии особенно ярко проступает общность. Их роднит — и в этом одно из главных завоеваний искусства социалистического реализма последнего десятилетия — раскрытие новых аспектов героического — героики высокого нравственного примера. В «Здравствуй, это я!» мы вновь увидели людей, покоряющих богатством и красотой души, нравственной силой, щедростью сердца.

Сказав о современности мысли и темы фильма, нужно коснуться

и его формы. Картина далеко не ordinaria и не проста по своей композиции. Это фильм-раздумье. С первых же кадров вступает голос автора, предлагающий герою вместе вспомнить его жизнь, вместе поразмыслить о том, над чем действительно стоит задуматься. Этот внутренний диалог автора и героя необычен, емко по мысли. Создатели фильма умышленно опускают некоторые этапы жизни своих персонажей, чтобы укрупнить более важное, часто переплетают это важное со случайным, казалось бы, несущественным. Все это рождает ощущение живого, естественного течения жизни. Такая манера повествования многим зрителям, привыкшим к строго очерченной фабуле, может показаться сложной, непривычной. В адрес картины раздаются упреки в затянутости, в «необязательности» некоторых эпизодов. В какой-то мере они справедливы. Но если говорить о драматургии фильма в целом, то сценарий А. Агабаева привлекает свежестю и новизной художественных решений, психологической углубленностью образов, сочным, образным языком диалогов.

И в том, как поставлен фильм режиссером Ф. Довлатианом, как он решен пластически, как снят, как сыгран актерами, немало нового, интересного, впечатляющего. Подвижная камера гл. оператора А. Явуряна становится активным участником событий. Она то вторгается в гущу толпы, то окидывает мир взглядом, охватывающим широкие движущиеся панорамы, то запечатлевает поведение людей методом скрытой съемки. И актеры часто действуют в натуральной жизненной среде, на улице, среди обычных прохожих. Все это: и гудящий улей ереванских болельщиков в дни шахматного матча, и суетливая вокзальная перрона, и включенные в фильм кадры хроники военных лет, и оживленность магистралей сегодняшней Моск-

вы — создает атмосферу неподдельной жизни, укрепляет веру зрителя в подлинности происходящего на экране. Эта достоверность нужна авторам не сама по себе (примеров равнодушной, объективистской фиксации «потока жизни» мы видели немало, и не только в западных фильмах последнего времени), она нужна для пристального, заинтересованного рассмотрения жизненных фактов, их анализа, вынесения им своего художественного приговора. Одухотворенные этой целью авторские приемы обстрают интерес к событиям фильма, помогают вовлечь зрителя в широкий круг раздумий о жизни.

Рассказ о судьбах героев — молодых талантливых физиков, которым жизнь принесла немало испытаний и в военные годы и в наши дни, — этот рассказ не может не захватить живого интереса, не взволновать. И Артем Манвелян и его друг Олег Пономарев — люди незаурядные, характеры самобытные.

Уже первое знакомство с друзьями настраивает на волну доверия и симпатии. Они удивительно живы и непосредственны, эти молодые мечтатели-ученые, и в споре на крыше, которую они испещрили расчетами и формулами, и в искрящейся юмором сцене их ночного «пира» в общежитии. Вот уж поистине, как писала О. Берггольц, «люди комсомольский, дерзкий и голодный» — люди энергичный, неунывающий, живущий смелыми прогнозами будущего.

Вот с этих сцен начинается рассказ Артема о своей жизни. В глазах зрителя герой уже «заработал» право на эти воспоминания, право на заинтересованное внимание к ним. Каким чистым и светлым чувством напоена лирическая новелла о любви Артема — первой и единственной на всю жизнь! В ней корюкает и искренность чувств Артема (А. Джигарханян) и обаяние Люси (Н. Фатеева), и

Экран

советский

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

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

ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

№ 12 (228) июнь 1966

ДЕВИЗ — ВЕРНОСТЬ

● ЗДРАВСТВУЙ, ЭТО Я!

Н. Фатеева (Люся, справа)
и Наташа Воробьева (Таня)

А. Джигарханян
(Артем)

Р. Быков (Олег Пономарев)
и М. Терехова (Таня, справа)



поэтический образ осеннего парка, и то, как камера вместе с опадающими листьями плавно парит над героями в час их последнего свидания.

Этой любви, оборванной войной, Артем остается верен на всю жизнь. Так же верен он и в дружбе и в служении делу, которому посвятил жизнь. Работа физическую лишена внешних прозаических романтики, ярких эффектов. В войну занимался прозаическим делом — размагничивал корабли. Потом вместе с товарищами создал высокоточную станцию по изучению космических лучей — опять будни науки, каждодневный, упорный, изнуряющий труд. Мы мало что узнаем о существе научных проблем — о «мягкой компоненте», о «ливнях Оже», над которыми работал Артем, об ускорителе, который он задумал построить. Но нам открывается нечто большее — нравственная атмосфера научного подвига, то внутреннее горение и страсть, которые делают его возможным.

Актер А. Джигарханян проникновенно передает мысль, мир чувств своего героя, доносит кипение его нерастратенных сил, его яркий темперамент. Но, главное, он один из тех, кто умеет думать на экране. Мы не только соперничаем с Артемом, мы созрели вместе с ним.

Огромной удачей фильма стал образ второго героя — Олега Пономарева. Одна из первых его реплик — о потерянных хлебных карточках — настораживала: не очередной ли это «рассеянный ученый»? Но нет! «Пonomарев» в исполнении Ролана Быкова оказался на редкость живым, неугомонным мечтателем, энтузиастом и романтиком. В этом человеке с застенчивой улыбкой, живыми и веселыми глазами, легкомысленно, остроумно, неистощимо выдумщике, импровизаторе, открываются такие глубины жизни человеческого духа, что просто диву да-

ДЕВИЗ— ВЕРНОСТЬ

еяться. Сколько в нем света и радости для людей, сколько мужества! Эта роль удивительно близка образу Павла Колпакова, созданному Р. Быковым недавно в фильме «Звонят, откройте дверь». Скромный музыкант из оркестра, пронесший сквозь всю жизнь верность пионерскому горну, и видный ученый-физик родственны по духу. В этих актерских работах ярко сказались, быть может, самое ценное и своеобразное в творчестве Р. Быкова — умение раскрыть талант человечности. Его Пономарева нельзя не полюбить. И смерть этого жизнелюба привносит в фильм новую тему — тему бессмертия хорошо прожитой жизни, бессмертия душевного тепла, которое дал этот человек людям. Образы такой глубины и эмоциональной силы не так часто можно встретить на экране.

И еще один образ привлек в картине внимание — образ Тани.

Маленькая, худенькая девочка, мелькнувшая в начале фильма, девочка со своей нелегкой судьбой и жизненной драмой, не затерялась в обилии лиц и событий. В конце картины мы узнаем ее выросшей, уже студенткой. Ей, некогда принесшей Артему весть о разлуке с Люсей, сейчас, на пороге вступления в жизнь, очень важно, просто необходимо знать, остался ли он верен своей любви. В этом ключ для решения волнующих ее проблем и жгучих вопросов. И в том, как пылливо, настойчиво, смело ищет она ответа, и в том, какого ответа ждет, засветился подлинный характер этой внешне разбитой девушки. Маргарита Терехова донесла целому ряду чистоту и душевный порыв своей героини. Широко, волюно, красиво она раскрылась в своем юном жизнерадостном танце. Эта роль — большая удача дебютантки.

Образ Тани осветил фильм новым светом, придал новое звучание его лейтмотиву. Тема верности становится темой переключки поколений. И это лучше многих иных решений раскрывает их глубокую преемственность.

И еще одно хочется отметить в картине — она глубоко национальна. Национальна без внешних атрибутов и местной экзотики, а тем, что берет истинно новое и глубинное в народной жизни, показывает то, что присуще сегодняшнему дню Армении, ставшей республикой передовой науки. И вместе с тем по духовному горизонту героев, по тому, как горько к родной земле, ее древней культуре, ее песням сочетается с сыновним чувством гражданина большой Советской Родины, с ощущением широты современного мира, фильм интернационален, несет собой идеи дружбы и братства народов, идеи мира.

Армянская кинематография этим фильмом сделала большой шаг вперед, внесла интересный творческий вклад в решение советским кинематографом современной темы.

Д. Писаревский

Второй пленум правления Союза кинематографистов СССР обсудил задачи дальнейшего развития киноискусства в свете решений XXIII съезда КПСС.

Это был глубоко принципиальный, деловой разговор о нынешнем состоянии нашего кинематографа, о путях преодоления его недостатков, о его перспективах. Докладчик — первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР Л. А. Кулиджанов — и выступающие ораторы говорили о том, как лучше решить ответственную и высокую задачу, которую поставила перед киноискусством: вдохновенно и правдиво рассказать о нашем современнике — строителе коммунизма, человеке высокой мысли, доброго сердца и героических деяний.

Реданция обратилась к секретарю правления Союза кинематографистов СССР А. В. Караганову с просьбой рассказать о пленуме.

Работает пленум правления Союза кинематографистов СССР

Фоторепортаж Г. Тер-Ованесова

С МЫСЛЬЮ О СЪЕЗДЕ ПАРТИИ

(В Союзе кинематографистов СССР)

Спокойной, деловой, научной и аналитической подход делегатов XXIII съезда КПСС к обсуждению и решению проблем экономической политики, идеологии и культуры выражает в высшей степени плодотворные и обогащающие процессы нашего общественного развития. Естественно, что такой подход к практическим вопросам коммунистического строительства обязательно должен иметь свой эстетический эквивалент в подходе кинематографистов к жизни, в выборе и изображении героя и, в частности, в том, что сейчас особенно важно показать на экране человека аналитической мысли, воплощающего революционный реализм нашей партии и трезвость, деловитость, научность в решении практических задач.

Я бы выделил два основных направления раздумий участников пленума о советском киноискусстве — раздумий, вызванных решениями XXIII съезда КПСС:

во-первых, творческие искания советских кинематографистов в разработке большой темы, в раскрытии на экране крупного народного характера;

во-вторых, повышение требовательности, взыскательности в выборе сценария, в работе над фильмом, в оценке фильма.

Большая тема — это не внешняя монументальность и это не только выбор какого-либо важного участка коммунистического строительства в качестве объекта изображения; большая тема — это прежде всего большая мысль фильма, ставшая его внутренней сутью, ставшая фактом искусства.

Создание фильма на большие темы современности неразрывно связано с изображением на экране крупных народных характеров.

Участники пленума с волнением говорили о присуждении Ленинских премий Михаилу Ульянову за исполнение роли Трубинкова в фильме «Председатель» и Сергею Закариндзе, воплотившему на экране незабываемый образ Махарашвили в фильме «Отец солдата». Высокая оценка творческой работы этих артистов симптоматична: Ульянов и Закариндзе добились победы благодаря глубокому проникновению в характеры, благодаря истинно реалистическому, аналитическому подходу к явлениям жизни.

К сожалению, таких фильмов, как «Председатель», «Отец солдата», таких образов, как Трубинков и Махара-

швили, у нас пока мало. А ведь всем ясно, что успех какой-либо бытовой драмы или лирической комедии (сколько ни важны эти жанры) никак не ослабляет нашей острой нужды в больших политических фильмах о современности, которыми всегда был славен советский кинематограф!

Коренные вопросы современной политики, процессы коммунистического строительства, проблемы мира, борьба за единство мирового коммунистического движения порождают коллизии большого драматизма, создают такое напряжение мысли и действия, которые только и способны проявить с большой ответственностью характер современника. И ясно, что советский экран должен и обязан отразить и эти процессы, эти коллизии, эти характеры.

Проявляя повышенную требовательность в оценке своей работы, участники пленума говорили о том, как горько бывает видеть, когда на «Ленфильме» рядом с «Гамлетом» появляется «Знойный июль», когда «Мосфильм» выпускает «Ленина в Польше» и в то же время такое произведение, как «Спящий лев», когда на студии имени М. Горького вслед за фильмом «Ваш сын и брат» появляется «Привезайте на Байкал», когда студия имени А. П. Довженко выпускает то «Тени забытых предков», а то «Повесть о Пташнике».

Я называю самые большие наши студии, у которых особенно много творческих сил и с которых, естественно, должен быть большой спрос. Но аналогичное существование истинного искусства с браком встречается и на других студиях. Многие участники пленума подчеркивали, что мы пока еще не ведем достаточно активной борьбы с холодным ремесленничеством, серостью, с фильмами, не согретыми талантом.

В последнее время в Союзе мы организовали обсуждение таких фильмов, как «Скверный анекдот», «Ваш сын и брат», «Похождения зубного врача», «Мимо окон идут поезда». Обсуждение этих фильмов было интересным и содержательным.

В Президиуме Союза очень остро был поставлен вопрос о качестве историко-революционных фильмов, воссоздающих образ Ленина. Примерно из десяти таких фильмов, вышедших в последнее время на кино- и телэкраны, только два — «Ленин в Польше» и «Сердце матери» — стоят на уровне высокой темы. Остальные —





это или полупобеды, или полупоражения. Это факт особенно недопустимый! Взыскательно и со всей открытостью говорилось о тех кинематографистах, которые либо взяли на себя непосильную задачу, либо допустили какие-то просчеты в решении ленинской темы.

Выступавший на пленуме киноматург Г. Фрадкин довольно подробно и аргументированно проанализировал серьезные просчеты авторов телевизионного фильма «Ленин в Швейцарии».

Но мы не развернули еще настоящей борьбы с кинематографическим браком. Мы обычно обсуждаем либо хорошие фильмы, либо спорные, в чем-то ошибочные, но сделанные на определенном уровне таланта, и почти никогда не обсуждаем слабые, неполучившиеся.

На пленуме много говорилось о проблемах киноматургии. В выступлениях А. Каплера, Б. Метальникова и других ставились вопросы активизации работы драматургов над большими темами современности, говорилось об устранении с пути сценария помех, связанных с многоступенчатостью его прохождения.

На пленуме шел серьезный, вдумчивый разговор об ответственности художника. А. Романов, С. Герасимов, Г. Чухрай, А. Новогрудский и другие участники пленума подчеркивали, что идейный и творческий рост создателей фильмов проявляется в подлинно партийном, подлинно государственном подходе к решению проблем жизни и искусства, в умении ясно видеть и чувствовать характеры и время. Вопрос о партийном влиянии на искусство в современных условиях—это не только вопрос о роли тех или иных партийных органов в руководстве искусством, но и об утверждении партийного подхода самих кинематографистов к своему творчеству, об их активном участии в выработке политики в области искусства, в обсуждении и практическом творческом решении коренных идейных и эстетических проблем киноискусства. В этой связи участники пленума подчеркивали важность доверия к художнику, доверия, предполагающего всестороннюю активизацию творческой мысли художника, его инициативы, его ответственности за развитие киноискусства.

В выступлениях С. Герасимова, М. Швейцера, Э. Климова и других ораторов отмечалась сложная прокатная судьба некоторых фильмов («Первый учитель», «Пожождения зубного врача», «33», «Время, вперед!» и др.). Бывают случаи, когда прокатная судьба фильма, принятого Комитетом по кинематографии, осложняется из-за того, что кому-то из республиканских или областных работников проката он не понравился. Неод, чтобы спорные фильмы становились предметом дискуссий в кинематографической и зрительской среде, чтобы при решении прокатной судьбы фильма не проявлялось никакого произвола и субъективизма.

Важное место в работе пленума заняли проблемы критики. Многие говорили о том, что в оценках новых фильмов нередко проявляется субъективизм, оценка дается без анализа, без аргументов. Г. Чухрай говорил о неубедительной критике фильма «Ваш сын и брат» в статье В. Орлова («Литературная газета»). В ней почти ни слова не было сказано о лучшем, что есть в картине, в частности о замечательной актерской работе В. Санаева, но зато щедро расписываются просчеты, которые фильму несвойственны. Остро и убедительно говорил Г. Капралов о статьях П. Строкова (журнал «Октябрь») и Св. Котенко («Молодая гвардия»), где содержатся грубые наскоки на работу советских кинематографистов. Естественно, как подчеркивали выступающие, что критик, как и всякий творческий работник, не может не быть субъективным, не может выражать оценку фильма, противоречащую его убеждениям: он пишет от себя и о том, что думает,— но субъективность и субъективизм не одно и то же. Вдумчивый критик, ответственно относящийся к работе, выверяет свои суждения критериями марксистско-ленинской эстетики, опытом народного восприятия искусства. Когда же критик высказывает суждение, основываясь на зигзагах и капризах субъективистской мысли, заменяет анализ суетой, конъюнктурщиной или групповыми пристрастиями, он неизбежно обесценивает свои выступления.

Острые вопросы развития научного и документально-ного кино и прокатного использования фильмов подняла С. Райтбург и Р. Григорьев. О детском и юношеском фильме интересно, горячо говорил С. Долин. Актерскому искусству посвящали свои выступления М. Жаров и В. Санаев. Важные проблемы киноискусства Украины, Киргизии, Грузии, Казахстана обсуждались в выступлениях Т. Левчука, М. Аксакова, В. Куправы, К. Исмаиловой.

Состоявшийся на пленуме деловой, заинтересованный разговор о задачах советского киноискусства в свете решений XXIII съезда КПСС, несомненно, окажет свое плодотворное влияние на творческие искания кинематографистов, на работу наших киностудий по подготовке к 50-летию Октября.

3 а последнее время в нашей кинематографии появилось много молодых имен. ВГИК может гордиться тем, что большинство из них — его ученики. Можно назвать целый ряд созданных ими фильмов, получивших всенародное признание.

Сейчас институт переживает новый этап. Количество ежегодно принимаемой молодежи стабилизируется, отбор абитуриентов проводится значительно строже. В нынешнем году на дневное отделение принято всего 134 человека. Они оканчивают вуз к концу пятилетия и, хотим надеяться, не потеряют своих учителей. Среди студентов много молодежи из союзных и автономных республик и областей. [Всего их 195 человек.] За последние пять лет почти из одного только выпускников ВГИК были скомплектованы киностудии в Эстонии, Латвии, Литве, Белоруссии. Немало вгиковцев работают в Тбилиси, Фрунзе. Хуже обстоит дело в республиках Средней Азии. Там, мне кажется, следует серьезнее относиться к подбору молодежи, посылаемой к нам на учебу.

Многие наши выпускники, начиная самостоятельную работу, обращаются во ВГИК за помощью, и наши мастера-преподаватели всегда охотно ее оказывают. Таким образом, между ВГИК и национальными студиями устанавливается творческое содружество.

В нынешнем году вводится в строй новая учебная киностудия, оборудованная на самом современном уровне. В жизни ВГИК это — событие чрезвычайной важности. В связи с ним многое у нас изменится. Дипломные работы выпускников будут готовиться в институте. С волнением и гордостью мы начинаем думать о том, что на экраны страны будут выходить фильмы с маркой ВГИК. Надеюсь, что за пятилетку нам удастся привлечь к работе во ВГИК новые творческие силы, режиссеров и актеров, которые будут участвовать не только в учебном процессе, но и непосредственно в производстве наших, вгиковских, фильмов.

Мы давно уже думаем о превращении нашего единственного в стране кинематографического университета в вуз-студию. Для этого теперь есть все основания. И если к нам на учебу будут направлять подлинно талантливых людей — а ими наша страна так богата, — уже к началу следующей пятилетки это отразится на повышении идейного и художественного уровня всей нашей многонациональной кинематографии.

А. Грошев,
ректор ВГИК

НА ТАЕЖНОМ, НА ЗНАКОМОМ КИЛОМЕТРЕ...

● ТАЕЖНЫЙ ДЕСАНТ

Герои
«Таежного
десанта»

Истории, связанные с рождением этого фильма, вызывают самое искреннее уважение.

«Таежный десант» является экранизацией романа В. Орлова «Соленый арбуз», в свое время тепло встреченного читателями. Действие романа происходит на трассе Абакан—Тайшет—знаменитой молодежной стройке наших дней, где много раз бывал автор. Создатели фильма поступили так же. Им не пришлось гримировать южный пейзаж под суровую Сибирь: съемки проходили в саянской тайге, и это была, пожалуй, одна из самых далеких киноэкспедиций за последние годы.

Картина «Таежный десант» от начала и до конца молодежная. Если ее режиссеры В. Краснопольский и В. Усков уже знакомы нам по фильму «Самый медленный поезд», то для большинства актеров «Таежный десант» стал дебютом в кино.

Итак, кинематографисты приехали в Саяны, чтобы снять кинокартину о своих сверстниках. Нельзя сказать, что их «Таежный десант» двигался по совершенно необжитым местам. Книг, фильмов, спектаклей о молодежных стройках было уже немало, и создателям новой картины не удалось поначалу избежать повторений.

Как и во многих предыдущих произведениях, в центре внимания авторов все тот же наивный и неумелый романтик, на этот раз награжденный прозвищем «Букаварь». Над ним беззлобно посмеиваются более опытные рабочие. Но в конце концов оказывается, что именно этот Букаварь с его чистотой и возвышенной бескомпромиссностью и есть настоящий человек, совесть рабочего коллектива.

Рядом с Букаварем мы увидели тоже знакомые лица: бородастого столичного юношу, который «бросил институт и две пары джинсов», чтоб обрести на стройке истину. Увидели мы и рыжую красавицу сибирячку, «королеву Саян», которая, влюбившись в Букаваря, показала себя слишком доступной, ибо раньше «все хотели от нее только одного». Но Букаварь оказался не таким, как все, и Зойка изменилась, стала более серьезно и ответственно относиться к жизни.

Все эти истории рассказаны молодыми режиссерами довольно профессионально. Актеры Ст. Бороδοкин (Букаварь), А. Жмакова (Зойка), И. Вавилова (Ольга), В. Задубровский (Кешка), К. Худяков (Виталий) искренни. Однако почему в произведениях, посвященных комсомольским стройкам, мы всегда встречаем одних и тех же героев? Ведь не только застенчивые романтики, беззащитные девушки и бородастые пижоны являются главными действующими лицами молодежных коллективов, не ими одними исчерпывается все многообразие тех проблем, которыми живут люди. В свое время эти герои помогли передать авторам книг, пьес и фильмов свои первые, самые непосредственные впечатления от той удивительной, еще не изученной до конца, но ошеломляюще интересной жизни, которую они увидели на молодежных стройках.

Но теперь, думается, пора первых впечатлений прошла.

Настало время заглянуть и поглубже.

Что ж, быть может, пройдя эти знакомые нам десятки и двадцатье километров трассы, авторы углубятся наконец в не изведанные еще области человеческих характеров, взаимоотношений, поступков?

И в самом деле, с образом Николая (В. Гусев) в фильме вроде бы начинается конфликт. Красавец бригадир, смелый и справедливый, оказывается подлодом по отношению к Ольге, которая его любит, а в трудную минуту вообще покидает бригаду. Однако характер Николая, в сущности, не раскрыт. Ведь механическое соединение в одном герое положительного и отрицательного еще не есть сложность, точно так же как и простая констатация факта, что хорошие бригадиры порой плохо относятся к девушкам, далека еще от настоящего исследования характера.

Как мы уже сказали, пройдя знакомые кило-



метры трассы, авторы вообще отрываются от земли, взмывают в небо — над стройкой, над людьми, над мелкими их заботами.

Уход Николая словно бы обрывает все связи Букаваря с повседневной, будничной жизнью трассы. Отныне он превращается в оратора, в пророка, который занят мыслями о судьбе будущих поколений и озобочен в основном лишь тем, что укрепить в своих ближних веру в людей. Сначала Букаварь перевоспитывает бородастого скептика Виталия. Потом бросается впасть в широкую и бурную реку, чтобы предотвратить взрыв скалы, под которой похоронены погибшие товарищи Кешка. А затем он вообще исчезает со стройки и отправляется искать соленый арбуз.

Однажды Ольга рассказала, как в детском доме они, сироты войны, мечтали попробовать соленый арбуз. Однако мальчишка, которого они направили на поиски, сбежал с деньгами, а когда его нашли и вернули в детдом, смеялся над наивными мечтателями.

Теперь арбуз вырастает в проблему, в символ. Букаварь понимает: Ольга — после того как ее бросил Николай — необходимо вернуть веру в людей. И, никому ничего не объясняя, Букаварь убегает вдали с возгласом: «А все-таки они есть, эти самые соленые арбузы!»

Он путешествует несколько дней и в конце концов в далекой деревне находит старика, у которого есть соленые арбузы.

— Человеку одному плохо! — сбивчиво объясняет ему Букаварь.

Старик высказывает веселую догадку:

— А, с похмелья? Это бывает!

Но Букаварь, не оценивший юмора ситуации, по-прежнему серьезен:

— Да нет, он совсем не пьет. Ему плохо, просто плохо.

Он возвращается с арбузом. Ольга улыбается: ее вера в человечество восстановлена. Улыбаются и все вокруг: Зойка, строители, начальник участка. Так заканчивается фильм.

Разумеется, все эти действия Букаваря очень человечечны и вызывают самую искреннюю симпатию. Но, став линией поведения, они, быть может, даже вопреки воле авторов в какой-то степени противопоставляют Букаваря другим людям, которые не путешествуют за солеными арбузами, не перевоспитывают каждую минуту окружающих, а просто работают, просто строят дорогу, проявляя при этом истинный, а не показной героизм и решая при этом проблемы гораздо более серьезные, чем те, какими занят Букаварь. Быть может, герою Ст. Бородокина и простительны эти очень книжные

ДРАМА С ОПОЛОВНИКОМ

● СТЯПУХА

и поверхностные представления о романтике — на то он и прозаик Букварем. Но обычно в столкновении с реальной жизнью эти книжные представления рассыпаются. В фильме же происходит как раз обратное: надуманное оказывается сильнее реального, и Букварь не столько учится у жизни, сколько сам учит, проповедует, выстраивая мир по образу и подобию своих книжных представлений.

Пусть не обижается на нас автор: ведь мы говорим с режиссерами, чья первая картина — «Самый медленный поезд» — дала нам право ожидать более самостоятельного и интересного произведения. Одаренность молодых художников чувствуется и в «Таемном десанте». Есть в нем несколько массовых сцен, снятых в отличном ритме, увлеченно и взволнованно. Но В. Краснопольский и В. Усков подошли к



Вот уже несколько лет «Стяпуха» не сходит со сцены Московского театра имени Евгения Вахтангова. Хорошая слава идет о спектакле — зал всегда полон. Пьеса написана в жанре лубочного народного водевиля. И публике смешно до слез!

Успех вахтанговского спектакля на девяносто процентов зависел от режиссерского и актерского решения. А решение это, на мой взгляд, единственно верное — пьеса играется так, как и написана. Ю. Борисова, Н. Гриценко, М. Ульянов, Ю. Яковлев и другие прекрасные актеры играют легко, блестяще, талантливо. Когда Юлия Борисова, по-казаки повязанная платком, туго переувлажненная фартуком, утрируя свою природную характерную дикий, с ухватками озорной и языкастой бабы — лукавая, строгая, веселая, уверенная, — движется, как лавина, на партнера — невозможно удержаться от смеха!

Закон есть закон: водевиль должен играть легко, иронично, в тепле. Когда же на водевильном материале пытаются создать психологическую драму, закон не прощает такого вольного обращения с ним.

Постановщик кино — Стяпуха Э. Кеосаян, успешно начавший свой путь (его первые телевизионные фильмы «Три часа дороги» и «Лестница» заслужили международные премии), потерпел явную творческую неудачу при попытке углубить, возвысить и драматизировать этот лубок.

Взаимоотношения Павлины Хуторной (С. Светличная) и Степана Казанца (И. Савкин), усложнившиеся после того, как Павлина треснула Степана по голове ополовником, играютя актерами... всерьез.

Переживания Павлины драматичны (вплоть до потери зрения в людях!). Рекурсы в ее портрете многозначительны, взор ее глубоко трагичен (неизмеримо глубже, чем позволяют ситуации и текст пьесы). То ли она героиня классической драмы, то ли веселая стяпуха из колхоза Трофима Григорьевича Солдмкин!

А поскольку все сюжетные узлы остались в фильме на уровне кутюрии от удара ополовником, то действие развивается тяжело и натужно, а главное — герои находятся в анекдотическом несоответствии между тем, что они говорят, и тем, что они изображают.

Здесь есть немало «заготовок» для комедии — и лирические песни, и Константин Сорокин в роли деда Сливы, и С. Филиппов (без которого, как известно, почти не бывает комедии) в эпизодической роли, и очень хорошая комедийная пара — молодые актеры И. Чурикова и В. Носик.

В отличном темпе, с юмором снят комедийный немой кусок — мысли Серафима Чайки (Г. Юматов) о том, как он отомстит воображаемому сопернику. Но в этом немом куске — метров 65, а в фильме — почти 2 тысячи! Арифметика грустная: на 2 тысячи метров лирической (!!) комедии 65 метров юмора, как ни кино, не хватает!

И. Сергеева

Павлина (С. Светличная)
и Степан (И. Савкин)



экранизации, с нашей точки зрения, не совсем верно. Произведение В. Орлова — при всех его несомненных достоинствах — все же относится к тому «первому эшелону» молодежных повестей, в которых искренность и увлеченность сочетались с торопливостью, а желанием как можно скорее записать все, что поразило глаз. Вряд ли был смысл механически переносить на экран все коллизии романа. При этом искренность первого впечатления уже исчезла и стал заметнее схематизм, наивная символика авторских размышлений.

Фильмы о людях, прокладывающих новые трассы, необходимые нашему экрану, как воздух, и всякое обращение к подобной теме можно приветствовать. Но значительность и размах тех процессов, которые происходят на молодежных стройках, неизмеримо шире поверхностных рассуждений о романтике или сказок про соленый арбуз, влечащий душевные раны. Сегодня инфантильному герою, пожалуй, уже не справиться с теми проблемами, которые в жизни решают повзрослевшие мальчики молодежных повестей. Наш интерес к ним стал глубже, серьезнее, и от каждого нового произведения, посвященного молодежным коллективам, мы ждем движения вперед, а не толпания на одном и том же, уже пройденном рубеже.

Т. Хлопьянкина

ЛЮДИЛА ХИТЯЕВА снимается на студии имени А. П. Довженко в картине «Два года над пропастью», которая расскажет о драматических событиях минувшей войны.

РЕЖИССЕР А. КАЛЬЦАТЫЙ приступил на студии «Мосфильм» и постановке цветной стереоскопической кинокомедии «Лужинки» по сценарию Е. Помещинова.

«АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ» делает документальную картину о видном деятеле Коммунистической партии и Советского государства Наримане Наримановиче. Картина снимается в Вану, Астрахани, Москве, Одессе, Грузии. Режиссер Мухтар Дадашев.

В. ФЕТИН поставит на «Ленфильме» по сценарию А. Володина (сценарий был напечатан в № 1 журнала «Звезда», 1966 г.) картину «Происшествие, которого никто не заметил». Оператор В. Чумак. Художник Е. Еней.

СТУДИЯ «МОСФИЛЬМ» после завершения реконструкции сможет выпускать до сорока двух художественных фильмов в год.

ВТОРОЕ ТВОРЧЕСКОЕ объединение «Ленфильма» приняло сценарий А. Витольда «История пустой души», написанный по роману Максима Горького «Жизнь Клима Самгина». Фильм будет поставлен к столетию со дня рождения писателя.

АЛЕКСАНДР ИВАНОВ приступает на «Ленфильме» к постановке картины «Первороссияне» по сценарию Ольги Берггольц — о первой сельскохозяйственной коммуны, созданной на Алтае рабочими-пятиборцами по совету В. И. Ленина. Оператор А. Назаров. Художник М. Щеглов.

А. ТУТЫШКИН поставит на «Ленфильме» по сценарию Л. Юхвида оперету «Савадо в Малиново». Оператор В. Фастович. Художник С. Малкин.

НА КИЕВСКОЙ СТУДИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. Довженко созданы три творческих объединения. Художественный руководитель первого — Ю. Лысенко, второго — Т. Левчук, третьего (телевизионных фильмов) — С. Нарочник.

ЦВЕТНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА «ВИИ» будет поставлена во втором творческом объединении «Мосфильма». Это дипломная работа режиссера Г. Кропачева и К. Ершова, осуществляемая под художественным руководством С. Юткевича.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СОВЕТ СТУДИИ «МОСФИЛЬМ» выдвинул на соискание Государственной премии имени братьев Васильевых следующие фильмы и их создателей: «Девять дней одного года» (М. Ромм, Д. Храбровицкий, А. Баталов, И. Смоктуновский, Г. Лавров), «Иваново детство» (А. Тарновский, В. Юсов), «Живые и мертвые» (Н. Симонов, А. Столлер, Н. Олоновский, А. Палазов, С. Волков), «Председатель» (Ю. Нагин, А. Салтыков, М. Ульянов, И. Лапинов), «Оптимистическая трагедия» (С. Самсонов, И. Новодеряжкин, В. Тихонов, Е. Андреев, В. Монахов, В. Санаев, М. Володина), «А если это любовь?» (Ю. Рамазан, А. Хидиятов, Ж. Прохорова, Н. Федосова), «Большая дорога» (Ю. Озеров, Г. Мдивани, А. Мгнов, И. Черных).

ДЛЯ ЧЕГО В КИНО ХОДИМ?

Л. АННИНСКИЙ

Как «для чего»? И не сообразишь сразу. Ну, ходим, потому что оно есть — кино это самое. Развлекаться ходим... Рассеяться. Все-таки два часа какого-то иного дыхания, прорыв общности, что ли. И потом: триста человек в зрительном зале, реагирующие одновременно, — некая коллективная духовная проба, общение, контакт... И потом: есть фильмы, которые просто нельзя не смотреть. Я не о качестве, нет, а о более важном, — просто вот бывает точно известно в народе: смотреть надо — не затем, чтобы там расцеловаться или уйти от себя, а как раз чтобы найти себя; есть фильмы, в которых — грандиозный духовный поиск, попытка понять в целом телешного человека, ощутить личность в современном мире.

Я думаю, любой из нынешних посетителей кинотеатров, даже весьма подготовленный, соединяет в себе множество разных зрителей. Человек сложен, он должен и отдыхать духом и работать духовно, ему нужна зрелищность в той же мере, как и глубина, — он и легкомыслен и трагичен душой, а все — он самый. И идет он за всем этим в темный зал, к квадрату полотна, по которому бегают блики и тени...

Это заметки не о тематике нашего кино. И не о стилистике его. Это заметки о человеческом содержании, о тех духовных ценностях, которые копяты в фильмах, столь несхожих внешне. Фильмы-то несхожи, да ценности едины, ибо единая жизнь наша.

Конечно, это очень субъективные заметки. И я начну я все-таки со стилистики.

Стилистика нашего кинематографа давно уже не поддается однозначному определению.

Может быть, итальянский кинематограф сороковых — пятидесятых годов был последним всемирным словом, разом отозвавшимся во всех концах мирового кино. Вторая половина двадцатого века закружила нас по экранам мира. Теперь трудно назвать кинематографическую Мекку, какой была Америка в 20-е, Россия — в 30-е, Италия — в 40-е годы. Теперь никто не удивляется, если прославленный мастер сделает посредственный фильм, а потрясающее всех произведение выходит под безвестными титрами в стране, которая вчера еще, может быть, не имела своих студий. Мы даже не пытаемся предугадать потрясающего: оно все равно приходит с неожиданной стороны. Мы не настраиваемся на «стиль» — стиль

все равно оказывается не таким, какого ждешь. Как соединить мрачные неистоваща Курасавы со спокойными, светлым рационализмом Люмета? И игровой, иронический артистизм итальянцев — с психологическими безднами так называемой «польской школы»? А ведь твердо, всем существом понимаешь: ни от чего этого нельзя отказываться; все — это фонд нашего духовного опыта; все эти разрозненные, несогласующиеся, разномастные, в разных концах мира звучащие тона очерчивают главное и единое: человека.

Одно время казалось: легко уловить «новый стиль», воцарившийся на наших экранах. «Новый стиль» — это обезоруживающая симпатичность, непосредственность, подкупающая трогательность, подчеркнутая антиплакательность. Раньше киногерои были красавицы. Теперь — симпатяги: курносые, лохматенькие. Раньше слышнучко было — теперь дождик идет. Теперь под дождем босиком бегают, на ручку кресла садятся, не поют, а мурлычат без аккомпанемента и просто так картавят, заикаются. В общем, конечно, новый стиль. Только посмотрите, где он теперь. В самых третьезеркальных, заштатных, захудалых ширпотребных картинах. И этот партикулярный стиль у нас — отзвук последнего «мирового поветрия» в кинематографе — итальянского кино сороковых годов. Десять лет назад, когда такая стилистика ворвалась в наше кино, это было действительно новое слово в духовном развитии нашем (мне теперь кажется, что фантастические, марсианские ракурсы Урусевского были обязательно нужны Калатозову для контраста с живой и простой беззащитностью душ героев, душевная стилистика пришла к нам, как острое слово в диспуте, она подчеркивала себя, она защищалась). Что ж, иныче? Эта беззащитная партикулярность — ширпотреб, хороший том, периферия искусства. Это элемент нашего психологического бытия, наш обиход в кино, наша кинобеллетристика.

А где же настоящая?

«Война и мир», «Девять дней одного года»... Да, да, именно так! Я знаю, что соединение это может показаться рискованным, чуть ли не фанфаронским: как же, пластичный, масляно-живописный густо-валяжный мир Бондарчука и Петрицкого и черно-белые контрасты Ромма и Лаврова, эти геометрические плоскости, выкачанный с экрана воздух, замкнутая правильность

линий, надчеловеческая завершенность лабораторных конструкций.

Но в том-то и секрет нынешнего кинематографа, что он осваивает человеческую действительность в самых разных стилистических системах. И если упрямся во внешний стиль, — не пойдем ничего. Вопрос даже и стоять так сегодня не может: принимать или не принимать тот или иной стиль? Мы опоздали с этим вопросом. Вопрос стоит о той духовной реальности, которая толкнула художника в тот или иной стилистический мир. Я склонен в данном случае доверять целостному человеческому впечатлению, а не механическому профессиональному анализу. И где-то в последней истине о человеке оба художника сходятся: Ромм, всею своею резкой, черно-белой, острой, «вакуумной» системой средств визуальной человеческой телности, и Бондарчук, щедро и доверчиво реконструирующий эту полную и завершенную духовность на старом толстовском фундаменте. Они живут в разных художественных мирах, но оба исходят из ощущения полного и гармоничного духовного человека.

Все «хорошие» фильмы делятся для меня на две исчерпывающих категории. Есть фильмы, которые можно смотреть. И есть фильмы, которые нужно смотреть. Все зависит от того, зачем в кино ходим. Если отдохнуть, — то тут требуется в фильме именно та размесленная грамотность, тот ширпотребный «стиль», который бы не раздражал. Лучше даже, если этот стиль «современный». Как-то привычнее. Я все же смеюсь над этим кинематографом. Он необходим людям так же, как удобная мебель, как эстрадная музыка, как легкое чтение. Люди не машины...

Тут только главное — не путать две вещи: кинобеллетристику и киноискусство. От первой требуется, чтобы ее можно было использовать. Второе необходимо человеку совсем по другой причине, и критерии здесь иные. Сюда идут очищаться; здесь действует другой закон: попытка современного человека понять самого себя.

И здесь не может быть никакого «всеобщего стиля».

Вот три фильма, из числа тех, которые нужно смотреть: «Председатель» Ю. Нагибина и А. Салтыкова, «Строится мост» Н. Мельникова, О. Ефремова и Г. Егиазарова, «Первый учитель» Ч. Айтматова и А. Кончаловского.

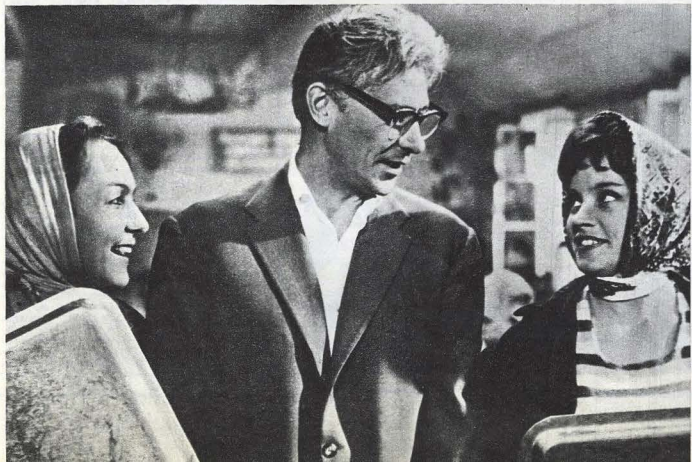
Все три картины вызвали полемику. Это первый признак успеха.

Общий стиль фильма «Председатель» определяется массовыми сценами. Режиссер не брал профессиональных статистов — он снимал простых колхозников. Их неумелость, их неразыгранная скважность, их бесхитростная бытовая простота создали в этой картине художественную атмосферу, в которую точно вписался М. Ульянов. Ключевой образ фильма — это горлающая толпа, многолюдно, податливая и подвижная человеческая масса. Толпящиеся перед нашими глазами люди, снятые вроде бы непризвательно. Но это ярко выписанные типы, это скорее массовые документальные снимки, куски старой ленты, запечатлевшей случайно оказавшихся перд

Статья публикуется в порядке обсуждения

СТРОИТСЯ МОСТ

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ



камерой людей. Эстетика документальности создает на экране мир антидекоративный, антиритуальный.

А теперь посмотрим, какой председатель Егор Трубинов? Жесткий или любвеобильный?

В том-то и дело, что он и такой и эдакий. Он любой, всякий. Он кричит, взрывается, выходит из себя. Он мгновенно смаргачается, отходит. Он способен ударить, избить. И он же забегает перед противником, заглядывая в глаза. Он столько же лютый командир производства, сколько свойский, душевный, бессильный человек. В чем тут загадка? В том, что Михаил Ульянов великолепно вписывается в стилистику фильма. Этот подвижник, как ртуть, небритый инвалид-председатель в смешно нахлобученной кепке — абсолютное выражение той пестрой и жгучей толпы, которая его выдвинула и все качества которой он сконцентрировал в себе. Он не боится быть смешным, жестоким, нелюбимым, некрасивым. Он хитрит, придуривается, умоляет, обижается. Он одновременно и малый, доверчивый ребенок и мудрый, как змея, старец. В нем неистребима живучесть, такая, словно все его поступки там где-то, в последнем суде совести, оправданы и искуплены людьми; так ведет себя человек, у которого, как говорят, «душа дома»... Помните, в одной из повестей С. Залыгина сибирские мужики в злобе на поджигателя спихивают его дом под откос? Что там дальше сказано?.. «Не иди, Александра, против мира и против совести. Мы тебя, черта, в реку спустили — мы же тебе, всем миром, за три дня новый дом сладим, лучше прежнего, — мы на земле люди, и мы отвятим, если только добром...» Вот это суть и смысл сыгранного М. Ульяновым характера, суть и смысл нравственной атмосферы фильма, художественный ее секрет, ее путь к оправданию добра и человека. Вне этой стилистической атмосферы сразу все кажется непонятным; и зачем председатель дерется, и зачем матерится, и зачем перед начальством хитрит.

«Строится мост» — авторский фильм театральной студии «Современник»; труппа в полном составе участвовала в съемках. Сюжет — приезд столичного корреспондента на строительство большого моста в волжский город. Общий стиль картины скользящий, убагающийся, текучий... Реплики пробауриваются, они часто неразборчивы, монтаж быстрый, на коротких кусках, все мелькает, как в легкой дымке, как в полусне. В «Председателе» говор толпы был дан напористо, был вытиснен в самый первый звукоряд; здесь, в «Мосте», этот говор отброшен с первого ряда, он слышится словно издали, сливаясь со стрекотанием моторов и с плеском воды в реке. Из этого текучего фона выхвачены, приближены к нам и показаны подробно десять — двенадцать человеческих лиц — здесь мелькание монтажа обрывается, аппарат замирает, и в центр внимания мгновенно входит актер: тип, образ, характер.

— Но это же не кино! — раздался голоса по выходе фильма. — Это ж откровеннейший театр! Нам к и о надо!

Вот тут как раз и начинается разговор о живом организме произведения искусства.

Вам «кино» надо?

Пожалуйста! На любой сеанс! Будет все: монтаж, босые ноги по дождю, рваный ритм, эксцентрикада, молчаливые проходы. Десятки убаюкивающих поделок, изготовленных по новейшим ремесленным образцам кинотехники! Слошноно, так сказать, «кино». Парад технических достижений.

Не будем путать арсенал технических средств киноязыка и живой язык, на котором говорит с нами данное произведение искусства.

Кстати, этого самого «киноязыка» сверх головы в фильме «Строится мост». Проходы через мостовые конструкции, панорамы на реку, весь этот скользящий дымящийся фон. Авторы фильма словно специально концентрируют все киносредства при создании этого размытого ритма, чтобы резче и яснее проступили из тумана человеческие лица.

И авторы фильма правы.

Дело не только в том, что современники вносят в наш техничный, изоциренный, гугубо «кинематографический» кинематограф властную сценическую культуру русского театра — и слава те, господа, что вносят (лицо актера — хорошее дополнение к «кинематографическим» босым ножкам по дождю). Дело в художественном содержании данной картины. Грустный, усталый, чеховски-добрый корреспондент наталкивается каждую секунду на стену отчуждения между ним и людьми. Он их не чувствует... Они ускользают от него в текучем тумане казенных вопросов-ответов, и даже в их бесцеремонном любопытстве к необъяснимым подробностям его московского быта сквозит оскорбительный неинтерес к его личности. Это и есть художественная атмосфера фильма, заданный нам вопрос о жизни. Люди — кругом, их лица мелькают в скользящем туманном ритме... И при этом не зацепишься, не дотронешься... Как это сказано у Вознесенского: «Не докрячешься, не докрячешься...» Корреспондент, гонящийся за тенями людей, чувствует себя в какир-то искусственной, призрачной сфере, он... он, как в театре, здесь; и он это знает, и они это знают, и мы знаем.

Теперь вы понимаете, почему я не боюсь возгласа «это не кино»?

Да, это «театр». Театр, введенный в самое условие жизненного действия картины. Театр, как шекспировское «жизнь-театр», как вопрос, на который надо ответить.

Олег Ефремов, горько усмехавшись, принимает правила игры. Он выходит на пустую клубную сцену и начинает говорить полусонным людям о том, что самое главное — это любовь к людям...

Театр это или кино? Не правда ли, в «кино» он мог бы пронести свои проповеди, лета, скажем, с верхнего мостового пролета, так что мы видели бы крупно руки, ноги и говорющий рот?

А он говорит, держась за край занавеса...

Авторы идут навстречу театральности, они гасят тревожную театральность темы шутилой театральностью приема. Они знают, что человек неисчерпаем. Притворяется, ускользает, хитрит...

Но душа в нем неистребима, и Ефремов, с сознанием печальной необходимости встав в театральную позу, говорит вам о людях эту глубочайшую правду: главное на земле люди, их связь. Помните? Мы тебя, Александра, под откос пустили, так ведь мы же тебя и на ноги поставим — если добром будет... Современники знают этот высший закон. Над маленьким плавучим баракком мостоотряда, где суетятся строители, в бездонном небе звучит божественная мелодия — «Аве, Мария». Не знаю, театр это, кино или музыка. Это боль о человеке и любовь к нему...

На экране безмолвная, пустая, каменная земля. Это носится между горами. Солнце, расклеванные камни. Ледяной холод высокогорных рек. Огонь и лед. Язык фильма — предельная, максимальная, обжигающая ясность. Почти символическая ясность планов. Здесь нет ни документальной, неясной, подсмотренной пестроты красок «Председателя», ни театральной, иронической, призрачной дымки фильма «Строится мост». Здесь воздух разреженный, резкий. В Питере была революция. Основы сдвинулись; и солнце и холод — все обжигает; все — на трагической, иступленной грани: жизнь встретилась со смертью, и решается — сейчас...

Герой фильма — худой красноармеец с горящими черными глазами. Он явился в аил от имени мировой революции... Он выхватывает бумагу с печатью:

— Я учитель Дюйшен... Я из аила Коксай... Я был в Москве! Меня послал к вам комсомол. Я буду учить ваших детей!

Вокруг него пуста. Воздух расклеванный и разреженный. Дальше — кольцо недоверчивых дехкан. Выбеленные ветрами, морщинистые лица. Ухмылки: какой ты учитель, голдренец! Жили без учения, проживем...

Нет полутонов — краски предельные... В старом, дремучем быте слепая нищета соседствует со слепым, жирным довольством. Мы видим заколотую на празднике лошадь: внутренности, кровь, клочья... Мы видим пьяные лица, забрызганные кумысом. Мы видим окровавленные, искушенные губы девочки, насильно отданной в жены баю.

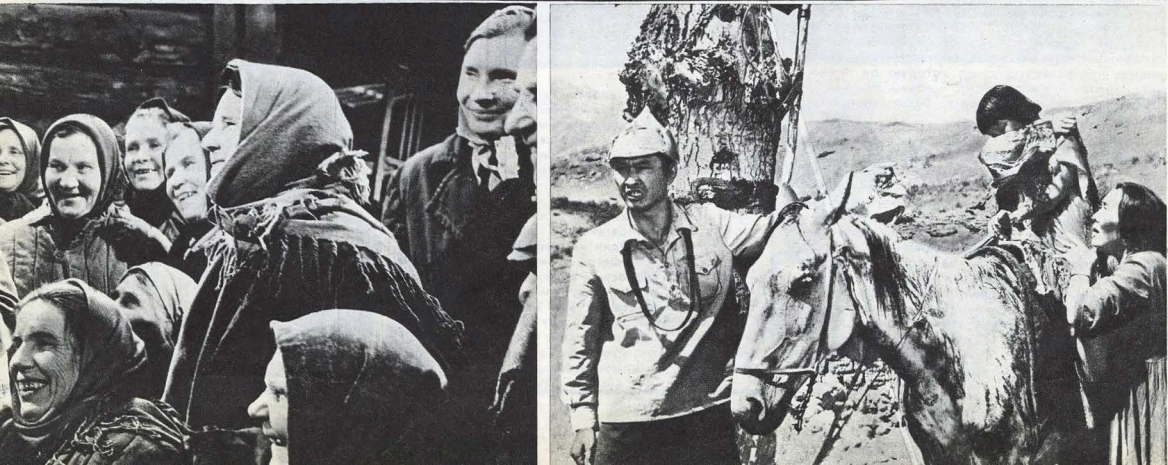
Жестокость этих сцен намеренна. Трагичен, жесток момент: перепутье истории. Жестокость идет на жестокость.

Учитель — как меч, входящий в эту живую, слепую, полусонную плоть. Одержимый, сухой, отощавший. Гонит детей в школу вброд через ледяную воду реки, тащит их на руках, захватывает полуразвалившуюся старую кошапно, учит детей. Чему учит? Чему умеет: «Кто наши враги? — Капиталисты, баи, муллы... Кто наши друзья? — Мировой пролетариат...» Что не так — за шиворот: «Ты что, против Советской власти!..»

В разреженном воздухе фильма этот образ — символ чистой духовности, самоистязующий фанатизм, молнией быющий в косную массу. Больше того: он есть парадоксальное порождение этой массы, обратная крайность, полярное начало.

И именно предельная заостренность обоих образов начал, крайность полуживотной плоти, столб...

ПЕРВЫЙ УЧИТЕЛЬ



ДЛЯ ЧЕГО В КИНО ХОДИМ?

нушаяся с крайностью бесплотного, прямого, как сталь, духа, и содержит в себе молчаливый вопрос о выходе.

И вот между двумя этими полюсами появляется Алтынай, шестнадцатилетняя сирота, ученица Дюйшена, насильно увезенная баем. Я думаю, что успех молодой киргизской балерины Натальи Аринбаровой в роли Алтынай сравним с успехом молодой русской балерины Л. Савельевой в роли Наташи Ростовой. Только там живая, чуткая, беззащитная душа выростала в живительном воздухе толстовских интересеров, в атмосфере любви и сострадания; здесь же эта беззащитная душа растерзана в страшной борьбе яростно столкнувшихся начал. Вчера Алтынай была насильно увезена в жены к баю, сегодня учитель является с милиционерами и увозит ее, изломанную, окровавленную, обратно в аил, а там ее встречает беснующаяся толпа, призывающая пролягания на ее голову, потому что теперь она уже сбежавшая жена... Алтынай закрывает исцарапанное лицо, а учитель истуленно кричит толпе, что перед ними первая освобожденная женщина Востока...

И вы уже не можете оторвать взгляда от этого изученного существа, чувствуя, что в этой живой точке все средоточие смысла фильма, что именно здесь ответ, искупление и оправдание трагедии. Здесь столкнулись две крайние силы. Здесь умрут они во имя высшего — во имя человека... Старая жизнь летит под откос, но встанет новая, и залог ее — это живое, оскорбленное существо — Алтынай, беззащитная девочка. Она уедет в Ташкент. Она наденет красную косынку, станет рабфакской, она увидит столицу. Ее первый учитель останется здесь... навсегда.

В рассказе Чингиза Айтматова есть у этой истории печальный эпизод: Алтынай вернулась в родной аил, приехала в гости через много лет, видная киргизская ученая... Дюйшен уже старик, одинокий старик, ее первый учитель, выравненный ее когда-то из рук баю, сказавший: вот враги, а вот друзья... Авторы фильма опустили этот эпизод, и правильно: глубокий интонационный переход, доступный прозе, мог бы не получиться здесь, в этом яростном, трагическом фильме. Может быть, это и есть «киноспецифика». Вся горечь и вся боль сконцентрировались в одном эпизоде — в том, как рыдает Алтынай, увезая в Ташкент, и как у вагона просит прощения у своего учителя...

За что? За то, что она уезжает от него, бросает его здесь. За то, что он спас ее от позора, от мужа-насильника, за то, что она уже полюбила его первой своей любовью, и он готов полюбить ее, и вот она уезжает, а он остается, и так рвется, ломается еще раз вся ее жизнь... И, рыдая перед ним, она словно чувствует, что через сорок лет найдет его здесь старым, одиноким.

Да, победит Дюйшен! Сломает тупое упрямство дехкан! Будет в аиле школа. Будут тридцатые годы, сороковые... шестидесятые. История не свернет. И авторы фильма хорошо знают это. Но знают они и другое: то, ради чего огнем сгорают этот первый полуграмотный, фанатический посланец истории, — знают беззащитную и бесценную человеческую душу, которую он приносит в жертву и у которой, по высшим законам, и победители и побежденные будут прощения просить.

Кончу тем, с чего начал. Технологические достижения современного кинематографа разошлись по всему миру. Все все умеют. Стили перемешаны: не угадаешь, где, как, каким образом прозвучит правда.

Тут только один камертон: за душу человека или за хищную, подменяющую человека...

В многообразных поисках нашего кинематографа — в блестящем артистизме или в точной документальности, в глубокой театральности или в глубокой кинематографичности, в щедрой, аскетичной, развернутой пластике или в лаконичной, аскетичной скульптуре — всюду копится новое знание о человеке, новая боль о нем и новая любовь к нему.

Ради этого в кино ходим.



Сказка «Маленький принц»

Сейчас уже как-то не верится, что всего семь лет назад мы не знали этой светлой и мудрой сказки — «Маленького принца» французского писателя и пилота, мыслителя и поэта Антуана де Сент-Экзюпери. В конце 1959 года она впервые появилась на русском языке в журнале «Москва». А теперь, вероятно, не осталось читателей, которых не коснулись ее свежесть, детская чистота и взрослая лукавность. И, наверное, всем интересно узнать, что мы увидим «Маленького принца» на экране: литовский режиссер Арунас Жебрюнас ставит по сказке Экзюпери полнометражный цветной широкоэкранный художественный фильм.

Тех, кто следил за творчеством Жебрюнаса, не удивляет, что именно он написал сценарий и взялся за экранизацию произведения, в котором воедино слиты легкая печаль и мудрые записки. Архитектор и художник по образованию, Арунас Жебрюнас принес в кинематограф свой творческий почерк — элегический, мягкий, мечтательный. Поэзия его картин — новеллы «Последний выстрел» в «Живых героях», «Девочка и зюк» — покорила и советских и зарубежных зрителей. Режиссер показал в этих фильмах свою художническую и человеческую непосредственность, свой талант заново удивляться тому, что может показаться давно привычным, — улыбки ребенка, причудливости цветка, взмаху крыльев птицы...

И вот теперь — сказка Сент-Экзюпери, напоенная ароматом далекой розы, алпийская солнцем пустыни. Объяснять ее образный строй и символы — задача неблагоприятная. Да и возможно ли пересказать поэтический образ прозой! Гораздо полезнее спросить у режиссера, почему он взялся за экранизацию «Маленького принца».

— О «Маленьком принце», — ответил А. Жебрюнас, — говорят по-разному. И это естественно: каждый видит эту сказку по-своему. Ее называют символической, философской, взрослой, детской, реальной, фантастической, печальной, жизнеутверждающей, простой, мудрой... И, знаете, все это правда. Но я бы добавил еще одно слово: эта сказка необычайно поэтична.

В 1944 году, незадолго до гибели, Сент-Экзюпери писал: «Невозможно больше жить холодинамиками, политикой, балансами и кроссвордами! Совершенно невозможно. Невозможно жить без поэзии, без красок, без любви».

«Маленького принца», как и все сочинения Сент-Экзюпери, пронизывает глубокая и поэтическая философия гуманизма. Один из самых светлых писателей нашего времени, он воспитывает верность и великодушие, смелость и скромность, самоотверженность и человечность. В его книгах поэзия бескорыстной дружбы. Он учит даже в самые горькие минуты не терять веры в торжество добра, он говорит, что нет такого зла, как



Легчик (Отар Кобридзе)



Маленький принц
(Зэальдас Микалюнас).
Фонарищик
(Донатас Бакионис)



бы далеко оно ни совершалось, которое не касалось бы каждого из нас. Моральный кодекс Сент-Экзюпери близок нам, свидетельство тому — популярность его книг, и это одна из причин, которая побудила меня взяться за постановку «Маленького принца» в кино.

— Вы говорили, что сказку называют и реальной и фантастической. Какое из этих слов ближе вашему пониманию произведения!

— Оба. Реальное и фантастика в сказке неразделимы. Если мы ввернем в чудо собственного воображения, в детские чувства и детское видение людей и мира, в то, что реальность может быть преображена творческой фантазией, тогда мы поверим в абсолютную реальность сказки, и нам останется только пожалеть людей, лишенных воображения. Поэтому изобразительная основа фильма (художники А. Нинос и Л. Гуаускас) реалистична. Она исходит из изысканных акварелей, сделанных самим Экзюпери, которые сопровождают у французские и советские издания сказки, из картинок, на которых горят золотые звезды и Маленький принц с золотыми волосами хозяйничает на своей маленькой планете.

...Самым трудным в подготовительном периоде оказался выбор актера на роль Маленького принца. По сценарию ему пять-шесть лет. Принца искали во многих местах. Три ассистента режиссера выезжали в Каунас, Ленинград и другие города. Были помещены объявления в центральных и местных газетах. Сотни родителей прислали фотографии своих сыновей. А нашли «актера» у себя дома, в Вильнюсе. Им оказался шестилетний Эвальдас Микалюнас, который скоро сменит детский сад на павильон киностудии. На роль Летчика утвержден грузинский киноактер Отар Куберидзе. Снимать фильм будет оператор А. Дигимас.

Картина снимается в пустыне, недалеко от Небит-Дага. Здесь вынужденная посадка оставит Летчика наедине с песчаными дюнами и тишиной, здесь рядом с ним появится мальчик, которого Летчик назовет Маленьким принцем. Отсюда юный герой начнет путешествовать по неведомым мирам, где живут люди, как две капли воды похожие на обитателей Земли, — Король, Честолюбец, Пьяница, Бизнесмен, Фонащик и Ученый. Но играть их всех будет один актер — Донатас Баннионис [он играл председателя колхоза Вайкуса в фильме «Никто не хотел умирать»]. По мысли режиссера, это должно подчеркнуть, что человек сложен и проявления его многогранны...

Пройдет не так много времени, и добрая поэтическая сказка Экзюпери обретет свою вторую жизнь — на экране. Сидя в зале, мы будем вместе с Маленьким принцем удивляться непостоянствам жизни — узости взглядов, мелкому честолюбию, корысти, эгоизму, ханжеству. Вместе с ним будем приручать в пустыне лису, а на своей планете — розу. Вместе с ним мы увидим, как оживают звезды, и услышим в небе звон серебряных колокольчиков. И повторим за ним чудесный девиз: «Зорко одно лишь сердце. Само главного глазами не увидишь...»

С. Марков,
спец. корр. «Советского экрана»

Вильнюс

СЧАСТЬЕ ДОКТОРА ЛЯХОВА

Эдуард Хачатуров — выпускник ВГИК по мастерской С. Герасимова и Т. Макаровой — снимает свою дипломную картину «Пустыня» на студии «Туркменфильм». Вот что рассказывает режиссер о своей работе:

— Сценарий написали Я. Айзенберг, К. Курбансахатов и Б. Мансуров по мотивам рассказов Юрия Трифонова «Одиночество Клыча Дурды» и «Доктор, студент и Митя». Тот, кто читал их, помнит главных героев. Клыч Дурды был борцом-чемпионом, но изменил спортивной чести, превратился в тунеядца и наказан за это одиночеством. Доктор Ляхов (его играет артист Центрального театра Советской Армии А. Миронов) — человек интересный, сложный. У него бывают и сомнения и колебания, но, когда нужно помочь другому, он преобразуется, становится уверенным в себе и нужным людям.

Шестнадцать лет прожил Ляхов в песках, на земле, испепеленной зноем. Мы знакомимся с ним в тяжелый для него период... Рухнули надежды, которыми он жил много лет. Он решает после смерти жены уехать из мест, которым отдал столько сил и столько лет жизни. Нас интересует как раз анализ угнетенного состояния души, обычно ему не присущего, потому что Ляхов — натура

сильная и сложная. Я не буду рассказывать весь сюжет. Скажу только, что он очень прост и что нам важно в нем не столько действие, сколько возможность показать душевное состояние человека в критические для него минуты. Именно показать, потому что главный способ передачи мысли и чувств для нас не слово, а изображение, кинокадр, его композиция, освещение, фактура.

Это фильм о человеческом счастье (потому что Ляхов вновь находит себя), счастье полным, гармоничным и неотделимым от грусти и печали. Идею фильма можно изложить словами Шота Руставели: «Не оценишь сладость жизни, не вкусиши горечь бед».

Почти вся картина снимается на натуре. Основные эпизоды уже отсняты. Позади все трудности и сложности, связанные со съемками в пустыне.

Клыча играет А. Джаллыев, которого вы помните по роли хана в «Состязании». Для выпускников ВГИК оператора Б. Олифера, художников В. Филиппова и В. Шестакова «Пустыня» — первая самостоятельная работа.

А ш х а б а д

Наш корр.

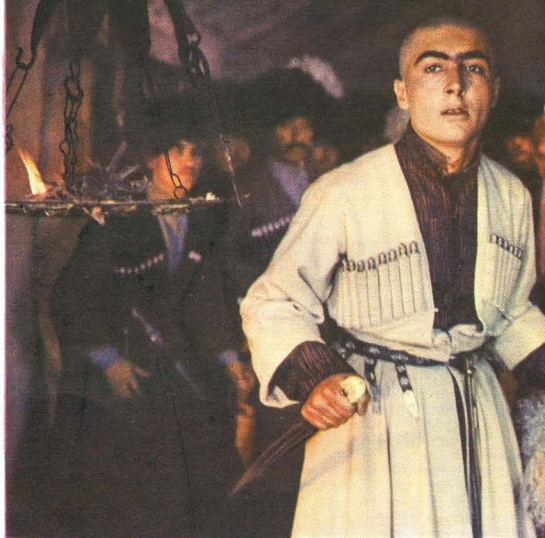
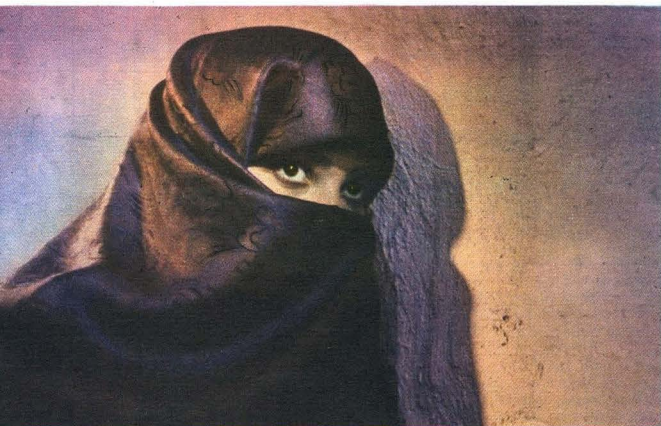


Ляхов
(артист А. Миронов)



Бегенч,
сын Клыча Дурды
(К. Агаев)





ПО РОМАНУ ЛЕРМОНТОВА

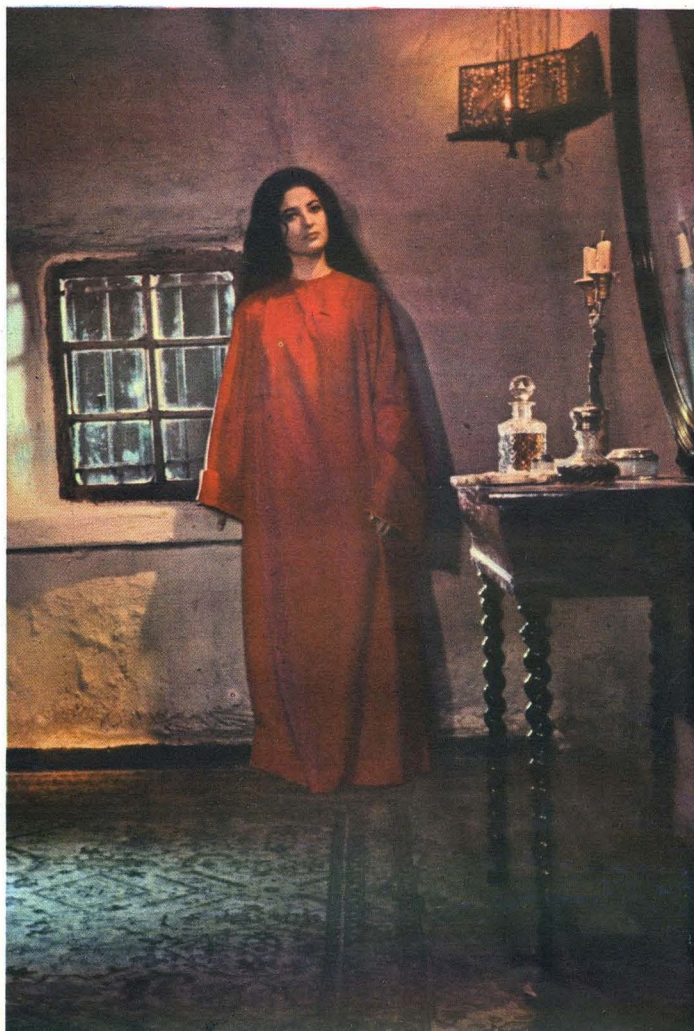
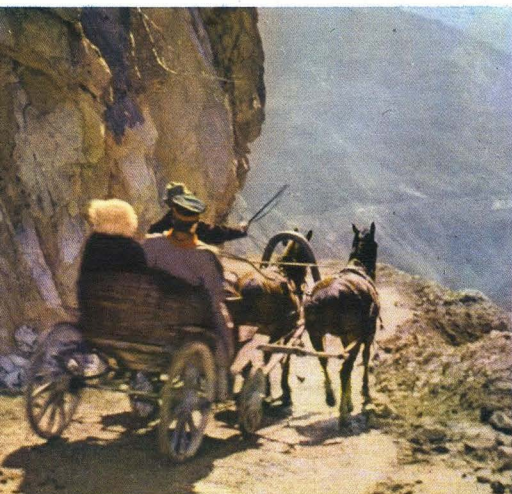




Фото А. Кузина

На студии имени М. Горького режиссер С. Ростоцкий закончил съемки фильмов «Записки Печорина» (куда вошли новеллы «Максим Максимыч», «Тамань» и «Бэла»). В роли Печорина снялся артист Владимир Ивашев.

На экране перед зрителем пройдет галерея лермонтовских героев — Максим Максимыч, девушка-контрабандистка, Бэла, ее брат Азамат... В этом номере мы представляем некоторых из них, вспоминая при этом строки романа «Герой нашего времени».

«Решительно, я никогда подобной женщины не видывал... Необыкновенная гибкость ее стана, особенное, ей только свойственное наклонение головы, длинные русые волосы, какой-то золотистый отлив ее слегка загорелой кожи на шее и плечах, и особенно, правильный нос,— все это было для меня оборотисто-жизненно».

В роли девушки-контрабандистки—Светлана Светличная (первая страница обложки)

«Ее зовут Вэллоу... Она была хороша: высокая, тоненькая, глаза черные, как у горной серны, так и заглядывали к вам в душу».

В роли Бэлы—Сильвия Борова (снимки сверху слева и внизу)

«Азамат... Уж какой был головорез, проворный на что хочешь: панку ли поднять на всем скаку, из ружья ли стрелять...»

В роли Азамата—Роланд Борашичи (снимок сверху справа)

«...Уж солнце начинало прятаться за снеговой хребет, когда я вбежал в Койшаурскую долину...» (снимок внизу слева)

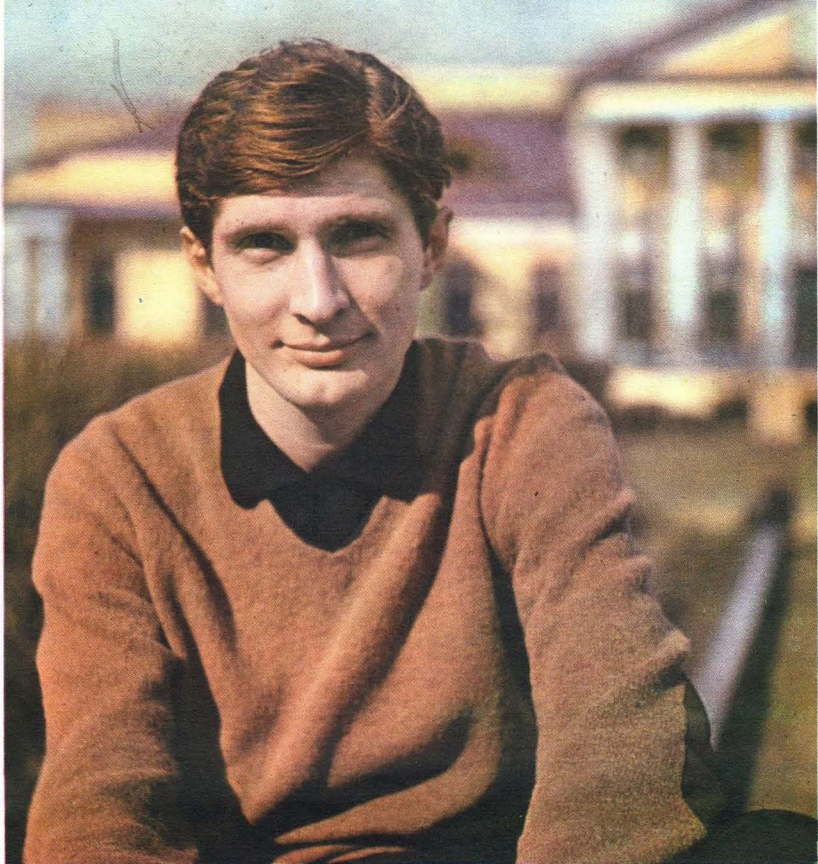


Фото В. Арманда и Р. Папикьяна



«СОВЕТСКИЙ ЭКРАН» ПРЕДСТАВЛЯЕТ:

ИГОРЬ ЯСУЛОВИЧ

Игорь Ясулович в 1962 году закончил ВГИК. Его работы можно перечислить на пальцах одной руки — работ этих пять: Кеннет в телевизионном фильме «Теперь пусть уходит» режиссера С. Алексеева, Феликс в фильме «Через кладбище» В. Турова, Якоб Хаухзофер в фильме «Помни, Каспар!» Г. Ниинулина, Виннич в фильме «Время, вперед!» М. Швейцера, Григорий Любимов в фильме «Первый посетитель» Л. Квинихидзе.

Таким образом, мы присутствуем при рождении творческого портрета актера.

Самые первые наброски этого портрета относятся к «давним», как говорит сам Игорь, временам, когда он, будучи старшекласником, занимался в школьном театральном кружке. Это было в Таллине. Кружком руководил И. Россомехин, имя которого Ясулович вспоминает с любовью и благодарностью. Коллегами Игоря по кружку были известные теперь Лариса Лужина, Владимир Корнев, Виталий Конев.

Во ВГИК Ясулович учился в мастерской Ромма. «Михаил Ильич,— говорит Игорь,— учил нас быть правдивыми, органичными, никогда не притаться за грим. Раскрывать суть образа и никогда не актерствовать». Этот творческий наказ студенты мастерской помнили, приступая к первым учебным постановкам. Интерес к человеческой психологии, и мельчайшим деталям поведения, стремление передать течение мысли, вдумчивое отношение и подтексту отличали игру Ясуловича в «Салеском процессе» (судья Готтори), поставленном А. Кочаловским, в «Гулении во гнев» (Илиф), поставленном Р. Эсадзе, в «Белых слонах» (инсценировку этого рассказа Э. Хемингуэя осуществил на третьем курсе А. Волжос).

На старших курсах стали заниматься пантомимой. Занятиям руководил замечательный мастер и педагог, ныне покойный А. А. Рунев. Увлечение пантомимой не прошло и после окончания института. Игорь участвует почти во всех пантомимических спектаклях Театра-студии киноактера. Лучшие миниатюры с его участием — «Роман с контрабасом», «Олеги и охотник», «У попа была собака», «Хирургия», в

которой Игорь один, мгновенно перевоплощаясь, исполняет две роли — дьячка и фельдшера.

Из ролей, сыгранных И. Ясуловичем в кино, пожалуй, самая интересная роль Феликса Бургрева в картине режиссера В. Турова «Через кладбище». Феликс — юноша, почти мальчик, инвалид, замкнутый, надомленный, недоверчивый. У него в партизанском отряде погибли братья. Игорь играет тактично и сдержанно, если так можно выразиться, интеллигентно. И то, как он ходит, и как смотрит, и как слушает, создает широчайшее ощущение человеческого трагедии. В эпизоде встречи с Михаилом Феликс улыбается и столько застенчивости, доброты и надежды в его улыбке, что она запоминается надолго. Умный и добрый артист играет эту роль.

Хотелось бы также напомнить зрителям корреспондента РОСТА Винничка, которого Ясулович сыграл в картине М. Швейцера «Время, вперед!». Сам Игорь с большой теплотой и признательностью вспоминает работу с М. Швейцеров — режиссером, умеющим как бы «аннулировать» актерскую задачу и «заряжать» актера. Виннич — весь энтузиазм, горение, служение идее. Он и внешне таков: горящие глаза, дубленое солдцем и ветром лицо, взлохмаченная голова.

Еще одна роль. Григорий Любимов в фильме Л. Квинихидзе «Первый посетитель». Простой рабочий парень, из тех, кто своими руками делал революцию. Роль, правда, была не слишком богата драматургически. «Тем не менее работа над ней была интересной и полезной,— говорит Игорь,— хотя бы потому, что я познакомился на картине с замечательной актрисой Алисой Фрейндлих, сыгравшей в фильме жену Григория».

Сейчас Игорь Ясулович репетирует роль немца Аннеля в фильме «Майор Вихрь», который ставит на «Мосфильме» режиссер Е. Ташков.

Л. Кудинова,
В. Македонский

Говорят, что сказки любят только дети. Неправда. Волшебный мир фантазии царит и у взрослых. Я убедился в этом воочию, когда видел зал, дружными аплодисментами выражавший свое восхищение мастерством писателя Бориса Заходера и режиссера Галины Ельницкой — авторов замечательных сказок, созданных на киностудии «Моснаучфильм».

Свою работу для малышей Галина Ельницкая начала с киносказки «Русачок». В ней два главных героя — маленький зайчик, едва вступающий в неведомый ему мир леса, но уже знающий великую зачатку мечты о безмерно вкусной морковке, и старый мудрый ворон, который знакомит зайчика с лесными чудесами.

Он долго жил и много видел, этот мудрый ворон. А вот зайчику все в диковинку. И сладкая травка, из которой должна вырасти морковка, и яйца, из которых выведутся птенцы, и гадкая гусеница, которой предстоит превратиться в прекрасную бабочку, Голова закружилась у зайчика от чудес. И в конце концов он поверил, что и сам может превратиться в любого лесного зверя. Так начинается удивительно поэтический рассказ о лесе и его обитателях. Зайчик знакомится со многими животными и приходит к твердому выводу: нет ничего лучше в мире, чем быть зайцем.

Если «Русачок» открывал детям большой и неведомый им мир леса, то другая сказка Ельницкой и Заходера — «Как рыбка чуть не утонула» — показывает, как много интересного можно увидеть в маленьком комнатном аквариуме.

Среди многочисленных рыбок у мальчика Коли живет ветнамская бойцовая рыбка. Соседи по аквариуму называют ее просто — Петушок. В биологии этой рыбки много необычного. Прежде всего то, что икра выводится в «постройках» из воздуха, точнее, в воздушных пузырьках. Да и сам Петушок любит подышать, высушу голову из воды. Кислорода, растворенного в воде, ему мало-мало.

Ведь и среди людей нет таких, которые не имели бы недостатков, а уж о рыбках и говорить не приходится. Петушок — заботливый

отец, но одновременно изряднейший забияка. Стоило Коле посадить в аквариум второго Петушка, как они тотчас же передрались. Коля поставил посередине аквариума стеклянную стенку, разделившую драчунов, и отправился играть в снежки. И произошло непредвиденное. Стекло упало. Один из Петушков оказался в темнице, ему нечем было дышать. Рыбка стала тонуть....

И когда такое случилось, большеотый сомки, которому авторы поручили роль рассказчика, не мог оставаться равнодушным. Вопреки поговорке «нем, как рыба» он (ведь дело происходит в сказке) в полный голос стал звать на подмогу:

— Коля! Где Коля!?

Зов этот проходил сквозь стены, и Коля спешит на помощь....

Вот и все, что произошло в аквариуме. Тут и кончается сказка, из которой ребята узнали совсем не сказочные вещи об удивительной рыбке.

Третья лента — «Серая звездочка» — невольно заставляет вспомнить сказки Андерсена. В ней действует серая жаба (некрасивая, но добрая и полезная), ученый скворец и очень глупый мальчишка.

На этот раз действие происходит в саду. Здесь развернулась жестокая битва — слизняки, червяки, гусеницы и другие враги красоты ополчились против цветов. У цветов отыскалась неожиданная защитница. Это была жаба, которую звали Серая Звездочка. Снайперски точными ударами своего языка уничтожала она врагов красоты. И те поняли, что им не устоять в борьбе с этим молчаливым существом.

Банда врагов составила заговор. Мотылек придумал коварный план. Он взял себе в помощники глупого и злого мальчишку.

— Жаба! Жаба! — кричал этот мальчишка и принялся кидать камнями в Серую Звездочку. Плохо пришлось бы спасительнице цветов, если бы не ученый скворец, который проглотил мотылька и прогнал мальчишку.

А Серая Звездочка горько плакала... И цветы утешали ее... И с тех пор она предпочитает делать свое доброе дело ночью.

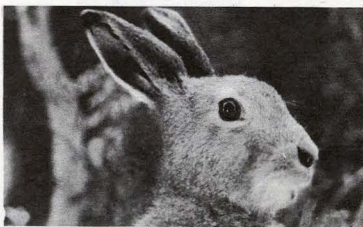
Таковы сказки Заходера и Ельницкой. Тонкие, высокохудожествен-

**КАК РЫБКА
ЧУТЬ
НЕ УТОНУЛА**

РУСАЧОК

КАК РЕДКО РАССКАЗЫВАЮТ ТАКИЕ СКАЗКИ

**СЕРАЯ
ЗВЕЗДОЧКА**



ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПЕРЕПИСКИ

ОТ РЕДАКЦИИ:

Редакция получает десятки тысяч писем в год.

Любой мало-мальски серьезный вопрос, заданный читателем, не остается без ответа.

На материалах читательской почты мы устраиваем заочные зрительские дискуссии; просим наших авторов — журналистов и критиков — отвечать на эти письма в беседах с читателем, в популярных статьях по эстетике киноискусства.

Тысячи ответов расходятся из редакции по личным почтовым адресам. Мы объясняем, толкуем, анализируем. Однако очень редко в этой персональной переписке удается узнать «коэффициент полезного действия» наших ответов.

На наш взгляд, большой интерес будет представлять — и для редакции и для читателей — переписка, которую мы начинаем здесь и втрех намерены публиковать на страницах журнала.

Уважаемая редакция!

Очень прошу показать мое письмо какому-нибудь киноведу. Может быть, он сможет мне ответить. Дело вот в чем: вы уже опубликовали итоги конкурса по фильмам 1965 года, а у меня есть вопросы еще по прошлогодней анжете. По итогам конкурса 1964 года наш зритель признал одним из лучших зарубежных фильмов — «Развод по-итальянски», но журнал этот факт никак не комментировал! Мне непонятно, неужели и вы, люди, связанные работой с кино, тоже так считаете? Этот фильм не должен и не может нравиться у нас культурному человеку. Мне кажется, что «Развод по-итальянски» — это государственные деньги, выброшенные для потехи пошляков. Может быть, в Италии он актуален и необходим, но для нас — это перетряхивание чужого мусора. Ведь право же — ни уму, ни сердцу! Как хотите, но даже пустой и единодушно осуждаемый «любит — не любит!» не такой противный...

Мне кажется, я могу все-таки считать себя культурным человеком — государству меня шестнадцать лет учило не напрасно. Я врач, работаю второй год. С больными и товарищами грубой никогда не бываю.

Г. П-в

Москва

Уважаемая товарищ П-в!

Когда человек так искренне и горячо не принимает определенного фильма, то переубедить его нелегко. Любый киновед и критик-профессионал ответят вам, что фильм «Развод по-итальянски» — интересная и талантливая картина. Но разве такие утверждения помогут вам разобраться в фильме? Дело, видимо, не в одобрении или в неодобрении данного произведения, а вообще в способе подхода к искусству. Обращаем ваше внимание на одну довольно распространенную зри-

венные, они несут детям радость познания, укрепляют их любовь к природе.

В чем же секрет их покоряющего волшебства?

«Поэзия,— говорил Пушкин,— бывает исключительно страстно немногих, родившихся поэтами; она объемлет и поглощает все наблюдения, все усилия, все впечатления их жизни...»

Эти слова — ключ к пониманию профессиональных тайн сказочников. Поэзия стала лупой, через которую они рассматривают своих героев, а под увеличительным стеклом все выглядит иначе. По воле сценариста расказзаведет рыбка о другой рыбке, способной утонуть. Необычность ситуации удивляет, а удивление — первый шаг к познанию. Камера смотрит на героев фильма так, как мы никогда не можем посмотреть на них в жизни. Макросъемки, необычные съёмочные точки — все это открывает новое, неизвестное. Так познание шагает рядом с поэзией.

Рождение этих поэтических фильмов потребовало упорного и весьма прозаического труда.

Многие думают, что достаточно джессировщику позаниматься с животными, и они готовы к съемкам. На самом деле это далеко не так.

Проще всего было с зайцем. Русачок обладал на диво фотогенной физиономией, смешно двигал ушами, косил глазами. Одним словом, на недостаток мимики жаловаться никак не приходилось. Отсняв эту выразительную усаемую мордочку, оператор Л. Зильберг предоставил режиссеру достаточный материал для отбора.

Однако и здесь оказались свои трудности. Зайчику надо было встать перед вороном на задние лапы, а он никак не хотел занимать эту несвойственную ему позу. И все же люди добились своего. Помогла обратная съёмка. Русачка сняли в тот момент, когда он опускался на четвереньки.

Большие трудности принес другой персонаж этого фильма — еж. Никакими средствами не удавалось распустить этот колючий клубок... Но однажды свершилось чудо!

Едва услышав звук работающей кинокамеры, еж, словно запро-

ский киногерой, «заиграл» в полную силу.

Он весьма охотно разворачивался на всех дублях, позволив снять даже очень крупные планы. Вероятно, шуршащий звук камеры напомнил ему об его извечном враге — змее. Ежик поспешил развернуться, приготовившись к атаке.

Режиссеру и оператору пришлось изрядно повозиться с выбором «героини». Отбирали жебу, как настоящую кинозвезду, с фото- и кинопробами.

Неожиданно выяснилось, что у каждой из «хладнокровных» жаб оказался свой темперамент. Героиня же фильма, во-первых, должна была быть очень уравновешенной, а во-вторых, обладать редким для кинозвезды качеством — хорошим аппетитом.

Ей предстояло поедать на съемках многих «врагов красоты». После долгих поисков нужная «актриса» была подобрана.

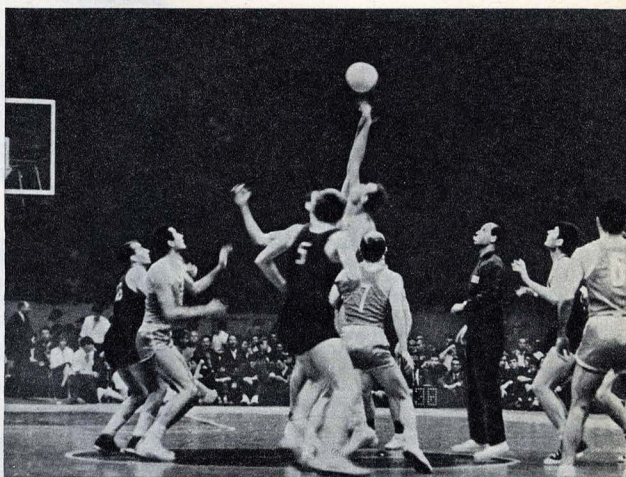
Казалось бы, совсем просто снимать рыбку в аквариуме. Но не тут-то было! Петушок — герой фильма «Как рыбка чуть не утонула» — оказался капризным. Ему не всегда хотелось вести себя так, как было нужно для съемок. Выручили дублеры. Да, дублеры. У «исполнителя главной роли» их было несколько. Когда главный был не в настроении, в ход пускали его заместителей.

Большие трудности для съемки создало гнездо — «воздушный замок», который строит для своего потомства Петушок. Освещенная ярким светом рыбка не хотела сниматься. Она нервничала, тревожно металась по аквариуму, разрушая хвостом собственные постройки.

Тогда решили построить макет гнезда. Но макетчики с ног сбились, подыскивая подходящий строительный материал. Решение пришло неожиданно — решили сделать гнездо из сбитого белка. Постройка оказалась удачной, и рыбка охотно снималась в такой «декорации».

Так создавался этот фильм. Так из прозы съемок рождалась чарующая поэзия искусства.

Михаил Арзоров



Мяч перелетает через океан

УДАЧНЫЙ ФИНИШ

В четвертый раз наши кинематографы участвовали в Международном фестивале спортивных фильмов, который проходил в итальянском курортном городке Кортина д'Ампеццо.

На фестивале были представлены Советский Союз, Чехословакия, Венгрия, Югославия, Румыния, Куба, Австрия, Великобритания, Бразилия, Италия, Канада, США, Франция, ФРГ и другие страны. Такой состав участников уже сам по себе предопределял другое борьбу.

На года в год повышается художественный уровень картин этого спортивного кинофестиваля. Правда, есть фильмы, в которых показ спорта подменяется рекламной броскостью, стремлением авторов пошевелить нервы зрителей разными ухищрениями. Такие фильмы при всем желании нельзя отнести к разряду спортивных. Вот, к примеру, канадский фильм о гонимых на лошадах, запряженных в фургоны. Вместо спорта дикий, истощающий крик зрителей, треск стонущихся фургонов, остекленевшие от страха и напряжения глаза седока-убойца.

Многие авторы документальных и особенно учебных фильмов широко используют приемы игрового и комедийного кино.

С этой точки зрения представлял интерес фильм ФРГ о горных лыжах. Юрий отметил его призом Министерства туризма, спорта и зрелищ Италии. Это — цветное, музыкальное кинореже, в котором есть комический персонаж — начинающий лыжник, есть буфоннада на лыжах. Но все это не отвлекает от главного — техники горнолыжного спорта.

Очень хорошее впечатление произвел французский фильм «Пловчихи», отмеченный одной из высших наград. Это учебный фильм о женской школе спортивного плавания, в котором показаны разные средства тренировки, отлично выполнены подводные съемки.

Но самый крупный успех выпал на долю венгерских кинематографистов. Юрий присудило им «Гран-при» Министерства туризма, спорта и зрелищ Италии за программу фильмов и отметило различными наградами шесть картин. Блестяще поставлен учебный фильм о гимнастах — «Пять дней в неделю», который отмечен наградой Итальянской ассоциации кинематографистов. Он чрезвычайно психологичен и человечен. Особенно приятно, что этот психологизм не разыгран, не привнес авторами, а подсмотрен в жизни. Видишь глаза гимнастки и в них целую гамму противоречивых чувств: решительность, азарт отчаяния, порой злость (не покрывается сложный элемент) и обязательная радость победы; видишь руки спортсменки с натруженными ладонями. И все понятно, не нужно дитторского текста... Невольно вспомнились некоторые наши учебные фильмы, в которых динамика действия заменяется динамикой реви диттора.

Юрий фестивалю отметило четыре советских фильма. Серебряную медаль Национального Олимпийского комитета Италии получил фильм о баскетболе — «Мяч перелетает через океан» (сценарий П. Михалева, режиссер А. Нандахчан, оператор Э. Бобрицкий). Фильм был очень хорошо принят зрителями, специалисты называли его в ряду лучших картин фестивалю. В нем удачно используются материалы исторического, событийного и учебного характера.

Призом итальянского спортивного союза отмечен цветной полнометражный фильм о массовом туризме — «Горы зовут» (сценарий Г. Бинова, режиссер-оператор Х. Короче). Фильму «В воротах Янши» молодого режиссера недавнего выпуска, В.И. В. Коновалова, снятому операторами Ю. Буславым, Г. Епифановым, В. Киселевым по сценарию Л. Враславского, присуждена медаль фирмы «Кодак». Мультипликационный фильм «Ваше здоровье» (сценарий Е. Атрамовича, режиссер И. Аденучи) награжден почетным дипломом Организационного комитета фестивалю.

Анализируя итоги нашего участия в XII Международном фестивале спортивных фильмов, не находим, казалось бы, оснований для огорчений: четыре фильма из восьми отмечены, все-таки фильм больше, чем эти. Наши фильмы сняты влюбленными в спорт художниками, они безупречны по тематической направленности, несут добрые воспитательные идеи. Но порой им недостает зрелищности, динамичности.

Нельзя не учитывать, что уровень международного спортивной кинематографии год от года повышается. Почти все показанные на фестивале фильмы сняты в цвете. Мы не считаем, что это так уж обязательно. Но, несомненно, технически совершенное использование цвета только обогащает арсенал художественных средств. В зарубежных фильмах широко используется новейшая кинотехника, оригинальная современная музыка.

Обо всем этом стоит подумать сейчас для того, чтобы блеск наград, завоеванных нами, не усвоивали. В искусстве, как в спорте, противники обходят отстающих. А это всегда очень обидно.

М. Шишигин,
председатель Бюро федерации пропаганды
Центрального Совета союза спортивных
обществ и организаций СССР

тельскую ошибку, из-за которой вы не приняли «Развода по-итальянски» и из-за которой можете потерять для себя и другие подобные умные и значительные картины.

Очень часто зритель ошибается, принимая пошлость жизни, изображенную в фильме и раскрытываемую художником, за пошлость самого произведения искусства.

Например, в «Разводе по-итальянски» нет ни капли пошлости. В нем гнев и горе художника, страдающего за дикий и бесчеловечный быт, в который погружен его народ. И еще в картине — горькая ирония, сарказм художника, тоскующего по прекрасным человеческим чувствам, затоптанному пошлостью жизни. Можно было бы сказать, что режиссер Джерми — это «Чехов по-итальянски». Подумайте над вашей ошибкой в подходе к фильму, и вы поймете, за что участники конкурса — 1964 так высоко оценили прекрасный фильм Джерми «Развод по-итальянски».

С уважением. Редактор отдела писем И. А-и

Уважаемый товарищ редактор!

Сейчас я не прошу у вас ответа. Вы уже, наверное, и не помните — я писала про «Развод по-итальянски». Спасибо вам за письмо. Я думаю над тем, что вы сказали, и действительно теперь по-другому смогу понять этот фильм. Правда!

Но все же многие зрители смеются над тем, что вы считаете «горьким».

Еще раз спасибо.

Г. П-ва

Студия, о которой идет речь, экспериментальная. И, если кто-нибудь при слове «студия» представит бетонные корпуса, сумрачные павильоны, заставленные декорациями и опутанные проводами, сутолоку в коридорах,— тот ошибется. Две крохотные комнатки на одной из улочек Лодзи и переоборудованный из складского помещения павильон — вот и все, что касается технической базы.

В этих комнатках еще в начале 50-х годов К. Василевский и позднее Э. Стурлис создавали коротенькие кукольные фильмы. Потом сюда пришла молодежь, увлеченная короткометражными фильмами, и тогда встал вопрос об организационном оформлении коллектива. Его необходимость была очевидной: в короткометражках нуждался прокат, но еще больше — телевидение.

И в 1961 году появилось интригующее название «Се-Ма-Фор», что означает — Студия Малых Форм. Здесь новички и опытейшие мастера получили возможность испытывать новые формы языка кино, осуществлять те замыслы, которые не вошли почему-либо в планы творческих объединений.

В «Се-Ма-Форе» можно делать любые картины — кукольные и рисованные, игровые и комбинированные, снимать в павильоне или на натуре, снимать актеров или использовать приемы «синема-верите»... Здесь сняты тонкие психологические драмы и сложные мультипликации, доступные только искушенным любителям кино. Однако главным зрителем продукции «Се-Ма-Фора» являются дети, которым адресовано большинство мультипликационных и веселых приключенческих картин.

Надо сказать, что проблему проката короткометражных фильмов в Польше разрешили энергично и просто — прокатчиков обязали каждый сеанс начинать с журнала, а затем показывать мультипликационную, игровую или документальную одночасовую картину. Сеанс удлинился примерно на двадцать минут, но зрители выиграли. Впрочем, сегодня фильмы «Се-Ма-Фора» дошли бы до зрителя и без помощи проката, ибо у студии появился солидный и ненасытный заказчик — телевидение, заставившее работников студии искать новые формы, невозможные в кино.

Одна из интереснейших находок мастеров «Се-Ма-Фора» — многосерийные короткометражки. Как-то на студии была снята одночасовка о мальчике Томеке и его собаке Сабо. За ней последовали другие, и сейчас уже создано более десятка серий.

Вот одна из них — «Задача Сабо», снятая Романом Сташевским. Томек ушел в школу без завтрака. Сабо, услышав сетования хозяйки, схватил зубами целлофановый мешочек с бутербродом и яблоком и бросился догонять друга. В автобус его, конечно, не пустили, а по дороге его попытались ограбить бродячие собаки. В школе он, уловив момент, проскользнул в класс и положил завтрак на колени Томеке. Появление собаки в классе чуть не сорвало урок. Сабо был выдворен на улицу и там дождался окончания занятий. Домой Томек и Сабо возвращаются вместе...

Вслед за «Томеком и Сабо» появились и другие серии, снятые по заказу телевидения, — скажем, рисованная (четкий штрих отлично получается на телевизионных экранах) и аппликационная серия «Приключения Галишона» — с постоянным героем, похожим на Буратино.

Аппликацией в «Се-Ма-Форе» занимается преимущественно Даниэль Шехура, известный советским зрителям своим фильмом «Кресло». Но в работе над серией о Галишоне принял



▲ БЛЮЗ

ПРИКЛЮЧЕНИЯ ГАЛИШОНА

▼ ДУШЕГУБКА



участие и художник-кукольщик Эдвард Стурлис. Его антифашистский, публицистический фильм «Тень прошлого» удостоен многих международных призов и тоже знаком нашему зрителю. Новый его фильм, «Пляж», радует выдумкой и мастерством: у двух загоравших моряков сбежали вытатуированные на груди человечки, любопытные, проказливые и неравнодушные к девушкам. За десять минут они исполнили весь пляж, а когда скандал достиг кульминации, удрали на свои места — на широкие груди хозяев. Соединение предельно условного рисунка с реалистической обстановкой создает необыкновенный эффект.

А рядом с веселыми и занимательными картинами — драматическая новелла Януша Моргенштерна «Душегубка» и экспериментальный «Блюз» Ромульда Сташкевича.

Моргенштерн, уверенно выходящий в ряд выдающихся мастеров польского кино, создал по сценарию Т. Ломницкого фильм, потрясший своей яростной трагедийностью и силой разоблачения фашизма.

...Из еврейского гетто увозят детей — туда, где, как говорят эсэсовцы, им будет и лучше, и спокойнее, и сытнее. Любезность эсэсовцев пугает детей, уже осознающих, что эти люди хотят и должны их убить. Не зная истинного назначения мрачной машины, точно названной по-русски «душегубкой», дети тем не менее чувствуют, что этот «автобус» несет смерть. А может быть, и нет? Детей так легко обмануть...

О лагерях смерти создано немало фильмов, но десятиминутный рассказ Моргенштерна воздействует на чувства сильнее иных многочасовых картин. Секрет воздействия — в лаконизме и обращении автора к ассоциативному мышлению зрителя. Моргенштерн обращается к людям, которые много знают о фашизме: читали, видели, думали об этом, и он не повторяет известное, а за частным случаем заставляет нас увидеть масштаб всей трагедии нашего века.

«Блюз» — это лирический рассказ о музыке. Вот его сюжет, который трудно передать словами. Он и Она. Он негр, и Она не может найти его ночью; Она блондинка, и Он трясет ее днем. Но любовь сильнее расовых различий, она помогает им встретиться и соединиться. Однако фильм не только об этом. Сташкевич искал средства для пластического выражения музыки. Блюз композитора А. Курьяевича прекрасен и сам по себе, и найти ему зрительные эквиваленты было, надо думать, не просто. Режиссер использует для этого необычные и сложные съемки черного на черном и белого на белом. Получается тончайшая черно-белая гамма, изменчивая и волнующая, в финале завершающаяся эффектом контрастного соединения двух цветов.

...

...Когда знакомишься с «Се-Ма-Фором», удивляешься и восхищаешься. А потом задаешь вопрос: почему этого нет у нас? Ведь потребность советского телевидения в фильмах такого жанра велика. Ведь ВГИК ежегодно выпускает немало режиссеров и операторов. А что касается техники, то, право, у нас есть любительские студии, оснащенные не хуже, чем «Се-Ма-Фор».

Почему бы и у нас не открыть такой же семафор для молодежи, который обогатил бы арсенал «большого кино» и телевидения новыми формами и новыми выразительными средствами?

Р. Соколов



НАШИ ИНТЕРВЬЮ

АНДЖЕЙ ВАЙДА: ХОЧУ ЭКРАНИЗИРОВАТЬ ЛЬВА ТОЛСТОГО

Когда четыре года назад «Советский экран» опубликовал первое интервью с Анджеем Вайдой, выдающийся польский режиссер был знаком нашим зрителям лишь двумя своими ранними картинами: «Поколением» и «Каналом». С тех пор мы успели познакомиться с лучшей работой Вайды — «Пеплом и алмазом», а несколько месяцев назад Вайда привез с собой в Москву свой новый фильм «Пепел» по одноименному роману классика польской литературы Стефана Жеромского. Одновременно в кинотеатрах Москвы были показаны и другие фильмы режиссера. Корреспондент журнала М. Черненко встретился в те дни с Вайдой. Разговор, естественно, начался о новой работе режиссера.

— События, о которых рассказывает ваш фильм «Пепел», происходят в эпоху наполеоновских войн, полтора века назад. Мы знаем вас как режиссера, одержимого современностью. Чем вы объясняете этот «уход в прошлое»?

— Здесь нет никакого ухода. Жеромский, хотя он и умер около сорока лет назад, остается одним из самых современных польских писателей. А, кроме того, история народа всегда современна. Я не стремился сделать «суперколос», в котором история — лишь повод для пышного реквизита и парада звезд. Мне кажется, многие проблемы Жеромского живы и сегодня. Например, проблема борьбы за свободу...

— Об этом уже приходилось слышать. Польская пресса даже сравнивала «Пепел» с «Каналом» — и не только по драматургической конструкции, но и по моральной проблематике.

— В этом есть доля правды. Герои «Пепла» — очень молодые люди, которым приходится начинать жизнь, когда исторические обстоятельства чрезвычайно драматичны и практически не оставляют выбора: либо ты остаешься в стороне, либо, не раздумывая, бросаешься в самую гущу событий. И Рафал, и Кишиштоф, и даже Гинтулт — герои романа и фильма — выбирают действие. А то, что они проигрывают, не их вина, — это трагедия Польши.

— Ваш фильм вызвал в Польше продолжительную и бурную дискуссию. Чем вы объясняете это «борение страстей» вокруг «Пепла»?

— Моя картина послужила лишь поводом. Дискуссия шла не о том, понял ли я Жеромского, не искал ли его, переносил на экран. Спорили о полках в наполеоновские времена, о национальной истории. Любопытно, что дискуссия эта буквально повторила ту, что разгорелась двадцать лет назад, после выхода романа. Об этом я и думал, говоря, что Жеромский современен.

— Кстати, о Жеромском. В польской и нашей печати упоминалось, что вы собираетесь экранизировать и другие произведения писателя. «Канун весни», например.

— Сейчас у меня другие планы.

— Какие именно?

— Прежде всего современная картина о вспышке опасной болезни в большом польском городе. Это произошло несколько лет назад во Вроцлаве, и молодой очеркист Ежи Амброзович написал книгу репортажей о борьбе с оспой — «Эпидемия». Сейчас мы заканчиваем сценарий, и я хочу сделать этот фильм как можно быстрее. А затем — только не удивляйтесь — мне хочется экранизировать Льва Толстого. Это может показаться опрочетчивым: фильм о другом народе всегда поверхностен, но я надеюсь избежать это-

КЛУБНАЯ ДЕСЯТИЛЕТКА В ПОЛЬЩЕ

У НАШИХ ПОЛЬСКИХ ДРУЗЕЙ

го, так как выбрал «польский» рассказ Толстого. Он называется «За что?» и кажется мне прямым продолжением «Пелла»: среди его героев, победивших повстанцев 1830 года, сосланных в Сибирь, вполне могли оказаться и Кшиштоф Цедро, и Рафал Ольбромский, и многие их друзья. И еще одно. Я думаю, никому из наших писателей не удалось так показать характер польской женщины, как это сделал русский Толстой. Если получится, я попытаюсь объединить этот рассказ с рассказом «После бала». Мне как-то отчетливо видится этот фильм, хотя у меня нет еще даже сценария. О более далеких планах я предпочел бы пока не говорить...

— Вы старый «москвич», и вас трудно чем-либо удивить в нашем городе. Что особенно запомнилось вам в этот приезд!

— Пожалуй, кино клубы: их ведь не было у вас раньше. Мы с Беатой Тышкевич провели очень интересный вечер в молодежном кино клубе при Центральном Доме работников искусств. Это поразительная аудитория. И дело не только в том, что эти ребята прекрасно знают, что происходит в польском кино. Главное — широта взглядов и способность к анализу, без которых нет настоящего зрителя.

— Наш журнал всячески поддерживает движение советских кино клубов. Может быть, вы поделитесь с нами своими соображениями о смысле клубного движения.

— Охотно. Вот уже много лет мы ссылаемся на Чаплина и Эйзенштейна, которым удалось создать произведения, одинаково доступные и академику и уборщице. К сожалению, другим это удается чрезвычайно редко. И это, в общем, нормально, хотя каждому из нас приятно собрать на своем фильме как можно больше зрителей. Но не все люди, которые умеют читать, читают стихи. Так и в кино — должны выходить картины для разного зрителя. И разлекательные и серьезные, обращенные к тем, кто по-настоящему интересуется киноискусством. Поэтому мы в Польше и придаем такое значение кино клубам: они воспитывают серьезного, подготовленного зрителя. У нас клубы существуют более десяти лет, для них покупают специально фильмы, которых нет в прокате. Клубы ежегодно устанавливают премию для лучшего польского и зарубежного фильма, и эта премия серьезнее иных международных призов, которые мы привозим с фестивалей. Во всяком случае, она одна из самых справедливых. Я надеюсь, что и советские кино клубы, родившись, будут расти и крепнуть — одна-единственная встреча в ЦДРИ убеждает меня в том, что люди там стоящие.

— И последний вопрос. Какие из наших последних фильмов вы видели!

— Видел я многое: «Звонят, откройте дверь», «Тридцать три», «Лебедев против Лебедева» и другие. Но поразила меня только одна картина — «Никто не хотел умирать» Жалакявичуса. Несколько лет назад я думал, что мой «Пепел и алмаз» будет не совсем понятен в Советском Союзе: у вас ситуация гражданской войны стала уже историей, у нас она на памяти тридцатилетних. Но когда я посмотрел фильм Жалакявичуса, я понял, что опасался напрасно: в истории наших народов значительно больше общего, чем мы обычно думаем. Жалакявичусу удалось снять фильм необычайно простой по форме, доступный самому широкому зрителю и один из самых глубоких, какие я знаю. Я не говорю уже об игре актеров. Бруно Оя оказался в этой картине мастером мирового класса, и я надеюсь, что когда-нибудь смогу пригласить его сняться в моей картине. Как видите, я не оставляю надежды поработать с советскими коллегами и верю, что это произойдет. А пока — до следующей встречи в Москве.

Я девять лет руковожу работой комсомольско-пионерского кино клуба имени А. П. Довженко, и меня в настоящее время интересует проблема кино клубов в зарубежных странах.

Я объездил всевозможные организации, которые могут обладать этим материалом, но безрезультатно.

Надеюсь, теперь я на верном пути — редакция журнала не откажет ознакомить многих любителей кино с опытом работы наших зарубежных друзей.

О. Баранов

Калинин
Кино клуб имени А. П. Довженко

В НОМЕРЕ 10 МЫ УЖЕ ПУБЛИКОВАЛИ МАТЕРИАЛЫ О РАБОТЕ КИНОКЛУБОВ В ЧЕХОСЛАВОМ.

СЕГОДНЯ МЫ ПРОДОЛЖАЕМ ЗНАКОМИТЬ НАШИХ ЧИТАТЕЛЕЙ С ЗАРУБЕЖНЫМИ КИНОКЛУБАМИ.

Десять лет назад в варшавских газетах появилось короткое объявление, что открывается первый в стране Клуб друзей кино. Интересующихся просят прийти такого-то числа в такое-то время по такому-то адресу...

Никто и не предполагал, но повторилась ситуация, известная нам по итальянскому фильму «Рим в 11 часов»: в назначенное время собралось такое количество любителей кино, что чуть не разрушилось здание со штаб-квартирой будущего кино клуба.

Прошло десять лет, и теперь открытие очередного клуба друзей кино стало для Польши не сенсацией, а необходимым бытом. Не осталось ни одного города, даже маленького районного центра, где бы не работал дискуссионный кино клуб.

— Не знаю, что бы мы делали сейчас с нашей публикой и нашим кинематографом, если бы не поддержали возникшее в стране движение любителей кино, — сказал как-то Ежи Плажевский, известный польский критик, организатор польской Федерации кино клубов. Поднятие уровня широкого зрителя — это в конечном итоге поднятие уровня киноискусства, рассуждают кинематографы, энтузиасты клубного движения.

(Андей Вайда в этом же номере сказал несколько слов о том, как серьезно и заинтересованно относятся польские кинематографы к кинообразованию зрителя с помощью клубов друзей кино.)

Клубная сеть, раскинувшаяся по всей Польше (движение охватывает около 30 тысяч человек, объединенных приблизительно в 200 клубов), служит огромной самодельной школой по «ликвидации эстетической безграмотности». За годы существования клубной организации в Польше был подготовлен отчасти новый зритель, отличный от зрителя-потребителя. Это новый зритель стал ныне заведомым кинотеатром «доброго фильма» (хорошего фильма), существующих в каждом крупном польском городе.

Вот некоторые сведения из практики работы польской Федерации кино клубов.

Каждый дискуссионный кино клуб объединяет в среднем 70—100 членов, хотя в отдельных случаях количество участников снижается до 20—30... Клубы входят в федерацию, но пользуются полным самоуправлением. Во главе клуба стоит совет, работающий на общественных началах.

Финансовая база каждого клуба складывается из членских взносов и помощи профсоюзных или

иных организаций. В среднем абонемент на четыре занятия в месяц обходится члену клуба 20—30 злотых. (Один билет в обычный кинотеатр стоит от 6 до 15 злотых.) Если кино клуб существует при профсоюзном клубе, то часть расходов (аренда помещений, оплата механика) берут на себя профсоюзы. Если клуб организован при кинотеатре, то зал для занятий (по договоренности с прокатом) предоставляется по сниженным ценам.

Занятия в клубах проводятся раз в неделю, в строго установленном время. Строятся они так: лекция (15—20 минут), просмотр фильма, дискуссия. Лектор, как правило, подготавливается в клубном коллективе.

Репертуар клуба складывается из двух прокатных фильмов (обязательно хороших — отечественных или зарубежных), показанных за один-два месяца до премьеры — одного фильма из клубного архива госфильмофонда и одного фильма из фонда специально купленных для клубного проката (такие ленты закупаются Польшей в количестве 10—12 в год).

В последнее время польские клубы пытаются несколько расширить рамки своей работы. Они проводят занятия, не связанные непосредственно с киноискусством: беседы о литературе, музыке, театре. Существуют клубы, собирающие повышенные членские взносы, за счет которых каждый состоящий в клубе получает билет на премьеру в местном театре. Устраиваются разного рода викторины, конкурсы по вопросам кино.

Все кино клубы Польши объединены в федерацию. Совет федерации, избираемый на общепольском съезде (раз в два года), состоит из представителей всех воеводств, а также виднейших кино критиков, киноведов и киноработников. В составе совета работает несколько комиссий: комиссия, составляющая программы, зарубежная, молодежная, кинотеатров хорошего фильма. В перерывах между съездами высшим органом федерации является совещание совета. Оно рассматривает вопросы, связанные с репертуаром, осуществляет связь с прокатом и телевидением, устраивает различные выставки.

Федерация выпускает бюллетень. В нем публикуются статьи о польском и зарубежном кинематографе, фильмографические справки, аннотации на фильмы. Бюллетень выходит ежемесячно.

И. Левшина

ГЛУПЫШКИН, КТО ОН?

На заре развития кинематографа в России русские кинозрители познакомились с необычным комиком. В фирме Ханжонкова, прокатывавшей иностранные фильмы, русифицировали его звучную итальянскую кличку «Кретинетти», назвав вечно падающего, терпящего любовные неудачи, спасающегося от полицейских и никогда не теряющего оптимизма тщедушного человека Глупышкиным. Точно известно, что это имя впервые появилось в кинематографической прессе в апреле 1909 года, и именно тогда Глупышкин получил права гражданства в галерею любителей русской публики.

Но кто такой Глупышкин? Какова его настоящая фамилия, национальность, творческая судьба? Об этом рассказывает киновед В. Михалкович в публикуемой ниже статье*.



Андрэ Дид

В начале века молодой французский артист Андрэ Шанюи, сын государственного чиновника из Гавра, примерный ученик классического лицея, превративший учебу после внезапной смерти отца, приехал в Париж. Несколько месяцев он играл в популярных труппах пантомимы «Прайс» и «Омер» и наконец был принят в самый известный мюзик-холл Франции «Фоли-Бержер». Оттуда Шанюи перешел в театр «Шатлэ». Это был важный шаг в творческой биографии актера, ибо он избрал принципиально иную форму зрелища — театр феерий, где появляются феи и духи, где ступля превращаются в лестницы, постель — в ванну с холодной водой, где вдруг оживает маэр с ресторанный ввески и начинает опустошать стаканы клиентов, где жареные голуби неожиданно влетают в рот нарисованного на стене Гаргантюа, где герои погружаются на дно моря и сражаются с фантастическими чудовищами...

В кино Андрэ пришел уже под псевдонимом Дид. Начал он скромно. Вместе с другими будущими знаменитостями он бежал за париком лысого старика, который похитила для одной из ведомых нужд кака-то птица. Этой веселой, стремительной, выкружающейся «Погоней за париком» руководил страстный любитель боя быков Андрэ Эве, волею судеб ставший режиссером.

Первым значительным успехом Диды была серия «Буаро» (пьянчужка). Фильмы серии длились семь—десять минут и не достигли размеров излюбленной позже американскими комиками «двухчастевок». Дида размеры не интересовали, потому что сюжета, истории в его лентах практически не существовало. Была только четко выраженная в названии фильма цель, для достижения которой приходилось производить массу движений, куда-то бежать, через что-то перепрыгивать, падать, вмешиваться в яростные потасовки, от кого-то ударять, опрокидывая все на своем пути. Добивался ли герой своей цели или нет — зритель это не интересовало, они не задавались философскими вопросами, а Буаро... Буаро был счастлива от представившейся возможности разрядить свой бурный темперамент. На экране он появлялся то в неудачном костюме мелкого клерка, то в форме скаута, то в огромной меховой шубе шофера. У него не было традиционных, раз навсегда закрепленных атрибутов одежды, ставших впоследствии неотъемлемой частью облика комических масок, таких, как котелок и разношенные ботинки Чаплина, канотье и очки Гарольда Ллойда или брошки на помочах Эла Сент-Джона. Создаваемых Дидом персонажей рождал, пожалуй, лишь лихорадочная одержимость, простодушная и потому заразительная радость человека, испытывающего упоение движением.

Основанный на эффекте неожиданности, его юмор явно выдавал своих родоначальников — мюзик-холл и феерию. Здесь не было места ни для воевильной запутанности ситуаций, ни для психологической разработки характера героя.

Испытанные многолетней практикой феерий комические гэги Диды быстро сделали его имя популярным. И когда туринская кинофирма «Итала» искала во Франции очередную звезду, она ни минуты не колебалась в выборе между создателем обожаемого всеми Буаро и тогда еще малоизвестным Максом Линдером.

В Турин Дид приехал, имея в кармане контракт, по которому он должен был ставить один фильм в неделю. Они появились с регулярностью традиционного воскресного газетного приложения и расходились по всему миру. Но слава Глупышкина ничем не была похожа на солидную, величественную и вечную славу драматических знаменитостей экрана. В каждом городишке, на каждой улочке, в каждом квартале она приобретала свой, локальный, ни на что не похожий характер, к нему относились, как к шутнику, который то ли из озорства, то ли по недомыслию в самый торжественный момент может пройтись на руках, засвистеть, кого-нибудь перерезать и при появлении которого нетерпеливо ждут какую-нибудь проделку.

Тем временем на экранах мира уже заблестел Макс Линдер, а рекламные анонсы итальянских кинофирм спешили объявить о восхождении еще одной звезды — появлении нового комического простака — Пренса Риганде. Поняв, что был первым в обиходе второстепенных французских комиков, наводнивших Италию, не значит быть действительно первым, Дид едет в Париж, увозя с собой приятные воспоминания о туринских успехах и очаровательную партнершу — Валентину Фраскарони.

Дида встретили достаточно торжественно. Патэ сразу же предложил контракт, значительность этого факта была отмечена выпуском специального ролика, изображавшего возвращение комика из Италии.

Но в новой серии «Буаро» объяснение безудержным движением казалось публике старомодным. Кинематограф, с нахальством юного нувориста заманивавший известных художников, уже стыдился своего балаганного происхождения. Феерический юмор Диды мог теперь получить права гражданства только в сновидениях, поэтому в новых картинах появляется мотив сна. Участие Валентины Фраскарони усложнило сюжетную схему его фильмов, бездумные и бесцельные погони канули в прошлое, и теперь неуклюжие подвиги совершались лишь для того, чтобы получить улыбку или поцелуй дамы. Приобретает житейскую достоверность, фильмы Диды стали преснее, банальнее. Они превратились в сотый или тысячный вариант распространеннейшей в раннем кинематографе коллизии — нежная красавица и завоевывающий ее благосклонность герой.

Лишенный своей чудесной фантастики, втиснутый в узкие рамки инфантильного фарса, комизм Диды зачах. Сразу же после объявления войны призванный в армию, Дид, трясясь в реквизируемых парижских такси, направившихся на Марну, или скрочившихся в сырых окопах, не чувствовал себя побежденным, был полон замыслов, не понимая, что его время прошло. Эпоха его расцвета бесповоротно кончилась, кончилась вместе с последним фильмом Мельеса, снятым в 1913 году, вместе с вырождением театра «Шатлэ», директор которого Фонтане вынужден был с грустью заявить, что исчезла вера в магию феерий и даже молодежь встречает самые головоломные трюки скептической улыбкой.

Послевоенное поколение режиссеров не знало Диды, ему пришлось по крупицам восстанавливать прежние связи, напоминать о себе знакомым и ограничиваться работой только в тех жанрах, которые были модны до войны, но по инерции продолжали еще существовать. Гастон Рапель, проведший, как и Дид, долгие годы на итальянских студиях, пригласил его сниматься в многосерийном фильме «Тао». Режиссер Жорж Монка дал Диду эпизодическую роль в экранизации популярной когда-то оперетты «Мисс Хелиетт» (1927 г.). Роль была настолько крохотной, что Дид не попал даже в съемочную группу, отправившуюся на феишенебельный пиренейский курорт Верне, а затем в Лондон. В «Мисс Хелиетт» он в последний раз появился на экране. Адресный справочник «весь кинематограф» в начале 30-х годов сообщал, что Андрэ Дид живет на улице Манэн, в нищенском квартале Парижа — Бельвиль. Позднее, получив место ревизора, он переезжает поближе к кинотеатру, в Жуанвиль, на берега Марны. В тридцатые годы он постоянно живет в Жуанвиле, но после сорокового года фамилия его исчезает из адресных справочников. Точная дата смерти знаменитого комика неизвестна.

После него осталось несколько фильмов в سینематеках, безлые воспоминания в историях кино, звучные прозвища, дожившие до наших дней, и благодарная память зрителей.

В. Михалкович

* Полностью статья публикуется в сборнике «Комики мирового экрана», готовящемся к выпуску в издательстве «Искусство».

КРОВАВОЕ РАЗВЛЕЧЕНИЕ

Пожалуй, еще ни один заграничный фильм не встречали в Швеции с таким суровым и единодушным осуждением, как американскую картину «Личи во Вьетнаме». Вся шведская пресса выступила против картины, а в кинотеатрах шли такие демонстрации, что приходилось прерывать сеансы. Через два дня фильм сошел с экранов. Вот типичный газетный комментарий: «Омерзительно, что в то время, как во Вьетнаме гибнут от американских бомб женщины и дети, Голливуд делает об этой варварской войне развлекательный фильм ужасов».

«ХОТА НА ВЕДЬМ» ПРОДОЛЖАЕТСЯ

В одном из недавних номеров мы писали о том, что после продолжительной борьбы прогрессивной печати Америки одному из режиссеров, попавших некогда в «черный список» Голливуда, Г. Биггерману, удалось вернуться в кино. Но этот случай — скорее исключение. Режиссер Жюль Дассен, который в том же 1949 году стал жертвой «охоты на ведьм», утверждает, что «черный список» Манкрати не утерял еще силы. Большинство лиц, подвергнутых ostracismu почти двадцать лет назад, в том числе и он; до сих пор не могут найти работы в Голливуде.



Почти каждый год весной чехословацкие кинематографисты проводят в нашей стране Неделю своего киноискусства. В этом году Неделя состоялась в Москве и Алма-Ате. Она открылась фильмом Я. Кадара и Э. Клоса «Магазины на площади».

Затем кинозрители увидели картины «Роза Севера», «Необыкновенный класс», «Рассказы о детях», «Пять миллионов свидетелей» и «Старки на уборке хмеля».

Фильмы Чехословацкой Социалистической Республики представили в СССР директор Братиславской киностудии Ян Штитницкий, киноактрисы Ивана Павлова и Зузана Шевардова, сценарист Милослав Брош.

На наших снимках — фасад кинотеатра «Художественный» в Москве, где проходила Неделя. И — чехословацкие гости (в центре) беседуют с советскими актрисами Ларисой Лужиной и Ольгой Красиной (справа).



СТРАНИЦЫ
ВОСПОМИНИЙ

Недавно из жизни ушел замечательный художник театра и кино, народный артист СССР Николай Дмитриевич Мордвинов. Много образов создано им на экране. Среди них — Котовский в одноименном фильме режиссера А. Файнцимера, Богдан Хмельницкий (фильм И. Савченко «Богдан Хмельницкий») и Арбенин (фильм С. Герасимова «Маскарад»).

Позднее Мордвинов сыграл роль Арбенина в театре, был удостоен за нее Ленинской премии. Но истоки роли, первая встреча с ней относятся ко времени работы Мордвинова над кинематографическим Арбениным.

Незадолго до смерти Николая Дмитриевича у него побывал наш корреспондент, который записал воспоминания артиста, связанные с опытом его работы в кино.

...Эпизодов смешных, трагических, даже страшных по каждому фильму можно вспомнить много. И я помню их. Но не люблю рассказывать о них на встречах со зрителями. Не буду вспоминать их и сейчас, чтобы не сводить разговор о серьезном и трудном искусстве кино и театра к простой развлекательности.

Для меня самое интересное в волнительном искусстве актера — это рождение образа.

Сно настает иногда раньше — это счастье, потому что в ленте не будет пустых мест, иногда позже — это уже хуже.

Чаще всего в кино нет времени на репетицию, на поиск, на вживание в образ. А между тем время — обстоятельство решающее. Для создания образа важно все: и большая идея произведения и маленькие детали во внешнем поведении, то есть внутреннее содержание образа и конкретные черты его внешнего воплощения.

Самое дорогое и радостное для художника, самый трепетный момент в рождении образа — это мгновение, когда после большого и пристального поиска вдруг то, что чувствовалось интуитивно, находит резкий по контуру рисунок внутреннего и внешнего выражения.

Одно из слагаемых образа Богдана Хмельницкого — Богдан-полководец — родилось, когда мимо меня (это было на съемках) шла наметом шестистычная конная лава всадников. Когда двадцать четыре тысячи копий ударили, содрогая землю, поднимая пыль, я почувствовал, что такое конная

РОЖДЕНИЕ
ОБРАЗА



Н. Мордвинов — Арбенин

лава, какая это страшная стихийная сила и какая нужна воля, чтобы управлять ею. Точно так же, как другие грани характера родились при других обстоятельствах, в других эпизодах работы над ролью.

Не люблю отвлеченного образа, образа «вообще». Для меня человек, которого играю, интересен как человек своей эпохи, описанный именно данным автором. Интересно мне и то, что его роднит с нами. Что через года он может сказать нам, современным людям, стоящим на следующих этапах развития человеческой культуры. В этом случае одной современной прической не отдаваясь, не oversменивши образ.

Рождение образа Арбенина в фильме «Маскарад», по счастью, произошло почти в начале съемок, когда мы снимали в павильоне «игорный дом». По чести скажу, я растерялся и просил Сергея Аполлинариевича Герасимова, чтобы он дал мне возможность оглядеться, обжиться в обстановке и эти сцены пробно зафиксировать на пленке, чтобы потом посмотреть, как я выгляжу. Где я Мордвинов — Арбенин, где иду рядом с ним, где мимо него.

Теперь можно раскрыть секрет. Герасимов втайне от директора сообщил мне: «Пробуйте все, что мы здесь снимем, в фильм не войдет». Ему не нравились декорации. И я пробовал, а потом много раз смотрел на результаты проб.

И вот съемки природы. Старый Петербург. Поздний вечер. Еле



СТРАНИЦЫ
ИСТОРИИ
МИРОВОГО
КИНО



Фриц Ланг

«ЯРОСТЬ» (1936, США)

Ланг появился в США, потому что в гитлеровской Германии ему стало невмогутю. Здесь, несмотря на коммерческую атмосферу «фабрики снов», он сохранил верность своей постоянной теме — проблеме ответственности каждого за все, что происходит вокруг. Свежим взглядом чужестранца он сумел увидеть куда больше, чем видели коренные американцы. В «Ярости» речь шла о чудовищном феномене американской морали — суде Линча. Суд присяжных намерен освободить невинно приговоренного. Население провинциального городка, прослышав об этом, учиняет самосуд, нападает на охрану, поджигает тюрьму. Приговоренный спасается, он прячется от людей, но не из страха. Напротив, он ощущает себя властелином толпы, отвечая на их ненависть своей. Правда, фильм не свободен от ограниченности: трагедия негров, «закон» Линча направлен здесь против бедного; компромисс и финал. Но никто до Ланга не раскрыл лучше и полнее механизм коллективного безумия «порядочных людей», столь похожий на другое безумство, от которого бежал из Германии сам Ланг.

Джон Форд

«ГРОЗДЬЯ ГНЕВА» (1940, США)

Эта картина заслуженно считается вершиной творчества одного из ведущих американских художников. Из многослойной и многоплановой повести Джона Стейнбека режиссер взял лишь одну линию — исход из Оклахомы крестьянской семьи, потерявшей наследственную ферму во время кризиса. В стареньком грузинке бездомная семья отправляется в Калифорнию: там, за три тысячи километров от Оклахомы, найдется работа для всех. Так утверждает реклама. Но иллюзии лопаются; на юг ринулась в поисках хлеба чуть ли не вся Америка. Нет работы, нет пищи, нет жилья. Том Джовд отвечает убийством на убийство, совершенное полицией, и уходит, чтобы бороться за свои права. Форд, е сущности, не заканчивает фильм, он предоставляет завершение сюжета истории. Все здесь обнажено, жестоко и голо, как дуло пистолета. «Постойные поиски добра всегда отличают фильмы Джона Форда... Он находит у них (обездоленных фермеров. — Р. е.) энтузиазм, искренность и правоту, которые хочет пробудить в человеке». Это сказал о Форде Всеволод Пудовкин.

* Начало см. «Советский экран» №№ 4, 5, 9, 10 за 1966 г.

проглядывает заиндевший Исаакий. Мороз. Ветер. Наметенные ухабы снега. Слово шлагбаумы, взмтытые вверх, старые николаевские фонари с тусклыми лампами, с казенными полосами на столбах.

Легкие, изящные саночки, открытые медвежьей полостью. Горячие рыски. На мне шуба с бобрывым воротником. Цилиндр. Трость в руке.

— Э-э-эй! Хо-о-е-у! — раздается зычный голос кучера на козлах. Несутся кони. Из-под копыт снег. Ветер бьет в лицо. Несется мимо «Петр Великий», Исаакий, ограда, навстречу — глухая стена Адмиралтейства. Налево — замерзшая Нева.

И я — Арбенин.

Это первое, самое дорогое и верное ощущение в этих обстоятельствах, ощущение автора, эпохи, среды и себя — Арбенина — мне было очень дорого, и я запомнил его навсегда.

Арбенин был той ролью, которую я хотел сыграть. Но в тайном списке моих желанных ролей она стояла немного дальше. Я любил Лермонтова. Многие годы отдавал ему. «Демона» я знал наизусть с юности. К началу съемок я был готов к Арбенину.

Говорю это для того, чтобы кто-то не подумал, будто образ родился, что называется, на голлом месте, в тот вечер — в саночках.

Дальше шла уже разработка образа. В общем и частном, в главном и деталях. Но импульс я получил в тот холодный, свиной вечер на берегах Невы, у памятникка Петру...

Рассказывает ЕЖИ ПЛАЖЕВСКИЙ *





Клуб друзей кино при московском кинотеатре «Ударник» уже не первый год проводит ежегодные зрительские конференции, посвященные итогам кинематографического года.

В отличие от анкеты «Советского экрана» ударниковцы, кроме оценки актерской работы, интересуются мнением зрителя о сценарных, режиссерских, операторских достижениях года.

Этот интересный конкурс по своим результатам во многом совпал с сорокатысячным голосованием читателей «Советского экрана» [см. «СЭ» № 10 — 1966].

На фото — М. Ульянов, Н. Мордочкова, получившие призы за лучшие актерские работы [в «Председателе»].

ПОДЗЕМНЫЙ ЭКСПРЕСС



Недavno открытому Тбилисскому метрополитену посвящен киночерк Грузинской студии документальных фильмов «Подземный экспресс», снятый режиссером Ш. Хомерики и операторами Ю. Барамидзе и В. Куриан. В очерке показаны трудности, с которыми пришлось столкнуться метростроителям, — борьба с водой, с твердыми породами, преграждавшими путь строителям.

«Подземный экспресс» с интересом встречен кинозрителями.

Книжная полка

Киноискусство среднеазиатских республик набирает силу, нередко рождает яркие, своеобразные, подлинно национальные произведения. Успехи эти последовательно разрушают сложившееся у некоторой части зрителей пренебрежение к «периферийному» кинематографу, пробуждают желание побольше узнать о нем.

Среди работ, посвященных национальному кино, книга И. Репина и Я. Айзенберга «Молодость искусства». Авторы polemизируют с теми еще недавно распространенными оценками туркменских фильмов, в которых расхваливались те картины, где представляла Туркмениа надуманная, отлакированная. Они снова и снова напоминают, что бита за воду, борьба с пустыней, с пережитками феодализма — живая основа подлинно современного туркменского искусства. Такая позиция убедительно противостоит тем критическим оценкам, в которых любые проявления трудных, иногда сохранившихся темных сторон жизни объявляются «ложными» сюжетами, «надуманными» ситуациями.

Обстоятельно и интересно проанализированы фильмы «Я вернусь», «Дурсун», «Честь семьи», «Десять шагов к востоку», «Случай в Даш-Кале».

А вот разговор о картине «Состязание» должен был стать более глубоким и доказательным.

Несмотря на молодость, туркменская кинематография богата произведениями, дающими материал для обстоятельного разговора, а объем книги невелик. Очевидно, поэтому анализ фильмов подчас лаконичен, появляется некоторая беглость изложения.

Книга, к сожалению, весьма плохо издана. Нарушает хорошее впечатление и качество клише. Так книги по искусству издавать теперь нельзя. Хотелось бы видеть больше литературных и фотопортретов туркменских мастеров кино. Смели же авторы внимательно проследить творческую судьбу актера и режиссера Алты Карлиева и документалиста Владимира Лаврова.

Такие книги помогают глубже осмыслить многие вопросы, общие для всего многонационального советского киноискусства, и в то же время успешно решать практические задачи национальной кинематографии.

Я. Звягинцев

* И. Репин, Я. Айзенберг. «Молодость искусства». Издательство «Туркменистан». 1965. Стр. 199. Цена 56 коп.



Поздравляем!

Редакционная коллегия журнала «Советский экран», рассмотрев итоги конкурса на материалы, опубликованные в 1965 году, признала лучшими из них и отменила премиями следующих авторов:

Публицистических статей — Э. Кардина («Искания продолжают», № 8), А. Караганова («Кино и зритель», № 13), Ю. Ханютина («Планета людей», № 17); **рецензий и обзоров** — С. Рассадина («Во имя добра», № 22), М. Кузнецова («Шире шаг, комедия», № 12), Я. Варшавского («Очищение души», № 2), М. Туровскую («Смешно, грустно, современно», № 8), И. Рубанову («Комедия идет на войну», № 13); **творческих портретов** — Р. Выкова («Репортаж о себе самом», № 6), З. Герда («За что я люблю Рину Зеленую», № 16), И. Левшину («Медвежья услуга» С. Юрскому», № 20), И. Саввину («Встречи», № 23); **бесед с читателем** — В. Орлова («О грозной Наташе...» и «О неизвестной Азлите...», № 4 и 8), М. Меркель («Как это не просто», № 11), М. Блеймана («О вечной жизни, о любви», № 13); **интервью и обзоров** — М. Долинского и С. Чертока («Одиль Версуа — Татьяна Владимировна», № 19), Н. Колесникова («По старинке нельзя», № 21), Павлова и Савидкого («Смотреть, видеть и думать», № 20); **публикаций** — М. Полянского («Ильф, Петров и Дымша», № 24); **фельетонов** — А. Митту («Пиджак», № 14), З. Паперного («Подставляйте ладони», № 11), В. Славкина («Когда пленка возвращается», № 22); **рисунков** — О. Теслера и В. Карячкина (№ 16); **фотографий** — А. Виханского (№ 7), И. Гневашева и Ю. Васюкевича (№ 23), М. Гаррибу (№ 14), В. Уварова (№ 12).

На первой странице обложки — кадр из фильма «Тамань». В роли девушки-контрабандистки — Светлана Светличная. Фото А. Кузина

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. КАЛАТОЗОВ, Г. Д. КРЕМЛЕВ, Ю. Ю. КУЗЕС [ответственный секретарь], Г. Л. РОШАЛЬ, В. П. ТРОШКИН, Б. П. ЧИРКОВ, В. А. ШНЕЙДЕРОВ, Ю. М. ХАНЮТИН.

Оформление художника Н. Смолякова

Главный художественный редактор О. Виноградов

Художественный редактор Т. Трофимова

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

Издательство «Правда», Москва.

А 14407. Подп. к печ. 6/VI 1966 г. Формат 70×108 $\frac{1}{2}$. Объем 2,5 печ. л. — 3,5 усл. печ. л. Тираж 2 610 000 экз. (1 610 001 — 2 610 000). Изд. № 1132. Заказ № 364. Цена 15 коп. Фотоформы изготовлены в ордена Ленина типографии газеты «Правда» имени В. И. Ленина. Москва, А-47, ул. «Правды», 24.

Отпечатано на Калининском полиграфкомбинате Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, г. Калинин, проспект Ленина, 5.

Moderalo

0. сен. ня я ночь на сту па. ет в Па. ри. же мю.

вен. ю. Ле. жит под мо. ста ми по. чи не. под. вжк на. я Се. на.

И то. ль. но во ть. ме у же. лез. ных о. гред на. ни. е. то. те. ни ча. са. ми сто. ят. Ка.

recitando rit. Poco meno (Valse lento)

ни. е. то. те. ни зна. чер. ной ре. ко. ю сто. ят. Туск. не. ют. ог.

corta parte

ни, слов. но их о. хва. ти. лав дре. мо. та. Ус. ну. а. ший Па.

риж ле. ра. хо. дит во. власть ти. ши. ны. А пар. ни сто.

ят, о. жи. да. я в лю. тем на. х но. го. то. и сча. сть. о.

ни не. пре. мен. но до. жде. ть. ся дол. жны. Па // - ны.

УСНУВШИЙ ПАРИЖ

Стихи М. МАТУСОВСКОГО

Музыка Н. БОГОСЛОВСКОГО

Песня из фильма «Эскадра уходит на Запад»

Осенняя ночь наступает в Париже
мгновенно,
Лежит под мостами почти
неподвижная Сена.
И только во тьме у железных
оград
Какие-то тени часами стоят,
Какие-то тени над черной рекою
стоят.

Тускнеют огни,
Словно их охватила дремота,

Уснувший Париж
Переходит во власть тишины,
А парни стоят,
Ожидая в потемках кого-то,
И счастья они
Неуремочно дожждаться должны.
На город опущена штора тумана и
дыма,
Горящие фары неслышно
пронесаются мимо,
А парни глядят и глядят в темноту,

Как будто поставили их на посту
В осеннюю полночь на этом
парижском мосту.

Тускнеют огни,
Словно их охватила дремота,
Уснувший Париж
Переходит во власть тишины,
А парни стоят,
Ожидая в потемках кого-то,
И счастья они
Неуремочно дожждаться должны.



ЗАРУБЕЖНЫЙ ЮМОР

ЛЕД И ПЛАМЕНЬ

Януш ОСЕНКА

Режиссер. Внимание, начинаем! Прошу всех в кадре! Я хочу напомнить, что искусство полно условий. Главное — верить в предлагаемые обстоятельства. Мы снимаем иолийский пляж, несмотря на то, что сейчас конец ноября.

Итак, лето. 27° в воздухе, 22° в воде. Поверили? Прекрасно! Все по местам. Засыпали все песком! Внимание, там, слева, виден снег... И уберите эту снежную бабу на горизонте! Здесь должен быть пляж, а не зимний пейзаж. И сорвите с деревьев эти сосульки, развесьте листья на ветках! внима-

ние! Рефлекторы на отражатели! Начали! Стоп! На крыше спасательной будки виден снег! Снимите его лопатой! Актеры в кадре! Ложитесь и загорайте! Эй там? Не под матрац, а на матрац! Внимание, камера! Начали! Стоп! Актер на втором плане! Выньте наушники из-под соломенной шляпы! Здесь пляж, а не сумасшедший дом! Внимание, камера! Начали! Наезд на первую дюну! Быстрее! Стоп! Опять не смазли лыжи под камерой! Торопитесь, мы опаздываем! Внимание! Нет, это пустая трата времени и пленки! Зачем вы ды-

шите на руки! Ведь мы снимаем знойный день! Миллиция! Сколько раз я просил убрать этих зевак в тупуха! Внимание! Камера! Стоп! Не смеите дрожать! Лежите спокойно, я не потерплю никакой дрожи! Камера, начали! Наезд на первую дюну! Вы обливаете его водой из шалочки, а вы весело смеетесь! Веселее! И быстрее лейте. Вода замерзает? Стоп! Эй, обливаемым, вам нельзя сидеть, у нас цветная картина! Пример, еще помади! Сделаем маленький перерыв, можно укрыться одеялами. Актер на втором плане, почему вы не встаете? Если замерз нос, потрите его снегом! Я сказал, снегом, а не песком! И поторопитесь, потому что мы начинаем снимать... Внимание, на берегу! Оттолкните шестом эту льдину! Дальше, дальше, у нас панорама! Как там с замерзшими? Один уже готов! Несите его из кадра! Внимание, камера! Начали! Наезд на песок, на воду, на мяч... Стоп! Чей это мяч? Мне нужен большой мяч. Выкиньте его, я сойду с ума! Камера! Начали! Панорамируем на воду, на мяч, на воду... Стоп! Минутку придется подождать, пока пройдет ледок... Внимание, актеры в кадре! Камера, начали! Панорамируем на воду, вы приближаетесь к берегу, не приплясывайте так, не приплясывайте... вы на пляже, а не на свадьбе... Вы входите в воду... глубже, глубже... вам хорошо... Стоп! Так мы никогда этого фильм не снимем! Уберите иней с плавок! Впрочем, пусть остается, все равно снег идет... Конец смены! Что за чертов климат...

Перевод с польского М. Черненко

Рисунок О. Борисова



Знакомьтесь: ДАНИЭЛЬ ОЛЬБРЫХСКИЙ

Вайда умеет выбирать актеров: у него сыграли свои лучшие роли Цибульский, Ломницкий, Янчар. Вот и сейчас с его новой картиной «Пепел» пришла в польское кино целая группа молодых и талантливых артистов.

Ему было шестнадцать лет, он учился в предпоследнем классе гимназии, когда «Поэтическая эстрада» варшавского телевидения объявила прием в студию молодых. «Это была, конечно, самодеятельность», — рассказал Даниэль Ольбрыхский в интервью корреспонденту «Советского экрана». — Но сколько моих коллег пришли оттуда в кино и театры! Он говорит об этом, как о чем-то давнем, а ему сегодня только двадцать один. В восемнадцать он снялся у Янчура Насфетера в фильме «Раненый в лесу». «Роль была главная, а я ровным счетом ничего не понимал в кино. Меня взяли, наверно, только потому, что я всегда занимался спортом — хоккеем, фехтованием, боксом, дзюдо, гимнастикой. Чемпиона из меня не вышло, а в кино пригодилось — там нужен был атлет, мускулы, сила. Больше ничего».

Съемки у Насфетера научили Даниэля не бояться камеры, научили любить суматошное и трудное дело — киносъемку. И еще эта роль позволила ему без труда поступить в актерскую школу. Прочувившись полтора года, Даниэль снова ушел в кино — играть в фильме «Пепел».

На этот раз его учителем стал Анджей Вайда, доверивший неопытному актеру роль Рафаэля Ольбромского, одного из тех, кто пошел некогда за Наполеоном, обещавшим свободу полякам, кто погиб, обманувшись в своих лучших надеждах.

«Я не могу объективно судить о своей роли. Может быть, я сыграю в будущем и лучше, но Рафаэл будет самым дорогим воспоминанием хотя бы потому, что мне удалось поработать под началом «генерала Вайды», как мы называли режиссера».

Здесь Даниэль тоже пригодились спорт. В эпизоде конной атаки под Самосьерой, когда чуть не погиб один из старейших польских наездников, многие актеры отказывались от съемок. А Ольбрыхский ходил за режиссером две недели и убеждал его в том, что это совсем не трудно — скакать, когда врются фугасы и свистят пули. И он сыграл в этом эпизоде, трижды падая с лошади на полный скаку. «Это ведь очень легко — нужно просто уметь падать», — говорит он. Нужно еще и уметь жить в образе — следует добавить к этому. Ольбрыхский сыграл роль Рафаэля с поразительной естественностью. От шалого, еще ничего не понимающего паренька до уставшего, разочарованного, ослепшего воина, бредущего по снегам России за разбитым войском Наполеона, Ольбрыхский ведет свою роль удивительно достоверно и импульсивно.

Он считает эту работу единственно стоящей, хотя успел уже сняться в картине Я. Моргенштерна «Потом наступит тишина», хотя снимается и сейчас в комедии у Станислава Барей. Вчерашний студент не бросает учебу: он хочет закончить школу экстерном. А потом: «Я хочу проверить, что такое театр, но это после диплома. А другие мечты? Сниматься, сниматься, сниматься...»
На фото — Даниэль Ольбрыхский в фильме «Пепел»