

# Экран

Советский

ЗАГАДКИ ДЕТСКОГО КИНО

Фестивальная орбита:

ВАРНА, КАРЛОВЫ ВАРЫ

СЕКРЕТ УСПЕХА ЖАНА ГАБЕНА

18

1966



Съемки начались без артиста предшествующего таким картинам журналистского бума, без интервью с описанием скромности авторов и грандиозности их замыслов. Все было проще и будничнее. Как только фильм утвердили, несколько групп Рижской киностудии, которым для удобства были даны названия «Камера-1», «Камера-2», «Камера-3» и «Камера-4», разъехались по стране. Лишь через полгода, когда была отснята чуть не половина материала и контуры будущего произведения стали обретать черты реальности, последовало приглашение от авторов, и в ту же вылетел в Ригу.

Просмотр предшествовал разговору, и, хотя сценарист Герц Франк комментировал происходящее на экране, я, не скрою, испытал некоторую растерянность, больше того, был даже подавлен разнородностью материала, весьма слабо представляя, как эти отлично, иногда блистательно снятые куски обретут единство, выстроятся в цельную картину.

Сначала мы смотрели присланные «Камерой-3» из Азербайджана ролики, на которых были запечатлены могучий старик Ширалиев, проживший уже 161 год, и многочисленные члены его семьи. Я видел, как этот старик идет по заснеженному склону горы, идет неторопливо и величественно, как, наверное, ступали когда-то по земле благородные короли из сказок.

И после этого — почти библейского видения — гром меди, толпа молодых музыкантов, направляющихся по ан-

дерсеновским улицам Таллина на фестиваль джаза. Туркмения, Кара-Кумы... Руки, в монотонном ритме растилающие по земле для сушки овечьи шкуры, новорожденный агнецок, никак не могущий подняться с земли, и озабоченная мать, подталкивающая его сбоку. Латвия, Рига... Конкурс балльных танцев. Элегический вальс, фраки и криолины, девица в возбужденности, рыцарство мужчин, критические взгляды в сторону конкурентов. Москва, улица Горького и Манежная площадь... Последние часы перед парадом, танки в несколько рядов, напряженные лица молодых солдат, кто-то смахивает несуществующую пылинку с сапога, офицеры поправляют плащи.

— Это все из ЛЖЧ — линии жизни человека, — пояснил Франк.

— А теперь линия С — события, сенсации.

Кремль, утро. К Дворцу съездов подъезжают машины, идет множество людей. Они заполняют все фойе, и тогда камера останавливается на лицах. Только лица — знакомые и незнакомые, простые, значительные, смеющиеся и сосредоточенные. Комментаратор за кадром не вступит здесь со своими пояснениями, не назовет, кто перед нами, слесарь или государственный деятель, ткачиха или крупный партийный работник, — в этом нет нужды, ибо перечисление имен разрушит образную систему, цель которой — дать коллективный портрет делегатов XXIII съезда КПСС. Время приближается к десяти, пустеют кулуары, опоздав-



# ЧЕЛОВЕК И СТРАНА

шие спешат в зал, закрываются двери. Съезд начинает свою работу. И вот уже мы видим фоторепрезидента «Правды», который мчится к себе в газету с только что сделанным снимком...

Внуковский аэродром, последние приготовления к встрече президента Франции генерала де Голля. Репетирует почетный караул, встречающие нетерпеливо поглядывают на небо, репортеры стараются занять удобные позиции. Показался самолет президента, эскортируемый истребителями. Посадка совершена артистически, тяжелая машина останавливается точно на предназначенном ей месте. На трапе самолета появляется де Голль...

Просмотр окончен. Я и раньше понимал неохоту, с которой группа режиссеров показывают посторонним несмонтированный материал, где один и тот же эпизод повторяется несколько раз, где нет звука, но теперь понял это вдвойне. Авторы уже видят в хаотичном куске то, что нужно им, они знают, что войдет, а что не войдет в будущий фильм, представляют, какое место этот фрагмент займет в картине, посторонний же может оказаться как раз в том состоянии неуверенности, в котором я вышел из просмотрного зала. И чтобы прошла ясность, потребовались долгие разговоры с автором. Идея этого фильма, носящего название «СССР — год 1966», Улдисом Брауном, осуществляющим теперь его постановку, и одновременно снимающим многие сюжеты в группе «Камера-4»;



Это «Камера-3» в походе. По снежному склону горы группа направляется в селение, где живет старейший гражданин нашей страны



Игорь Моисеев на репетиции

**Экран**  
Обзорный

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

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

ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

№ 18 (234) сентябрь 1966



А вот и он сам — могучий старик Ширалиев, человек, на глазах которого прошло более полутора столетий

разговоры со сценаристом Герцем Франком. Теперь, понимая, насколько необычен и нов этот документальный фильм, насколько интересна не только его идея, но и методы работы съемочной группы, их принципы и установки, я хочу как можно более подробно рассказать читателям журнала обо всем этом.

...Больше полувека назад Леонид Андреев написал пьесу «Жизнь человека». Некто, просто человек, без имени, без гражданства, без национального лица, проходил весь круг земного бытия. Это была философская трагедия, абстрагированная по всем внешним своим признакам от реальности, разыгрываемая в условном временном измерении и в условном пространстве, это была трагедия человеческого духа вообще, хотя под многими символами и угадывались черты российской действительности. Не Андреев первый пошел по такому пути, и не им эта тема была исчерпана, просто потому, что исчерпать ее невозможно. На память приходят примеры из разных родов искусства — и печальная мимическая композиция Марселя Марсо и фотографический уникум — выставка Карла Сандберга «Род человеческого». Но даже и у Сандберга, «равшего снимки со всего мира, подчеркнута лишь общее для всех, а на второй и на третий планы отнесены отличия. Его выставка, рассказывая о современности, отрешается от истории.

Авторы фильма «СССР — год 1966» хотят диалектически соеди-

нить в своем произведении линию жизни человека, причем не человека вообще, а живущего именно в нашей стране, линию жизни, идущей в советских условиях, со всеми ее политическими, экономическими и культурными особенностями, во всей ее динамике — с событиями истории в рамках одного года.

В преамбуле к сценарному плану они пишут: «Жизнь человека мы намерены исследовать в личном плане, а события искать общественно-политического, государственного плана, сенсационного характера в хорошем смысле слова. ЛЖЧ — главный сюжетный и эмоциональный тракт, по которому будет идти фильм. С каждым последующим этапом ЛЖЧ (их тринадцать, например, такие: «Человек представляет себя миру», «Человек наслаждается вдохновением», «Человек находит любовь»... — М. З.] мы увидим человека более зрелым, увидим процесс становления личности, развития индивидуальности, различные состояния духовного и физического напряжения, богатство характера. ЛЖЧ ограничена двумя точками: от момента, когда человек покидает колыбель, до той поры, когда он вступает в семейный союз. В ЛЖЧ будут все время вторгаться конкретные события. Где она, граница в современном мире, между личным счастьем, своим домом и миром за окном?!

Даже мы, журналисты, часто бывающие в командировках, всегда поражаемся огромности страны, в которой живем, ее природным, быто-

вым, этнографическим контрастам. Авторы картины стремятся как можно полнее показать все это многообразие, всю многоликость государства. В одной из комнат Рижской студии висит карта СССР, на которой обозначены пункты, где уже снимался или будет еще сниматься фильм. Вот только несколько географических названий: Камчатка, Горький, Армения, Ленинград, Усть-Ордынский бурятский национальный округ, Ханты-Мансийск.

Кстати, говоря «авторы фильма», я имею в виду не только Улдиса Брауна и Герца Франка, но и редактора Юрия Ногина и руководителей групп. В «Камере-1» это Рихард Пик, один из операторов картины «Двое», являющийся, кроме того, главным оператором всей ленты; «Камера-2», это Лайма Жургина и Валдис Крокис; «Камера-3» — Бирута Велдаре и Ралф Круминь. Самостоятельность действий групп, забирающихся зачастую в такие места, связи с которыми вообще нет, породила любопытнейший документ, который называется «Боевой устав фильма». Эта толстая книжка с машинписными листами, изданная в десяти экземплярах, никоим образом не напоминает сухую производственную инструкцию. Деловитость в ней сочетается с улыбкой — явление достаточно редкое. Мне хочется привести некоторые выдержки, начав с декларации о том, что картина должна быть снята «в традициях советского поэтического документального кино». Теперь без комментариев:

— Линию жизни человека должна прожить каждая камера. В ЛЖЧ искать: личное, интимное, трепетное, проявление чувств, индивидуальное. В линии С искать: событийность, массовость, коллективность, сенсационность, масштабность.

— Иметь Бесконечное Терпение в поиске кадров ЛЖЧ, но и иметь мужество отказаться от съемки, если сам не взволнован происходящим.

— Искать самое красивое, самое светлое, самое взволнованное, самое напряженное состояние людей.

— Помнить, что в фильм войдут только кипящие кадры. Поэтому лучше не трогать пленку, если температура кадра ниже 80 градусов.

— Оператору никуда не отлучаться без киноапарата.

— Помнить Вертова, он говорил: «Бросить курить, мало есть. Раньше вставать. Делать не то, что хочешь, а то, что нужно. Надо хотеть то, что нужно».

Я видел, что так они и работают. Их увлеченность поисками и отбором материала должна, непременно должна передаваться зрителю. Всегда трудно предсказывать. Но редко когда мне так хотелось, чтобы фильм получился именно таким, каким задумали его авторы, чтобы каждый из тех, кто встретится с этой большой, необычной, непростой лентой, до конца почувствовал бы ее искренность, взволнованность, трепетность.

**М. Зиновьев,**  
спектор «Советского экрана»  
Рига — Москва

Улдис Браун снимает в ленинградском «Эрмитаже». Вероятно, эти кадры войдут в ту главу фильма, которая рассказывает о стремлении человека к прекрасному.



Мальчик, которому только что исполнилось шесть лет, мечтает поехать на настоящую охоту. Он просит страстного охотника, живущего по соседству, взять его с собой. Охотник, шутя, обещает, а потом, забыв об этой шутке, уезжает к родным на дачу. Мальчик принимает обещание всерьез, собирается ехать и, узнав, что он обманут, переживает горькое разочарование.

Можно ли сделать из этой нравственной истории фильм для детей? Мне кажется, что нельзя. Во-первых, потому, что история очень уж примитивно-нравственная. Мораль выпирает необычайно отчетливо. Во-вторых, потому, что, если это нравсочение и нужно кому-нибудь, то уж, во всяком случае, не детям, а взрослым. Взрослые без всякого злого умысла солгали ребенку. Стало быть, к ним и обращена нехитрая мораль: не лгите детям, видите, как они переживают? В-третьих, в этой истории нет элементов драматургии. Нет острых ситуаций, нет борьбы характеров, наконец, нет и самих характеров.

Я пересказал сюжет фильма «Алешкина охота», выпущенного Центральной киностудией детских и юношеских фильмов имени М. Горького. Просто невозможно понять, чем привлек этот сюжет студию, перед которой стоит совершенно ясная задача: выпустить прежде всего фильм для детей. Как себе представляли детскую аудиторию, смотрящую этот фильм, сценарист В. Долгий и режиссер Я. Базелян? Неужели они думали, что несколько сотен детей, заполнивших зрительный зал, будут в течение часа с интересом следить, как мальчик хочет поехать на охоту? Сто метров хочет, пятьсот метров хочет, тысячу метров хочет... Потом метров пятьсот огорчается, что не поехал. Всякий, наблюдавший за зрителями в детских театрах или кино, знает: чуть только ослаблена могучая пружина действия, в зале начинается шум. Уже какая-то девочка решила побегать по коридору, ей нетерпеливо, ей надо размяться. Уже мальчик стукнул соседа в бок. Зал начал жить другой жизнью, отдельной от экрана или от сцены. Уже мчатся педагоги успокаивать зал. Но что они могут сделать! Если ребенку неинтересно, не может он час сидеть неподвижно. Зато какая же это благодарная аудитория, если ей интересно! Не будем оправдывать мальчика, стреляющего из рогатки в отрицательного персонажа, но просто постараемся понять бурю чувств, которая заставляет его совершать этот совершенно безобразный поступок. Поймем недоумение маленькой дочки одной из актрис Ленинградского ТЮЗА, которая, посмотрев спектакль, с ужасом спрашивала у матери: «Неужели и фашисты тоже получают зарплату? Имелось, конечно, в виду артисты, игравшие роли фашистов. Поймем и пожалеем зрителя фильма «Алешкина охота».

На той же киностудии детских и юношеских фильмов выпущен фильм «Путешественник с багажом». Сценарист В. Железников при участии И. Фрэза рассказывает о мальчике, вернее, подростке, который живет в алтайском совхозе. У него хорошая мать, но нет отца. Мальчик получил путевку в Артек и решил в Москве во что бы то ни стало найти своего отца. В течение почти всей картины мальчик неторопливо переживает, хвалит встречным людям свой совхоз и уговаривает их поехать туда на работу. Он убеждает, что кругом, и в поезде и в Москве, люди хорошие и добрые. Наконец он добирается до отца и приходит к нему, не называя себя. Отец оказывается вертопрахом и лгуном; подросток же необыкновенно хороший, честный, он высказывает все время очень правильные мысли; он

## ЗАГАДКИ ДЕТСКОГО КИНО



«Алешкина охота». Алешка (Алеша Титков, справа)

«Путешественник с багажом». Сева Щеглов (Володя Костин, слева)



## ДНЕВНИК КИНОСТУДИЙ

НА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ СТУДИИ режиссер Г. Даниеля работает над сценарием толстовского «Хаджи-Мурата» в соавторстве с Р. Гамзатовым и В. Огневым.

НА «БЕЛАРУСЬФИЛЬМЕ» В. Корш-Саблин создает историко-революционную картину «Радио всем, всем!».

Виктор Туров, постановщик картины «Через кладбище» и «Я родом из детства», приступает к новой работе, в которой продолжит основную — военную тематику своего творчества.

Он будет экранизировать романы А. Адамовича «Война под крышами» и «Снывалье уходит в бой».

Режиссер В. Виноградов ставит картину «Восточный коридор» — о

минском подполье в период Великой Отечественной войны.

НА «МОСФИЛЬМЕ» Ю. Райзман начал съемки своей девятнадцатой картины — «Время тревог и надежд» («Сын коммуниста»). В роли Василия Губанова — И. Владимиров, недавно исполнивший главную роль в фильме Я. Сегиля «Серая болезнь». В роли ученого-химика Максима Ниточина — актер вахтанговского театра И. Плотников.

Режиссер В. Чеботарев экранизирует роман Л. Первомайского «Дни мед». В картине снимаются В. Емельянов, В. Зубков, В. Сафонов, Г. Стриженов, А. Ларионов.

Заключены съемки широкоэкранной картины «Дядюшкин сон» (по по-

вести Ф. М. Достоевского), о которой мы писали в «Советском экране» № 9 1966 г.

НА СТУДИИ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ» режиссер Т. Мелкава ставит картину «Лондрэ». Ее сюжет основан на народных сказках.

СЕВЕРО-КАВКАЗСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИК посвятила картину «Осенняя гастроль» старшему мастеру цирка — осетинскому джигити Али-Беку Нантемирову. Режиссер Б. Мариун, сценарист Б. Добродеева.

НА СТУДИИ ИМЕНИ М. ГОРЬКО снимается фильм «Волшебная лампа Алладина». Режиссер Б. Рыцарев. Операторы В. Дульцев и Л. Рагозин.

так и уходит от отца, себя не назвав. После его ухода отец случайно узнает, что видел собственного сына, пытается найти его на вокзале, но не находит. Как сказано в аннотации: «Во встрече Севы с отцом жалости оказался достоин не сын, а отец, который «обокрал» себя, лишившись радости иметь такого сына, как Сева». Опять примитивно-нравоучительная история для взрослых. В самом деле, не детей же убеждать в том, что нехорошо бросать жену и ребенка.

Сын отказывается от отца. Положение, конечно, драматическое. Тем более непонятно, зачем из картины весь драматизм тщательно убран. Ситуация сама по себе открывает возможности неограниченные, но умный, талантливый режиссер Фрэнз, поставивший много запомнившихся детских картин и великолепно знающий секрет детской аудитории, здесь словно нарочно избегает всяких признаков сюжетной остроты. Все на полтонах, все на подтексте, все на недоговоренности. Пусть меня поймут правильно, я совсем не за то, чтобы в искусстве для детей уподобить характеры и ситуации. Вспомним все психологическую точность образа Гекльберри Финна, вспомним сложность ситуаций, в которых он оказывается. Вспомним добрым словом Евгения Шварца, по прекрасным сценариям которого поставлено немало детских фильмов, в их числе и «Первоклассница» И. Фрэнза. Разве там были упущены характеры детей? Нет, хотя сценарий и картины были детские. Взрослые люди, создатели этих картин, жили детскими интересами, видели зрительный зал, полный детей, и понимали, что перед этим залом стоит держать нелегко. Поэтому же в двух картинах, выпущенных киностудией детских и юношеских фильмов, действие развивается нарочито медленно, и сценаристы и режиссеры упорно избегают сюжетного напряжения? Персонажи случайно появляются и исчезают, не оказывая влияния на сюжет. Великолепно играют у Фрэнза актеры Т. Пельцер, М. Пуговкин, но этим мастерам приходится создавать роль на пустом месте, из ничего. Поэтому они остаются только яркими эпизодами, имеющими очень небольшое отношение к теме и сюжету картины.

Герой же фильма — Сева — маловыразителен. Как и в предыдущей картине И. Фрэнза, очень интересно снята Москва.

Разумеется, «Путешественник с багажом» несравним с «Алешкиной охотой», где нет ни одного впечатляющего эпизода, ни одной запомнившейся роли.

И все-таки у этих картин есть общие черты.

Первая: обе выпущены студией детских и юношеских фильмов, причем первым объединением — именно тем, которое обязано выпустить детские фильмы. Вторая: обе картины, как бы снисходительно к ним ни относиться, наверняка не детям адресованы, не для детей поставлены и по недоразумению включены в число картин, выпущенных для детей.

## Таинственные истории

Недавно в Комитете по кинематографии состоялось совещание по детскому кино. Было высказано много правильных мыслей и внесено много деловых предложений. Все выступавшие говорили об одном: положение с кинофильмами для детей плохое. Нет или очень мало заметных удач, количество мастеров детского фильма все уменьшается, новые мастера не приходят, да и прокат фильмов для детей организован плохо.

Честно говоря, это ведь очень загадочное явление.

У нас создана детская литература. Появился и огромное издательство «Детская литература». Издательству этому не придет в голову, как-нибудь себя переименовать, начать выпускать книги для взрослых. У нас много детских писателей, которые не только не стыдятся своей профессии, но даже считают ее почетной. Если ребенок хочет прочесть детскую книжку, он пойдет в ближайшую детскую библиотеку и непременно получит именно ту книжку, которую хочет. У нас десятки театров для детей, мы огорчаемся, что их мало, но это ведь с точки зрения наших требований, а вообще говоря, почти в каждом большом городе есть театр специально для детей. Есть великолепные актеры, всю жизнь играющие для детей, и талантливые режиссеры, всю жизнь ставящие спектакли для детей. И они получают почетные звания и уходят на пенсию, окруженные любовью и уважением. Стало быть, нет у нас причин для того, чтобы искусство для детей чахло. Стало быть, наоборот, есть у нас все условия, чтобы оно совершенствовалось и расцветало. В чем же дело, почему вдруг кино для детей находится в таком необычном положении?

Давайте припомним несколько загадочных историй. Лет, помнится, шесть назад на киностудии «Мосфильм» создано было объединение детских и юношеских фильмов. Некоторое время оно детские фильмы и выпускало. Были фильмы очень хорошие, были средние, были просто плохие. Постепенно, вероятно, дело было улучшилось, люди набирались бы опыта, удач становились бы чаще, требования бы повышались. У объединения был свой твердый план, состоящий только из тех картин, которые интересны детям. Но дальше началась загадка. Объединение переименовали в «Юность». Как известно, юности могут смотреть все картины. Правда, объединение обязалось ставить какое-то количество фильмов и для детей. Но, какое именно, точно указано не было. А так как режиссеры детского кино не хватало, то и детских картин становилось меньше и меньше; детские киносценарии ставили те режиссеры, которым «взрослый» киносценариев не доверяли. Нынче ведущей работой объединения стал двухсерийный фильм «Анна Каренина». И не успели растерянные дети оглянуться, как специального объединения не стало. И только на некоторых совещаниях вспоминают о том, что оно было когда-то детским.

Может быть, это единственный случай? Ничуть не бывало.

Несколько лет назад киностудия имени М. Горького была переименована в киностудию детских и юношеских фильмов. Тут дело сладилось еще проще. Поскольку слово «юношеских» было в названии, сразу и создались два объединения: одно — детское, другое — юношеское. О юношеском говорить не будем. Что же касается детского объединения, то я писал уже о двух последних его картинах: «Алешкина охота» и «Путешественник с багажом». Дело не в том, что одна из них просто слабая. Дело в том, что обе они не детские. Ну, скажем, Базелян — человек в детском кино случайный, но почему поставил недетскую картину мастер детского кино И. Фрэнз?

Итак, дважды была предпринята руководящими организациями попытка создать специальные объединения, выпускающие фильмы для детей. И дважды руководящие организации были обмануты. Сперва с невинным видом было названо слово «юность», а когда уже это слово утвердилось — дальше, как говорится, «дело техники». Есть отдельные картины, созданные антагонистами на разных киностудиях. В том же объединении «Юность» А. Митта поставил отличную картину

«Звонит, открытые двери», равно интересную и взрослым и детям. Но большинство картин только называются детскими.

На совещании о детском кино несколько человек высказали предложение построить специальную студию «Детфильм». Дело это долгое и дорогостоящее. Но главное не в деньгах. Новая студия сама по себе ничего не решит, если через два года она начнет с божьей помощью эризакизировать «Братев Карамазовых...». Что же, и «Юность» — хорошее слово, и «Братев Карамазовых» — отличный роман. Жалко только детей. Их голоса на совещаниях не слышны, на взрослые совещания детей не приглашают...

## Замкнутый круг

Год от года становится меньше мастеров детского кино. Это изменение не только количественное, но и качественное. Когда мастеров много, накапливается опыт, создаются традиции, возникает школа или даже несколько школ. Когда работают на разных концах страны одиночки, нет надежды, что создадутся традиции и вырастут школы.

Какой-то получается замкнутый круг. Все кричат, что детское кино отстаёт. Создается специальная детское объединение. Все довольны. Потом звать — объединение уже не детское, и все делают вид, что ничего не случилось. Создается специальная студия для производства детских картин, сразу же половина студии начинает выпускать просто взрослые картины, а вторая половина выпускает картины, которые называются детскими, но детям их смотреть неинтересно. И снова все делают вид, что ничего не случилось. Думается мне, что не надо строить специальную студию «Детфильм». Все равно она проживет как детское недолго.

За то, что Малый театр поставил пьесу Маршак для детей «Умные вещи», большое Малому театру спасибо. Никто, однако, не решил после этого закрыть Центральный детский театр. Взрослые студии могут и даже должны ставить фильмы для детей. Но объединения или студии, созданные специально для постановки детских фильмов, не имеют ни юридического, ни морального права ставить фильмы для взрослых, как бы красиво они ни назывались: «Для юношества», «Для молодежи». В нашей плановой системе хозяйствования невозможно, например, случай, чтобы принято было решение построить завод для производства тракторов, а стал бы завод выпускать, скажем, легковые автомашины.

Да, сказали бы директору завода, советским гражданам нужны легковые автомашины, но вам поручено делать тракторы, вот вы их и делайте. Почему же возможно это в кино? Теперь у нас, слава богу, выпускается немало картин для взрослых, а вот для детей их по-прежнему не хватает. Пока что больше их становится только в обещаниях, да иногда в приказах. И обещания и приказы должны быть выполнены. Это надо контролировать, очевидно, Комитету по кинематографии. За нарушение обещания надо стыдить, за нарушение приказа надо наказывать. Проверка исполнения в области кино — такое же необходимое условие, как и в любой другой области. А если исполнение проверять, то вряд ли стоит строить новую студию. Есть студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, есть объединение «Юность» «Мосфильм». Если они будут ставить картины для детей, то для начала этого вполне достаточно.

Евгений Рысс

В роллах — Е. Верулашвили, Э. Бианишвили, Б. Быстров, А. Файт, Г. Миллер.

НА «УЗБЕКФИЛЬМЕ» свою первую картину, «Вышедший из ночи», ставит режиссер Хабибула Файзиев. Сценарий написал И. Луговский. Действие этого приключенческого фильма охватывает три эпохи: времена, о которых напоминают старинные легенды, годы борьбы с басмачами и наши дни. В картине снимаются народный артист СССР А. Ходжаев, Т. Пилецкая, Т. Конова, Э. Мухамеджанов, А. Джалилов, Б. Икhtiropov. Оператор Ш. Джунайдуллаев.

НА ЦЕНТРАЛЬНОЙ СТУДИИ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ над картиной об Аркадии Райкине работает ре-

жиссер В. Катаян. Это будет творческий кинопортрет актера, куда войдут не только отрывки из спектаклей, но и эпизоды его работы над образами, вставкой со зрительями, заграничных гастролей.

Полнометражную картину о творчестве выдающегося советского документалиста Дзиги Вертова поставит режиссер Л. Макнах по сценарию С. Дришченко.

Киносери «Парижана» закончил недавно режиссер-оператор А. Калюшин. Его объектив запечатлел будни французской столицы.

НА РИЖСКОЙ СТУДИИ режиссер Г. Плесис завершает работу над документальным фильмом «Святослав Рихтер». Оператор Г. Пилипсон. Ав-

торы стремятся показать многогранность личности пианиста, то что питает и обогащает его творчество.

НА «ЛЕННАУЧФИЛЬМЕ». Знаменитая сотая страница рукописи философских тетрадей В. И. Ленина, где сформулированы основные элементы диалектики, ляжет в основу полнометражной научно-философской картины «Сотая страница».

«Алп» поставит кинорежиссер Г. Брусс.

НА «ТАЛЛИНОФИЛЬМЕ» заканчивается дубляж на русский язык новых фильмов «Что случилось с Андреем Лапушевским?» (режиссер Г. Кроманов) и «Письма из деревни Сыгдате» (режиссер Ю. Мюрю).

«С Морем наедине» — так назывался первый фильм оператора Андрея Света, недавнего выпускника ВГИК. В этой поэтической документально-художественной рассказывалось о людях маленького, затерянного в водах Балтики острова Рухну.

Сейчас Свет снимает фильм о Чудском озере.

К трудному и противоречивому времени в истории эстонского народа, Ливонской войне 1558—1583 гг., обратились два эстонских драматурга.

Яан Кресс работает над сценарием об известном летописце Балтазаре Обусте.

Молодой писатель, дипломат ВГИК Арво Валтто заканчивает сценарий по мотивам исторической повести Эдуарда Борнгрё «Князь Гавриил».

**В** фильме «Три времени года» (сценарий Ю. Полунина, Л. Сакова, Н. Фигуровского, постановка Л. Сакова) все ждут взрыва — а самым прямым, нефигуральным смысле Комсомольская бригада продирается сквозь тайгу к сопке «Крутая», которую надо взорвать, чтобы проложить кратчайшую дорогу к строящемуся городу. Взрыв этот в практике подобных строев уникален, сопряжен с риском, он требует от всех предельной внутренней отдачи. Однако авторы фильма озабочены, кажется, тем, чтобы критический момент не принес никаких неожиданных, ни важно раскрыть людей, найти ключ к их сердцам просто в жизни, просто в работе. «Зачем же вообще тогда взрыв? — может возникнуть естественный вопрос. — Зачем предельное обострение обстоятельств, если стилистика избрана принципиально иная?» В «Трех временах года» без взрыва все же, пожалуй, не обойтись, но об этом ниже.

Авторское требование заинтересованной пристальности, уважения к человеческим будням рождается из первых же кадров — так подробно, обстоятельно, «вкусно», с любовью к детали и пониманием ее дан приезд строителей, обживание ими нового места.

Подробный подход к явлениям жизни пра-  
вомерен так же, как изображение кульминаций,

самых крупных поворотов судьбы, когда герой в какие-то секунды просвечивается, словно рентгеном, и ни одного уголка души не остается закрытым, неясным. Очень важно иногда бывает, чтобы вошел в вашу размеренную повседневность одержимый большой идеей художник и властно обратил вас к тому, что стыдно оправдывать занятостью, текучкой душевную имертность, утрату остроты восприятия окружающего.

В фильме, казалось бы, ничего не происходит из ряда вон выходящего, а, скажем, бригадир Виктор Муромцев становится вам все ближе, все интереснее. Это удача режиссера, удача молодого артиста Анатолия Семенова. Характер целеустремленный, цельный, но положительность не навешена на него опознавательной биркой. Она ему в бою достается, эта самая положительность, в бою с собственной слабостью, колебаниями, в напряженном нравственном поиске. Ведь не в том же в конце концов цельность, чтобы, застав в непреступной непогрешимости, заранее знать рецепты на все случаи жизни — от такой цельности до тупости рукой подать. Она в том, чтобы, приняв честно, не прятаясь, все, что назначено тебе жизнью, испытыв и мучения, и сомнения, и горечь, выйти из всего этого не извершившись, не опустошенным, а духовно возмужавшим, укрепившимся в своих идеалах. Так и

живет Виктор Муромцев, каждый свой поступок поверяя неуступчивой совестью.

Да, ничего особенного не происходит, вроде и трудностей из ряда вон выходящих нет, и все же вы очень хорошо понимаете, почему так трусливо, вороски бежал, бросил рабят Валерка (В. Ольшанский) — не выдержал испытания буднями, просто работой. Нелегкое это испытание, и никогда нельзя забывать, что именно через него проходит большинство людей, и именно в нем, в этом испытании, выковываются личности или, наоборот, блекнут, стираются. А сломаться или окрепнуть, выстоять — зависит в первую очередь от самой личности. И еще, конечно, от тех, кто, выстояв сам, должен помочь другим, только вступающим в трудную пору зрелости.

Отставной генерал Леонов — роль в сценарии едва намеченная, но артист Д. Нетребин сумел наполнить ее своими личными наблюдениями над такими вот неугомонными стариками, которые по всему своему человеческому настрою не могут быть в отставке от того, чем живет их народ, их страна. И вспоминаются строки из новых стихов Ярослава Смелякова:

Спервоначалу и донные,  
Как солдце зимнее в оне,  
Должны быть все-таки святыми  
В любой значительной стране.

## ГРАНЬ ИСКУССТВА

### ● ТРИ ВРЕМЕНИ ГОДА

Карелин  
(В. Сажайлов,  
в центре)



## МАЛЕНЬКИЕ РЕЦЕНЗИИ

**Г**розные удары набата... Кроваво-красные цифры «1905» наплывают на фотоснимки полувеновой давности: казани на Дворцовой площади, баррикады на Пресне, расстрелы на улицах Москвы и Петербурга.

Так начинается фильм «Оружие сатиры», созданный на Ленинградской студии научно-популярных фильмов режиссером Н. Левизицим по сценарию М. Ланского.

С 1905 по 1907 год в России вышло свыше 400 иллюстрированных сатирических журналов. Их страницы — своеобразная летопись революционной борьбы. «Буря», «Пулемет», «Стрелы», «Бомбы», «Сенкира», «Свобода» — таковы названия некоторых из этих изданий. Журналы беспощадно преследовались царской цензурой, многие из них были запрещены после выхода одного-двух номеров, некоторые полностью конфисковывались в типографии и сжигались, но популярность их в те дни была огромна.

Лучшие писатели и художники России приняли уча-

## ОРУЖИЕ САТИРЫ



Рисунок из сатирического журнала «Стрелы»: палач Москвы адмирал Дубасов принимает ванну

стие в издании сатирических журналов. На их страницах мы встречаем имена М. Горького и В. Серова, В. Короленко и Б. Кустодиева, А. Куприна и И. Вилибина, И. Бунина и Б. Чехонина.

Журналы отличались друг от друга и по смелости и по мастерству, не все они блистали глубиной мысли и четкостью идейной позиции, но их объединяла ненависть к самодержавию.

О выдающейся роли сатирической журналистики в эпоху первой русской революции и рассказывает фильм.

Использование статичного изобразительного материала — фотографий, рисунков, картин — в качестве основы для создания фильма требует большого мастерства.

И режиссер блеснул умением динамично монтировать самые разнохарактерные по стилю иллюстрации: карикатуры, рисунки, заставки...

Интересно, что некоторые хитроумные маневры издателей журналов оказались как будто специально рассчитанными для

их будущего воспроизведения средствами кинематографа. Дело в том, что до октября 1905 года нарядный рисунок, нарядная заставка да и каждая строчка будущего номера журнала предварительно просматривались цензором. Малейшая игольчатая мысль тут же пресекалась.

Издателям приходилось прибегать к самым невероятным ухищрениям, чтобы обойти рогадки царского цензора. Эпизод, рассказывающий о том, как издатель ухитрился обойти цензуру, — один из самых интересных.

Тема революции 1905 года близка режиссеру фильма Н. Левизициму. В прошлом году он выступил с интересным фильмом «Кровавое воскресенье», осветившим события 9 января 1905 года.

«Оружие сатиры» — еще одно удачное кинопроизведение, посвященное революционному прошлому нашей страны.

Г. Аксенов

Ленинград

Приостановится движение,  
И просто худо будет нам,  
Когда исчезнет уважение  
К таким, как эти, старинам.

Вообще сделанное сделано, его достоинств у фильма не отнимешь. И тем не менее где-то с середины внимание рассеивается, сосредоточиться на происходящем становится все труднее. Потому что оно, происходящее, почти не теряя правдоподобия, все явственнее начинает приобретать сероватый оттенок.

Очевидно, опасность эта — сбиться на вялую, блеклую описательность — подстерегает всякого, кто берется изображать жизнь в ее каждодневном течении. Так же, как патетика в изображении исключительных человеческих деяний очень легко переходит в хухолство и выпренность. Но победы приходят тогда, когда эта грань — грань искусства — ощущается художником с безошибочной точностью.

Какой безошибочной точности порой и не хватает в «Трех временах года». Не хватает, очевидно, в первую очередь потому, что лента, заключающая в себе тонкие и острые наблюдения над жизнью, не содержит первооткрытия мысли.

Скажем, жуликоватый прораб Варнавин, сочно сыгранный С. Плотниковым, — фигура достаточно примелькавшаяся. А подбор некоторых исполни-

телей по принципу типажной характерности, чисто внешней достоверности привел к тому, что ребята из бригады Муромцева просто трудно отличить друг от друга.

Не находя целиком своего единственного взгляда на события, авторы вдруг, сами того не замечая, начинают говорить банальности. Впрочем, нет, в какой-то момент, очевидно, замечают. И пытаются поправить дело с помощью некоего художественного допинга. Тогда-то и нарушается первоначально избранная стилистика фильма. В построении кадра, в некоторых съемках оператора Н. Василькова вы вдруг обнаруживаете нарочитость, заданность, что ли, в воспроизведении естественного течения жизни. А ничто так не нарушает подлинной естественности, как слишком настойчивое, без чувства меры ее подчеркивание. Взрыв под занавес оказывается решительно необходимым для поддержания интереса к действию, ибо внутренние пружины этого интереса уже ослабли. Потом еще любовь Муромцева к Анне, жене начальника строительства Карелина. Игра исполнительницы роли Анны Э. Леждей, далекая от простоты и достоверности, — это уж явный диссонанс к первоначальному послы.

Сам же Карелин (В. Самойлов) задуман фигурой непростой и противоречивой. Человек вче-

радного дня, воспитанный на «волевых» принципах руководства, он чувствует, как почва уходит у него из-под ног. Он мучительно ищет себя, применяет себе, как личности, в новых условиях — и не находит. Слишком довлеет над ним прежние годы, не под силу этот груз оказался Карелину. Характер, уже открытый в нашем кинематографе, но далеко не исчерпанный, требующий более глубокого и историчного, чем до сих пор, взгляда. И опять этого нет в фильме. В игре Самойлова немало точных деталей, и в частности очень знакомо барокко, размахистый демократизм Карелина, унижающий, в сущности, человеческое достоинство подчиненных. Работа артиста не ниже тех образцов, вслед за которыми сделана, но не выше. Это еще интересно, еще не успело надоесть, но и новизны особой уже не представляет.

Такое во многом общее ощущение от фильма. Самое общее, потому что он очень неоднороден. Есть интересный, точно угаданный герой, есть заявка на серьезное исследование жизни. А потом начинаются повторы того, что было кем-то подмечено раньше, что мы уже видели. Пусть добротная, интеллигентная, но вторичности. Она-то и помешала «Трем временам года» стать настоящей удачей.

К. Щербак



Анна (Э. Леждей)  
и Виктор Муромцев  
(А. Семенов)

## МАЛЕНЬКИЕ РЕЦЕНЗИИ

### ПРИХОДИ В СУББОТУ!



Тамара Чеботарь (кадр из фильма)

Долгие годы они ничего не знали друг о друге. Их разлучила не война, не то общенародное горе, которое разлетело близких людей по всему свету. Двенадцать лет назад мать сама отозвалась от ребенка, бросила его и с тех пор ни разу не пыталась разыскать. Девочка сама написала в адресное бюро, сама начала поиски. И первые сенсации их свидания горючие: младшей нужно преодолеть обиду, старшей — чувство огромной вины.

Это, пожалуй, один из самых сильных моментов фильма «Приходи в субботу!», снятого молдавскими документалистами — режиссером М. Израилевым и оператором Н. Харниным по сценарию Н. Глушко. История фильма такова.

Однажды нишиневский оператор Н. Харин проводил съемку в республиканском адресном бюро. Его поразило довольно большое количество писем, лишенных точного адресата. Одно из них показало особенно интересное. Школьница Тамара Чеботарь обратилась к матери, о которой она ничего не знала, кроме того, что ее зовут Марией Ивановной Чеботарь. Девочка писала, что в интересе ей живется непохоже, но она очень скучает без родителей и грустит, когда по субботам ее подруги отправляются домой. «Приходи в субботу!» — так заключала Тамара письмо.

Молдавские кинематографисты решили принять участие в поисках матери Тамары. Приступая к работе над фильмом, они еще не знали, каков будет результат. Фамилия Чеботарь распространена в Молдавии. Адресное бюро общило: в республике живет сорок семь женщин, имя, отчество и фамилия которых — Мария Ивановна Чеботарь. Авторы фильма повидались со многими

из них. Экран познакомил нас с учительницей Чеботарь, с пожилой колхозницей, воспитавшей большую семью, и с молодой работницей, лишь недавно ставшей матерью. Каждая из них оказалась не той, кого ищет Тамара, но наше короткое знакомство с этими женщинами имеет самое непосредственное отношение к теме фильма. С их помощью, с их взволнованной реакцией на письмо девочки в фильм входит ощущение горя Тамары.

...Можно ли считать правомерным вмешательство кинематографа в такую запутанную, сложную и тяжелую человеческую историю? Стоило ли делать свидетелями ее многомиллионную армию зрителей? Возможности «скрытой камеры» сегодня поистине безграничны, и именно поэтому пользоваться ею нужно очень осторожно.

По-видимому, создатели киноленты отдавали себе в этом отчет. В их фильме есть более удачные и менее удачные эпизоды, но чувство такта, пожалуй, нигде не изменяет авторам. Тамара Чеботарь нашла свою семью. Ее мать искренне раскаявается в том, что сделала. Отчим Тамары оказался добрым и чутким человеком, и у девочки теперь есть свой дом.

Но среди сверстников Тамары есть и такие, которые до сих пор понапрасну ждут своих матерей, пишут им письма без адреса, мечтают о встрече. Фильм «Приходи в субботу!» является попыткой привлечь общественное мнение к этому, быть может, редко встречающемуся, но тем не менее очень сложному и тяжелому явлению, порожденному безответственностью, беспечностью, жестокостью.

Т. Хлопьянни

# ТРЕВОЖНЫЕ ГОДЫ



1. Зинька (Л. Дзюба),  
Давид  
(Н. Миколайчук)

2. Кадр из будущего  
фильма

3. На съемках.  
Режиссер  
А. Буковский  
(с л е в а)  
и актер  
Н. Миколайчук



1. Надя (Т. Доронина,  
с л е в а)  
и младшая сестра  
Лиды  
(Н. Тенюкова)

2. Шура  
(В. Шарышкина),  
Кирилл  
(В. Соложик)

3. Ухов (М. Жаров)

# СТАРШАЯ СЕСТРА

В дали показалось облако пыли, и скоро стали видны всадники. Для участия в съемках фильма «Бурьян» ехали крестьяне села Лебедевка. Они спешились и тотчас попали в руки гримера и костюмера. Полчаса — и мирные украинские колхозники превратились в свирепых басмачей и храбрых буденновцев.

Заполыхало на ветру знамя, отряд буденновцев и банда басмачей, дружелюбно беседуя, отправились на репетицию к месту съемок, предводительствуемые режиссером А. Буковским и оператором Н. Кульчицким.

Невдалеке редела мощная землеройная машина, и самосвалы вывозили из карьера песок. На берегу Киевского моря его намыто огромное количество, и можно найти место, где на фоне жаркого неба хорошо видны гребни песчаных дюн. Создается полная иллюзия среднеазиатской пустыни. Это и привело сюда съемочную группу «Бурьян» («Давид»).

Сценарий написал Е. Митько по одноименному роману А. Головова, вышедшему в 1927 году, к десятилетию Советской власти.

Но фильм не дословная экранизация книги. Оставив нетронутой основную сюжетную канву, режиссер и сценарист усилили драматизм событий, усложнили характеры. Они хотели показать нелегкое время, трагически сложные судьбы людей, годы далекие, неустрашенные... Конец гражданской войны. Изнуренные, обессиленные, но полные веры и надежд, что теперь-то отдохнут и спокойно поработают, возвращаются солдаты в села, крестьяне — к земле. Но их встретит не отдых, их ждет борьба, борьба с теми, кто, пользуясь данной им властью, употреблял ее во вред Советскому государству, на пользу врагу.

Фильм снимается в цвете. Н. Кульчицкий, один из самых опытных операторов студии имени А. П. Довжен-

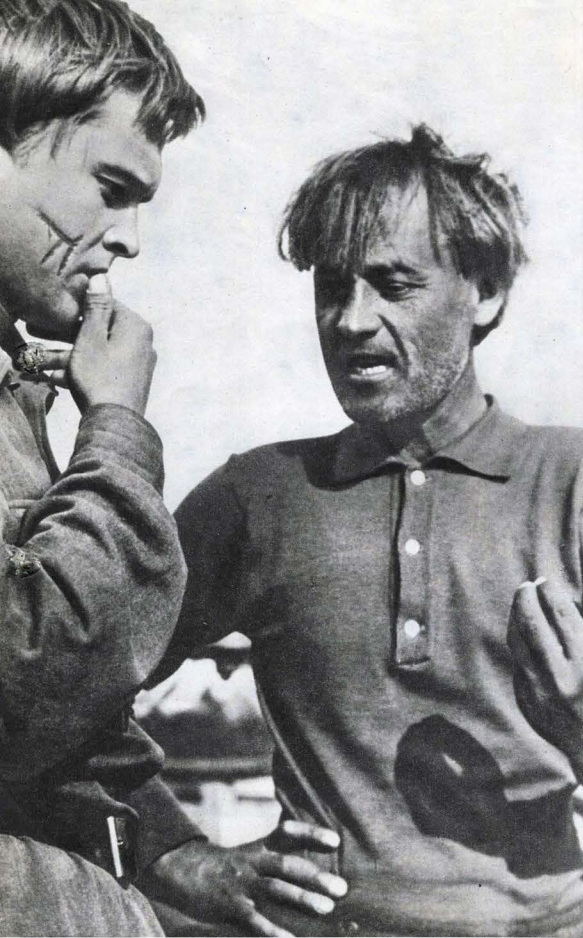
«Человек должен осуществить все свои возможности, иначе он не будет счастливым, иначе и людям, которые живут рядом с ним, будет хуже, иначе и человечество будет беднее» — так определяет Александр Володин основную мысль своей пьесы «Старшая сестра», которая экранизируется сейчас на «Мосфильме». Превыдающая работа драматурга в кино — фильм «Звонят отпирокте дверь» — была на редкость счастливой. Минув театральную рампу, его герои впервые получили жизнь на экране. Зритель познакомился с Пашей Колпаковым (в блестящем исполнении Р. Вынова) и многими другими володинскими героями, которых отличает щедрый душевный дар, большая правда, человечность.

Этими качествами обладает и Надя Резаева, главная героиня «Старшей сестры». Пьеса Володина не имеет острого драматического сюжета. В центре ее история двух сестер, рано лишившихся родителей и выросших в детском доме. Старшая сестра отказывается от многого в жизни ради младшей, Лиды, которая, как считает Надя, «талант» и должна непременно стать актрисой. Но именем в Наде, забывшей о себе, ушедшей с головой в хлопотливые заботы и будни, зреют те огромные душевные силы, которые помогли ей вырваться из обыденности и найти свое истинное призвание, силы, без которых нельзя творить искусство. Не Лида, а Надя становится актрисой, актрисой большого и редкого сценического дара.

Но володинская героиня не только талантливая актриса, она человек щедрой души, сердце которого открыто людям.

«...Если бы меня спросить, что я хочу играть, я бы сказала: счастливую, веселую, которая все может, всем вокруг приносит радость». Этот





ко, чутко уловил замысел режиссера, и найденная им цветовая гамма помогает передать нужное настроение и ощущение эпохи.

Долго искали место, где можно снять хутор 20-х годов. Село Обуховка, в котором, по роману, происходит действие, сохранилось, но ныне на реке Псел — каскад электростанций, снимать невозможно. Наконец нашли — село Батурино, Черниговской области. Здесь чудом сохранился пейзаж начала XX века: хаты, река, разрушенная колокольня церкви, где когда-то, по преданию, Кочубей крестил свою Марию. А для съемок эпизода первой встречи Давида с Зинькой пришлось ехать в Путивль, на развалины старого монастыря.

В основе фильма — драматическая коллизия: поединок двух друзей — Давида и Корнея, когда-то вместе сражавшихся на фронтах гражданской войны за победу Советской власти. Корней из-за ранения вынужден был раньше демобилизоваться, и Давид, вернувшись, не узнает друга: тот продался кулакам и чинит суд и расправу над селянами по указке врагов...

Давида играет И. Миколайчук, артист, которого зрители помнят по фильмам «Тени забытых предков», «Сон», «Гадюка».

Нежное, юное лицо, с огромными тихими глазами, хрупкая, совсем не военная фигура, хотя на ироне он сидит ловко, уверенно. Конь полпался смиренный и никак не горячится даже под ударами хлыста. Это сердит актера, но и сердится он как-то мягко. А между тем Давид — фигура сильная, убежденный коммунист, негибаемый борец. Расхождение между характером героя и внешностью артиста долго давало повод сомнениям. Но режиссер А. Буковский, стремясь уйти от повторений, хотел дополнить галерею образов коммунистов — Губанова, Нагульного, Давыдова — характером новым, своеобразным.

Он стремился подчеркнуть, что его герой — крестьянин, который верит партии и даже под пытками не предаст ее идеалы. Потому главное в облике Давида — чистота, искренность, доброта и даже застенчивость. А сила внутреннего убеждения и воли — глубоко внутри, ненавязчиво окрашивая всю линию поведения героя фильма. Давид идет на расстрел, сурово сжав губы.

Образ Корнея авторы трактуют как фигуру трагическую. Из честного коммуниста и красногвардейца он превращается в кулака и деспота, готового уничтожить Давида, который прелятывает его беззакониям. Трудны были поиски актера на эту роль. И, наконец, утвердили актера В. Волкова.

Очень доволен постановщик игрой недавно окончившей ВГИК артистки Л. Дзюбы (любимая Давида — Зинька). Он считает, что она сумеет создать трогательно-теплый, лирический образ. А это очень важно, так как общая атмосфера фильма суровая, даже мрачноватая, и образ Зиньки вносит в него необходимую жизненную теплоту. Она как бы луч надежды на то, что поединок Давида и Корнея кончится победой Давида.

Режиссера Анатолия Буковского зритель знает по фильмам «Среди добрых людей», «Сумка, полная сердец». В этих фильмах не все удалось, но в них чувствуется внимание и любовь режиссера к внешне неярким, но человеческим, честным характерам.

Задача нового фильма сложнее и шире.

...В жаркий день на берегу Киевского моря снимаются последние кадры. Скоро зритель сам оценит труд творческого коллектива фильма «Бурьян», посвященного 50-летию Советской власти.

**Г. Бровченко,**  
спецкор «Советского экрана»

Батурино,  
Черниговской области



душевный дар и человеколюбие — источник таланта Нади Резаевой.

Пьеса Володина имеет свою историю в театре. Наиболее удачные ее постановки осуществлены Ленинградским Большим драматическим театром имени Горького и московским «Современником». Фильм не будет повторять сценических постановок. Режиссер «Старшей сестры» Г. Натансон, известный зрителям по фильмам «Все остается людям», «Шумный день», «Палата», ищет свое кинематографическое решение. Одним из героев картины станет Ленинград. Атмосфера большого города, напряженный ритм жизни помогут избежать камерности пьесы.

В володинской драматургии, тонкой и умной, где в центре всегда исследование человеческого характера, очень важен точный выбор актера. На главную роль приглашена актриса Татьяна Доронино, сыгравшая на сцене Ленинградского Большого драматического театра роли сложные и драматичные: Настасья Филипповна («Идиот»), Лукин («Поднятая целина»), Надежда Ивановна («Варявары»), Вали («Иркутская история»), Софья («Горе от ума»), Оксаны («Гибель аскады»). Играла она и Надю в спектакле «Старшая сестра». Образ этой, созданный актрисой в театре, несколько отличается от того, который задуман в фильме. Там же Надя — человек с самого начала значительный. Она очень яркая, красивая. В фильме этот образ становится более простым, обывательным, больше володинским. Такое решение поможет резче показать перемену, происходящую в героине под влиянием искусства.

Фильм будет широкоэкранным, черно-белым. Снимает его оператор Г. Владимиров. Художник С. Ушаков.

Л. П а ж и т н о в а

## АКТЕРЫ И РОЛИ

**ЛЕЙЛА АБАШИДЗЕ** снимается в широкоэкранный стерео, фонофонической музыкальной номерной «Встречи в горах» (режиссер Н. Санишвили). Она исполнит две роли — астраханской певицы Лали и девушки-хевсурки, созданной воображением Лали.

**АНДРЕЙ ПОПОВ** играет главную роль в экранизации поэмы Ольги Берггольц «Дневные звезды», которую осуществляет И. Таланкин.

**АЛЕКСЕЙ ГРИВОВ** выступит в роли второго заместителя в картине «Начальник Чукотки».

**АЛЬГИМАНТАС МЯСИЛИС** известен зрителям по фильмам «Юлюс Янонис», «Адам хочет быть человеком», «Шаги в ночи», «Хроника одного дня», «Ничего, что хотел умардате». Скоро зрители увидят его в фильме «Ночи без ноглера».

**НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВ**, артист МХАТ, исполняет роль Кокуха в экранизации произведения А. Серфимовича «Железный поток», которую осуществляет на «Мосфильме» режиссер Е. Дзиган.



# ВИЯ АРТМАНЕ — РОЛИ И ОБРАЗЫ

**Д**ВА с половиной — три года назад мало кто из зрителей за пределами Латвии знал актрису Вию Артмане. Когда в 1964 году на экраны вышла картина режиссера М. Ершова «Родная кровь» и миллионы людей и в нашей стране и за рубежом были покорены образом Соии, созданным актрисой, в рецензиях нередко мелькали слова: «Открытие таланта». Признаемся, что и мы в сборнике «Зркан-1964», посвященном итогам кинематографического года, статью о творчестве актрисы назвали именно так. Вот ее начало: «Вия Артмане до «Родной крови» появилась на экране в нескольких латышских картинах. Она держалась естественно, была обаятельна. Но не более. Скорее всего потому, что фильмы эти, в общем-то, сделаны были на том добротном среднем уровне, когда даже яркий актерский талант светится как бы вполнакала, оказывается приглушенным».

— Я читала эту статью, — сказала Вия Фрицевна, — и думаю, что вы неверно поставили на одну доску все латышские фильмы, в которых я участвовала. Это были разные произведения: одни настолько плохие, что и вспоминать о них не хочется, о других я думаю с удовольствием. Прежде всего о картине «За лебединой стайей облаков», в которой я играла гимназистку Даце Страуме, вышедшую из буржуазной среды и полюбившую революционера. Это был мой второй фильм, но я считаю, что именно его постановщик Павел Арманд вывел меня в кино. П. Арманду было присуще то, что и моему учителю, основателю Художественного театра имени Я. Райниса, Эдуарду Смильгису. Оба они воспитывали артистическую самостоятельность, умение мыслить на сцене и на экране. Даце — одна из любимых моих ролей. Главное для меня в ней — внутренняя чистота, стремление к высокому идеалу, желание вырваться из чуждого мещанского окружения.

Люблю и еще одну свою работу в латышской картине — роль Мары Вилде в экранизации первой части романа Вилиса Лациса «Буря». Дочь рабочих, ставшая знаменитой актрисой, вышедшая замуж за оказавшегося чужим ей лживого человека из «общества» и благодаря неожиданной настоящей любви увидевшая живность этого общества. Роль Мары давала богатый материал для работы, и я рада, что мне довелось сыграть ее.

...К тому, что сказала Вия Артмане, можно добавить, что и в других — в целом неудачных — фильмах ей удавалось создавать интересные характеры, причем зачастую преодолевая сопротивление и литературного материала и неудачной режиссуры.

— Я не жалею об этих ролях, — говорит Вия Артмане. — Это, если хотите, тренаж, необходимый в искусстве. Может быть, если бы не серьезные уроки, которые я из них извлекла, не опыт, приобретенный в работе над ними, не было бы и последующих удач.

...Успех должен был прийти. Для этого нужна была картина сама по себе, помимо игры актрисы, незаурядная, картина, которая дала бы возможность в полную силу проявиться таланту Вии Артмане. Таким произведением и стала «Родная кровь». Успех, многим казавшийся неожиданным, не был удивителен для тех, кто видел Артмане на театральной сцене.

— Я училась, — рассказывает она, — в девятом классе рижской средней школы, когда в 1946 году студия Художественного театра имени Я. Райниса объявила очередной набор.

Пришлось заниматься одновременно и в школе и в студии, которую я окончила в 1949 году.

Вия Артмане сразу же стала актрисой классического репертуара: Сольвейг, Абигейл в «Стакане воды» Э. Скриба, Элиза в «Пигмалионе», Джульетта... На сцене она создала много не похожих друг на друга образов. Среди них и отрицательные. Алчная и эгоистичная Реджина из «Лесной тайны» Л. Хеллман, пустая и холодная красавица Элен Безухова, ограниченная и беспринципная Ириша Максимова в Кирьянова — критикесса из пьесы Э. Радзинского «Снимается кино». Но давнему актрисе ближе всего образы личные, исполненные внутренней чистоты

и силы. Мыслящая, честная и чистая Офелия; Латыгора в «Илье Муромце» Я. Райниса, воплощающая идею возрождения к новой жизни; жизнелюбивая, искрящаяся весельем Леда из спектакля по пьесе Я. Райниса «Играл я, плясал; Лаймдота из пьесы того же драматурга «Огонь и ночь». Лаймдота по-русски — приносящая радость. В этом образе персонифицирована Латвия. Тот, кто видел и этот спектакль и картину «Родная кровь», заметит, что героине фильма Соии свойственны женственность и твердость, лиризм и мужество — качества, характерные для героинь латышской классики.

— Я люблю, — говорит актриса, — образы нежных и сильных женщин. Не бывает персонажей целиком отрицательных. Нужно только суметь увидеть и показать хорошее и настоящее в людях. Мне кажется, это то, что объединяет моих героини. Разные по возрасту, социальному положению, взглядам, характеру, все они сохраняют нежность и доброту. Эту тему чистоты, доброты я считаю главной в том, что делаю на сцене и на экране.

На сцене Вия Артмане повезло куда больше. Роли, которые ей поручают, вдохновляют, пробуждают творческие силы и смелость. «Родная кровь» была первой картиной, в которой актриса сыграла в полную меру своего таланта. Ее игре в этом фильме было присуще то, что характерно для лучших ее ролей в театре — отсутствие лиризма, естественность, простота, достоверность.

— Все увидели меня в роли Соии другой, непривычной, не похожей на себя, — рассказывает актриса. — На самом деле, «не похожей на себя» я была гораздо раньше, а в фильме «Родная кровь» играла само себя. Как и Соия, я родилась в Прибалтике, в маленьком городке в рабочей семье. Росла в нужде: еще до моего рождения от несчастного случая погиб отец. Как и Соия, я мать, и мне были понятны и ее заботы и радости. Мне не нужно было придумывать, перевоплощаться: в сцена-

рии Ф. Кнорре для меня открылась сама жизнь...

В этой картине произошло редкое спяние личности актрисы с личностью героини. Артмане — Соия поведала зрителям о чувствах, которые все вокруг делают перекрестным, о любви возвышенной, открытой и целомудренной. И после «Родной крови» зрители уже с нетерпением ждали следующего фильма, в котором предстояло встретиться с Вией Артмане.

К сожалению, эта встреча радости не принесла. В картине «Ракеты не должны взлететь» актриса сыграла американскую разведчицу Перл. Можно было ожидать, что после Соии Вия Артмане с особой требовательностью будет подходить к ролям, которые ей предлагают в кино. Почему же после Соии была Перл! Вия Артмане объясняет это так:

— Самое страшное для актера — однообразие. Приключенческий фильм был новым для меня жанром. Неудача же картин, как мне кажется, вызвана тем, что в нашем кино еще недостаточен опыт создания детективных фильмов, что еще не выработались необходимые традиции, и их нужно создавать...

Здесь мы должны сказать, что это не отвлеченный призыв: Вия Артмане снимается сейчас в приключенческой картине. На Свердловской студии режиссер В. Георгиев ставит двухсерийный фильм «Сильные духом» (по романам Дм. Медведева «Это было под Ровно» и «Сильные духом»). Вия Артмане играет роль разведчицы Лисовой.

Те, кто знаком с актрисой, знают ее целеустремленность, творческую энергию, трудолюбие. Не только талант, но и творческая дисциплина, непрестанный труд определяют успех Вии Артмане в театре и кино. «Работата», — говорил о ней Э. Смильгис. Если бы не это качество, мы вряд ли смогли бы увидеть актрису в роли Оны в фильме В. Жалаквичюса «Никто не хотел умирать»: за два с половиной месяца до начала съемок у нее родился второй

Даце  
(«За лебединой  
стаей облаков»)



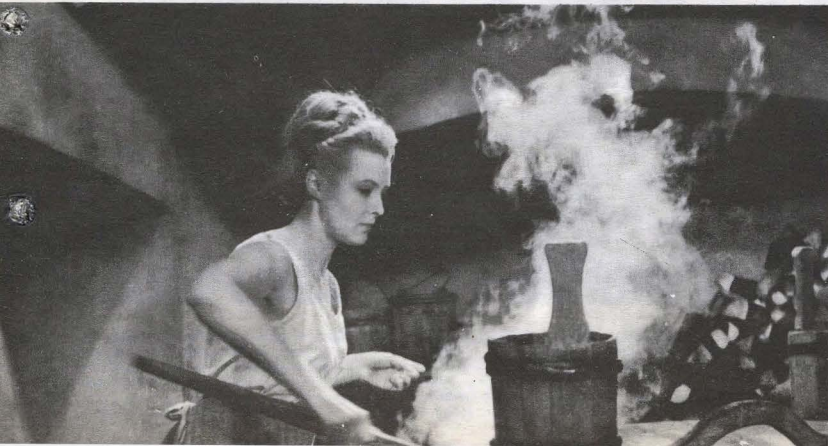
Соня  
(«Родная кровь»)



Она  
(«Никто не хотел  
умирать»)



Кристина  
(«Эдгар  
и Кристина»)



ребенок, который вместе с матерью стал членом съёмочной группы.

Актриса вновь продемонстрировала в этом фильме свою разносторонность, свое умение так скрываться с образом, чтобы были достоверны каждый мельчайший штрих, каждая деталь. Роль Оны, женщины лукавой, холодной к чужой беде, ищущей спокойной жизни лишь для себя и для того человека, которого она любит, была для Артамне несколько неожиданной. Тем интереснее наблюдать за нею в фильме, удивляясь тонкости ее игры и верности характеру.

— Когда я прочитала сценарий, — говорит Вия Артамне, — была удивлена, что роль Оны В. Жалакявичюс предложил мне Казалось, что Она больше подходит для другого типа актрисы. Теперь могу сказать, что рада — и тому, что сыграла ее, и тому, что работала с таким замечательным режиссером, как Витаутас Жалакявичюс. Он делает максимум для того, чтобы разбудить у актрисы творческий фантазизм. Он не говорит только своей трактовке образа, своей оценке событий. Он подсказывает десятки разных вариантов и не останавливается ни на одном. «Это можно расценить так, — говорит он. — А можно и по-другому. Как вам кажется? Ну, подумайте!» Тот, кто поймет его манеру, почувствует, как легко работать с таким художником, сколько возможностей для самостоятельного творчества появляется.

Вы спрашиваете, как я понимаю Ону, что думаю о ней? Во время съемок мы — Жалакявичюс, Донатас Банионис и я — много говорили об этом образе, фантазировали, спорили о ее судьбе. Мне кажется, что эта женщина интеллигентная, честная, что жизнь сурово обошлась с ней. У нее погиб муж, и она вынуждена была переехать из города в глухую деревню, выйти замуж за «святого» Юозапаса, у которого она работала и которого не любит. Она знает истинное лицо Юозапаса, знает, что Домовой — это он. И это знание делает ее образ еще сложнее: она и не любит Юозапаса и не может его предать, так как это не в ее характере. Ее единственная надежда в жизни — Вайткус и его любовь. И отношение к ней Юозапаса сложное: он боится ее, ибо она знает его тайну, но не может ее застрелить, потому что любит. Зритель должен ощущать физическую и моральную усталость Оны: она оборвана, не следит за собой, никогда не улыбается, кажется дикаркой. Но при этом она не утрачивает чувства собственного достоинства...

Роль Оны еще раз подтвердила, сколь интересной актрисой может быть на экране Вия Артамне, когда она встречается с ролью, достойной тех ролей, что поручают ей в театре. Высокая культура актерской техники, осмысленность, интеллигентная игра, искренность и лиризм в передаче чувств — все это вместе с природной красотой Вия Артамне принесла с собой в кино из театра. Она принесла с собой умение выражать сильные чувства, лепить крупные характеры.

На сцене Вия Артамне принадлежит только латышским зрителям. Ее новую работу на экране ждут все. Сейчас она снялась в своей двенадцатой картине — «Эдгар и Кристина», которую поставил на Рижской студии Л. Лейманис. Это экранизация новеллы классика латышской литературы Р. Блаумана. Зрители увидят Латвию конца прошлого века, жизнь в помещичьей усадьбе. И на этом фоне два молодых честных труженника — служанка барона Кристина [В. Артамне] и конюх Эдгар [У. Пуцитис]. Они упорно борются против порабощения, за свое счастье. Люди должны жить по велению сердца — это главная тема фильма. Вия Артамне увлечена работой, убеждена в том, что это «ее роль».

«Я вижу ее Карениной и Стюарт», — сказал Э. Смильгис, когда ее спросили о будущем Вия Артамне. Актриса мечтает о Беатрисе, Катарине, Макбет...

Когда-то Островский, Чехов писали пьесы, заранее намечая актеров на главные роли. Вия Артамне заслуживает, чтобы лучшие наши кинодраматурги посвящали ей свои произведения. Заслуживает потому, что своим искусством она приносит людям радость.



Фото А. Князева

# БЕРЕГ НАДЕЖДЫ

**В** репортаже со съемок рискованно давать оценки работе режиссера, сценариста, оператора. Ведь никому не придет в голову по двум-трем первым тактам разбирать достоинства и недостатки симфонии.

Фильм снимается. А значит, еще много, много раз все переменится. Внезапная импровизация актеров перед камерой, точная реплика сценариста — и едва намеченная сюжетная линия может стать основной, поразит неожиданно яркой краской какой-нибудь персонаж, и засверкает оставшийся в тени эпизод... Идет обычная кинематографическая работа. Трудно представить фильм в окончательном его виде. Поэтому хочу сразу оговориться: мои заметки относятся к тому варианту картины, который зафиксирован в режиссерском сценарии; по нему работает сейчас группа «Берег надежды».

...Пляж на одном из островов Океании. Женщины в изысканных купальниках нежатся у синей воды. Подставил солнцу свое литое тело супермен. Бороздач в полосатых тру-

сиках потягивает оранжад. Словом, курортная идиллия. И вдруг в яркое пляжное месиво вливается черный поток. Семь гробов проплывают на плечах людей в черном. Это хоронят рыбаков, погибших при очередном испытании атомной бомбы в океане.

Зловещий гриб разъедает тела и души не только тех, кто попадает в сферу его действия. Пилот, который нажал рычаг бомбометателя, когда под крылом его самолета показалась Хиросима, — тоже своего рода жертва атомной бомбы.

Сейчас, через двадцать лет, он мечтает попасть в тюрьму. Мужик его слишком поздно пробудившейся совести таяжи. Он считает, что не может оставаться безнаказанным. Перед глазами летчика стоит огненное облако, а в ушах не умолкает грохот страшного взрыва... Он все помнит — кошмар Хиросимы преследует его всю жизнь.

В сценарии этого бывшего пилота, обрнувшегося на людей атомную смерть, зовут Гризли.

Болтаясь по свету, он попадает на остров Океании, где идет международный конгресс по опреснению морской воды. Там Гризли встречает одного из создателей атомной бомбы, ученого Шервуда. Гризли кидает в лицо Шервуду жесткие слова. Летчик не знает, что перед ним стоит обреченный человек. Шервуд заражен лучевой болезнью. Дни его сочтены. Он погибает от создания собственных рук. В финале звучат слова Шервуда: «Я буду говорить по праву смертника, а смертникам законы всех стран мира гарантируют это право».

Я призываю образовать международный трибунал совести. Его первое задание — процесс над теми, кто организовал убийство Хиросимы и Нагасаки. К этому причастен и я».

Трагедия Гризли, трагедия Шервуда... Для автора сценария Александра Левады и режиссера Миколы Винграновского это — основное в их будущей картине. Может быть, поэтому остальные персонажи получи-

лись в сценарии менее яркими и убедительными. На долю советского ученого Макарова достался очень сухой, резонерский текст, и актеру Юрию Леонидову придется приложить немало усилий, чтобы пережить своего героя с плаката в рваную жизнь.

Однако оговорюсь снова: фильм только снимается. У создателей появляются новые мысли, и на съемочной площадке возникают новые сцены.

Режиссер фильма М. Винграновский известен нам не только как кинематографист, но и как талантливый украинский поэт. Естественно, что его поэтическое мышление вторгается в строгую повествовательную ткань картины. Вот как Винграновский рассказывает один из эпизодов, которого пока нет в сценарии.

— Вечером после похорон рыбаков Гризли бредет по берегу моря. Вдруг он видит, что берег усеян гробами — сто, тысяча, горы гробов. Они вокруг Гризли. Ему уже нет места на суше. Он бросается в море.



Этот эпизод из фильма снимался на берегу Черного моря, в Пицунде.

Майор Гризли хочет быть арестованным, хочет получить хоть какое-то возмездие за содеянное им.

Но оказывается, что в буржуазном мире го-

раздо легче бросить атомную бомбу, чем учеп в тюрьму того, кто это сделал.

«Если меня не могут забрать, как военного преступника, то пусть возьмут как хулигана и дебошира», решает Гризли. Он подходит к зеркальной витрине бара фешенебельного ку-

порта и ногой разбивает стекло. Вой полицейских сирен. В одну минуту возмутитель спокойствия окружен дюжиной полицейскими. Они закручивают ему руки за спину и бьют дубинками по голове.

— Наручники! — кричит полисмен.



В своем фильме режиссер Микола Винграновский выступает также в качестве актера. Он исполняет роль молодого чехословацкого ученого Вацлава. На международном конгрессе по опреснению воды Вацлав встречает Линду, дочь американского профессора Шервуда. Ее играет актриса Аусма Кантане.

Плывет и видит, как около него и впереди из пучины океана показываются крышки гробов. Словно дельфины, они то скрываются под водой, то снова выныривают и плывут рядом с ним.

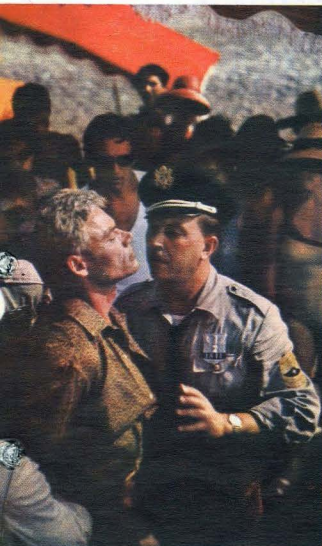
Без надежды надеется Гризли, что эти кошмары не будут его мучить. Без надежды надеется Шервуд выжить. Его дочь Линда надеется вернуть любовь молодого ученого Вацлава. И тоже безнадежно.

На их судьбы бросил свою смертоносную тень огненный атомный гриб...

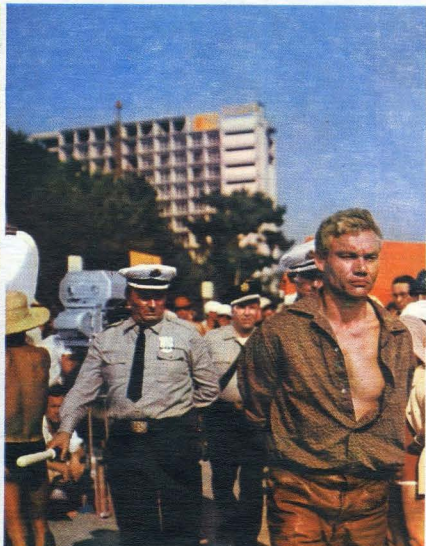
Фильм ставится на киностудии имени А. П. Довженко. Роль Шервуда исполняет Борис Бибииков, Гризли — Афанасий Кочетков, Мэри, жены Шервуда, — Эльза Радзинь. Оператор Юрий Ткаченко.

Мы знаем много фильмов честных, мужественных, страстных, посвященных антивоенной теме. Фильм Винграновского — кинопамфлет, обращенный к совести человечества.

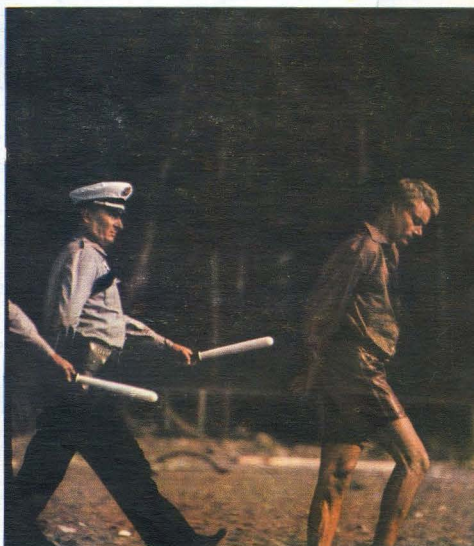
С. В. Виктор



Сержант выхватывает наручники, бросается к Гризли. Еще мгновение, и щелкнут стальные браслеты. Гризли протягивает к ним руки. Но внезапно сержант останавливается.  
— Мистер Гризли... Извините, сэр! Недоразумение...



— Наручники! — Теперь это кричит сам летчик.  
— Еще раз просим прощения... — мямлят полицейские.  
Они узнали в нем «национальную гордость» страны.



И вот Гризли ведут к машине. Но это не конвой, это скорее почетный караул. А вслед шестиво несутся шепотки из толпы курортников: «Национальная гордость... Национальная гордость...»

И Гризли еще ниже опускает голову.

# С Л О В О И М Е Е Т А В Т О Р



## «ОСОБЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК»

В е р а С Т Р О Е В А

У каждого режиссера есть фильм, о котором он мечтает. Еще до войны Вера Павловна Строева собиралась поставить картину о Николае Гавриловиче Чернышевском. Тогда осуществить этот замысел не удалось. Но когда мечта становится страстью, духовная потребность, она, как правило, находит дорогу в жизнь. И вот сейчас, на «Мосфильме», в объединении «Юность», В. Строева готовится к постановке фильма «Особенный человек» по сценарию В. Катаняна. Вот что она рассказала о своей работе.

Я много лет изучала историю революционного движения 60-х годов, работала с архивными материалами. После войны в распоряжение историков поступили материалы из пражского архива Герцена и Строева. Эти бесценные документы открыли доселе неизвестные страницы национально-освободительного периода русской истории — 60-х годов прошлого века.

Действие будущего фильма начинается летом 1862 года. Зритель встретится на экране с Чернышевским в момент его ареста, увидит его в камере Алексеевского равелина Петропавловской крепости, где писатель провел около двух лет. Власти полагают, что, обрекая Чернышевского на одиночество, делают его безопасным. Они не догадывались, что во внешне спокойном, молчаливом человеке бужет такая сила, над которой не власты тюремные заперы. Эта сила — могучий ум Чернышевского, его мысль. В холодной, сырой камере родился роман «Что делать?», на котором воспитывалось не одно поколение революционеров.

Финал картины — май 1864 года, гражданская казнь Николая Чернышевского на Мытной площади в Петербурге, когда на глазах у публики палачи сломали шпалу над его головой.

Талантливо написанный сценарий В. Катаняна позволяет увидеть Чернышевского в сложных переплетениях общественных событий и личной судьбы, хотя герой на протяжении всего фильма находится в одиночной камере.

Это достигается драматургическим приемом — ретроспективными сценами, воспоминаниями Чернышевского. Они возникают, подчиняясь не хронологии событий, а влечению его сердца. Среди главных персонажей фильма — жена Чернышевского Ольга Соколатова, Н. Некрасов, Ф. Достоевский и многие другие. Отдельные эпизоды будут посвящены работе Чернышевского над романом «Что делать?». На экране пройдут герои самого романа — разночинец Лопухов (образом которого послужил обязательный доктор Петр Бокоев), мужественный революционер Рахметов — «особенный человек», как называл его автор.

Найти ключ к решению сложного образа великого революционера-мыслителя, показать его высказательность, самоотверженность, творческую одержимость, непрестанную работу ума, верность высокой идее и любовь к народу — в этом главная задача нашего фильма.

пределной ясности надписей, чтобы они смогли выполнять свое назначение.

В. Гончаров

Т к и б у л и

Самый простой анализ названий фильмов наводит на интересное размышление. Иные фильмы только и имеют, что пестрые, яркие имена, не отличающиеся глубиной содержания. Другие, наоборот, могли бы быть названы намного лучше, чем их назвали авторы.

Есть немало фильмов с похожими, словно близнецы, названиями. Возь-



Е В Г Е Н И Я М А Т В Е Е В

## «ЦЫГАН»

На студии имени А. П. Довженко народный артист РСФСР Е. Матвеев экранизирует повесть писателя А. Калинина «Цыган», сценарий по которой написал кинодраматург Е. Митько. Корреспондент «Советского зрания» Л. Забржевская встретила в Киеве с Евгением Матвеевым и взяла у него интервью.

Еще одна метаморфоза. Только, ради бога, не думайте, что это дань моде: Иванов, Петров подались в режиссеры, а Матвеев чем хуже? Все обстоит достаточно серьезно. О том, чтобы поставить что-нибудь свое, любимое, думалось давно. Но театр, как строгая жена получку, забирал все мое время, и дальше мечтаний и маниловских «хорошо бы» дело не шло.

Но, как говорится, не быть бы счастью, да несчастье помогло. Что-то я занедужил. Спина стала болеть. Спросил у знакомых, что бы это могло быть? Говорят, наверное, ракочич, лещич, Евгений Семенович, горячим лесочником. Лещича — не помогаю. Пошел к врачу — что-то с позвоночником. Много падал на сценках, то с мотоцикла, то с лошади, видно, сказалося. Пока что мне нельзя работать в театре: движения мои не совсем плавны — видите, чтобы подняться со стула, приходится сделать некоторое усилие, на которое это будет заметно.

Так что я теперь, как студент, в академическом отпуске. Этим отпуском и решил воспользоваться для осуществления старой мечты. По-моему, я предупредил ваш первый вопрос о том, как дошел я до жизни такой. Теперь, разрешите, предупреджу и второй: объясню свой выбор сценария будущего кинофильма.

«Цыганом» А. Калинина я болею давно, с момента выхода книги. У каждого из нас есть свои привязанности в искусстве. Плохо, когда

человеку нравится все — от Босха до Савицкого, — этого просто не может быть. Мне всегда нравилось и нравится искусство больших и открытых чувств, эмоциональное, темпераментное. Нравятся люди — и больше всего сыгранных мною в кино героев были именно такими — цельные, широкие, твердо знающие свою жизненную правду или настойчиво ищущие ее, «подлобный» в самом широком смысле этого слова. Таким одноклассником был и солдат Федотов из «Родной крови», и человеческая глыба Макар Нагульников из «Поднятой целины», человеком, по-своему одержимым, был для меня и князь Нехлюдов из «Воскресения».

В «Цыгане» А. Калинина, как и во всех других его произведениях, помимо подлинного знания материала и умения колоритно его оформить, мне нравятся возвышенность, определенность, открытость чувств и характеров. Здесь белое — это белое, а черное — это черное. Не спутаешь. Мне нравится общий поэтически-романтический, приподнятый строй «Цыгана», нравятся его герои — Будудай и Клавдия, — люди внутренне богатые, щедрые, красивые, глубоко порядочные. Нравится чистота и даже робость их чувств. Я постараюсь сохранить эту приподнятость цельности и в изобразительном строе картины, постараюсь не загружать ее лишними подробностями, бытовыми деталями. Главное — это люди, два сильных, красивых человека и их взаимоотношения. Все остальное должно быть сконцентрировано вокруг этого. Хочется, чтобы фильм прозвучал как песня — звучно, во весь голос.

Это сейчас не очень модно. Принято считать, что в кино лучше «не добрать», чем «перебрать», что время, открытых эмоций прошло, наступила эра мысли.

Мысль — это прекрасно, но лично я — за мысль эмоциональную, заражающую, волнующую, за искусство, сочетающее глубину мысли и яркость чувств, за фильмы Романа Швейцера, Чухрая, Болдарчука. Мне бывает обидно, когда на экране или на сцене ощущается явный «недобор» чувств, когда фильм «прохладен», а зритель сидит, откинувшись в кресле.

Меня не страшит слово «мелодрама», которого мы теперь стесняемся, которое инкриминируем чуть ли не как самое опасное кинематографу.

Правда, иная зарубежная, как бы то потактиннее выразится, кинопродукция, вроде «Черных очков» и «Ветка в пыли», во многом опошляла мелодраму. Но мы забываем, что зрители все-таки любят ее, что мелодрама воспитывает, осуждает зло, учит добру и благодарству. Мы забываем о мелодраме в ее первоначальном смысле, о мелодраме — одном из самых прекрасных и сложных жанров, рассказывающих, по словам К. Станиславского, о жи-

вам хотя бы: «Дело № 306», «Дело Румишцева», «Дело было в Пеньковке», «Дело еще не закончено», «Дело господин Пучика», «Дело Хойзингера», «Дело пестрых» и просто «Дело...». Совершенно замучила создатели фильмов и ни в чем не повинную девушку: это «Девушка без адреса», «Девушка из Бомбея», «Девушка моей мечты», «Девушка из банка» и т. д. Примелькались названия фильмов со словами «дорога» и «авенюадать». Словом, назвать фильм тоже надо уметь. Хорошее, звучное название, отражающее глубину содержания фильма, само по себе уже является рек-

ламом картины. Надо уметь дать фильму такое название, которое завола в кинотеатре, фокусировало в себе его содержание, запоминалось бы зрительно на годы, передавалось бы из уст в уста. Русский язык достаточно богат в этом отношении.

Е л ь б я И. Каменев

Недавно на экранах страны шли фильмы «Эскадра уходит на Запад», «Как вас теперь называть?». В этих картинах актеры, играющие немцев или французов, говорят на немецком или французском языке.

## ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

В последнее время вошло в моду стремление к оригинальным титрам. Причем в погоне за оригинальностью авторы нередко упускают из виду удобочитаемость. Например, даются светлые надписи на изображении, и буквы, попадающие на световой фон, неразличимы. Не всегда четкий шрифт, затрудняющий чтение надписи, возникающие в разных частях экрана. Надо учитывать, что фильмы смотрят люди с разной степенью грамотности, а то и знания русского языка.

Поэтому, по моему мнению, обязательным должно быть требование к

ни человеческого духа в простой и сильной форме, о мелодраме, играть которую бывало не стыдно самым большим актерам. Такая мелодрама, думается, нам нужна, и пусть фильм «Цыган» будет мелодрамой.

Хотя, точнее, это должна быть драматическая поэма.

Я угадываю и ваш третий вопрос — относительно моей бороды. Скажу честно. Отказаться от роли Будудая мне, актеру, будет нелегко. С другой стороны, стоять режиссеру-дебютанту по обе стороны камеры — страшноато. Кроме того, боюсь чисто физической перегрузки. Поэтому я упорно ишу актера на роль Будудая. Если не найдем, можно, попробую сыграть сам. А бороду — на всякий случай... для устранения съёмочной группы.

Клавдию будет играть Л. Хитяева. Председателя колхоза Тимофея Иличича — В. Емельянов, Лучиллину — А. Георгиевская.

В фильме будут сниматься цыгане, живущие на Дону, там, где происходит действие, — на хуторе Пухляковском, в станице Раздорской, Оператор М. Черный.

## ИЗ ПРОБ К ФИЛЬМУ «ЦЫГАН»



Ваня  
(Гриша Петросян)



Клавдия (Людмила Хитяева)

Кому пришла в голову «мудрая» идея дублировать русских актеров на французский и французские языки? Ведь даже ребенку известно, что речевая сторона игры актера — это по крайней мере половина его творчества. Ее никак не может заменить дикторский голос за экраном, безбрежно дублирующий речь всех действующих лиц, мужчин и женщин. Хорошо, что в фильме «Как вас теперь называть?» появляются изредка русские персонажи, говорящие на русском языке, что позволяет хоть немного отдохнуть от утомительного двуязычия. Нет уж, пусть не отказывают нашему кинозри-

# ВОСПЕТЬ ГОРДУЮ СИЛУ НАРОДА



Адил ИСКАНДЕРОВ

Выдающийся деятель азербайджанского искусства, народный артист СССР Адиль Искандеров в течение четверти века возглавлял Академический театр азербайджанской драмы имени Азизбекова. Еще в 1938 году на сцене этого театра им была поставлена драматическая поэма Самеда Вургун «Вагиф». С тех пор она выдержала более 800 представлений. Эта же пьеса в постановке А. Искандерова идет на сцене Банкинского русского драматического театра имени С. Вургунга.

Как актер А. Искандеров снимался во многих фильмах. Недавно, например, сыграл роль капиталиста Ханчатурова в картине «26 банкинских комиссаров». Как кинорежиссер поставил комедию «Где Ахмед?». Сейчас он готовится к новой постановке — экранизации пьесы С. Вургунга «Вагиф».

Из поколения в поколение передаются стихи и легенды о Вагифе — одном из величайших лириков Востока и мудром государственном деятеле. Рассказать стихами о великом стихотворце, воссоздать его живой образ мог лишь большой поэт. Самед Вургун написал драму, достойную Вагифа. Она отличается высокой культурой языка, поэтической лаконичностью, отточенностью мыслей. Мне давно казалось, что эта пьеса просится на экран. В ней однанадцать картин, много персонажей, батальных сцен, в ней есть напряженность действия и драматизм не только событий, но и мысли.

В центре киноэпопеи будет стоять сам Вагиф. Простолоудин по происхождению, он достиг положения главного визиря и придворного поэта при Ибрагим-хане, властвовавшем над Карабахом в XVIII веке. Вагиф предстанет в фильме как счастливый отец, любящий муж, верный друг, преданный ученик. Но прежде всего как государственный деятель и поэт. Возглавивший борьбу против местных феодалов и иранских захватчиков, он стремился в борьбе с врагами родины опереться на союз с Россией и Грузией. Он установил дружбу с грузинским царем Ираклием, организовал оборону Карабаха против порабощителя его родины иранского шаха Каджара, начал переговоры с Россией об оказании помощи Карабаху, послал специальное посольство в Петербург. История показала, как дальновиден был Вагиф.

Тема дружбы закавказских и русско-го народов будет одной из основных в фильме.

Вагиф — поэт, тонко чувствующий красоту жизни и мира, поражающий прозрачностью и свежестью мысли, его реплики язвительны и остры, как жинжал. Он размышляет о смысле жизни, истинной любви, верности, о волиности народа, поэтически утверждает право человека на жизнь, свободу, любовь и творчество. Он говорит сыну:

Нет, мир не вечно будет людям тесен.  
Для счастья мы живем. За дальню  
Я вижу век просторный, лет  
Не вечно ночь! Облязан быть  
... рассвет.

С одной стороны, в фильме кроваво-жадный шах Каджар и его окружение, коварный шех Али, трусливый Ибрагим-хан, с другой — друг Вагифа старый поэт и ашуг Видади, руководитель восстания Эльдар.

Если бы хотел, чтобы по жанру фильм стал героическим народным действием. Главным героем картины будет народ, его дух, его гордая сила. Вагиф, выразитель интересов народа, делит его судьбу.

Хочется сделать красочный, живописный фильм, который не только воссоздаст ушедшую эпоху, но расскажет о любви и ненависти, борьбе и смерти, о народе и власти — о том, что волнует и нас, людей двадцатого века.

тею в элементарном воображении. И если в фильме «Война и мир» Наполеон заговорит на русском языке, поверьте, зритель не спугнет его с Ку-тузовым.

Ю. Гиндин

С некоторых пор покояники искусства кино лишены возможности получать полные фильмографические справки как по советским, так и зарубежным фильмам.

В последнее время во многих фильмах начальные титры — перечисление фамилий актеров. А какие роли они исполняют, понять невозможно.

но. Даже серьезные и опытный зритель не может запомнить всех новых актеров, которые выступают впервые или только начинают творческий путь.

И издания «Главкинопроката» («Новые фильмы», аннотации) страдают этим же недостатком: перечисляются фамилии киноактеров без указания ролей, которые они исполняют.

Помогите нам, искренним почитателям и любителям искусства кино, получить полную фильмографию по просмотренным фильмам!

Рига

Х. Лутумс

## Поздравляем!

За большие заслуги в развитии советской кинематографии в связи с 60-летием со дня рождения генерального директора киностудии «Мосфильм» **ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ КУРИН** награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Исполнилось семьдесят лет со дня рождения известной театральной и киноактрисы **ФАНИИ ГРИГОРЬЕВНЫ РАНЕВСКОЙ**, снимавшейся в картинах «Подкидыш», «Мечта» и многих других. Ее последняя работа — роль директора цирка в картине студии «Ленфильм» «Сегодня — новый аттракцион».

Исполнилось 60 лет со дня рождения видного советского кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР **ИВАН ВЛАДИМИРОВИЧ ЛУКИНСКОГО**, поставившего картины «Чук и Гек», «Солдат Иван Бровин» и «Иван Бровин на целине», «Приморье на заре», «Говардич Дженнинг», «Вратья», «Понедельник — день тяжелый». Сейчас он приступил к съемкам фильма «Рейтенбургская школа» по сценарию А. Салынского. Это экранизация известной пьесы А. Салынского «Намешки на ладони». Жанр будущей картины — психологический детектив.

Звание заслуженного деятеля искусств РСФСР присвоено оператору Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького **ДМИТРИЮ ВИСЬЛИВЕИЧУ СУРЕНСКОМУ**, снимавшему первый полнометражный стереофильм «Юнец», картины «Морозко» и другие.

Исполнилось 60 лет кинооператору, мастеру документальных съемок **НИКОЛАЮ СТЕПАНОВИЧУ РЕНКОВУ**, снимавшему картины «Новый Гулливер», «Золотой ключик» и другие.

Шестидесятилетие со дня рождения и 40-летие творческой деятельности оператора и режиссера рисованной студии документальных фильмов **ГЕРМАНА ВЛАДИМИРОВИЧА ШУЛЯТИНА** отметили кинематографисты Латвии. Г. Шулятин закончил недавно документальный очерк о герое гражданской войны — «Ян Фабрицус».

Кинематографисты Таджикистана отметили 50-летие со дня рождения и 30-летие творческой деятельности одного из первых кинематографистов республики, оператора **ИЗРАИЛА ТИЛЛЕВА**, снимавшего картины «Дальняя застава», «Людоед солнечной страны», «Человек меняет кожу», документальные ленты «Утро Индии», «Пакистан». Н. Тиллеву наградили Почетной грамотой Президиума Верховного Совета Таджикской ССР.

Коллектив киностудии имени М. Горького отметил 40-летие творческой деятельности звукооператора **ВЛАДИМИРА СЕРГЕЕВИЧА ДМИТРИЕВА**. Он участвовал в создании первого советского звукового фильма «Путька в жизнь», картин «Бесприданница», «В людях», «Мои университеты», «Гибель человека», «Тимур и его команда», «Первоклассница», «Разгром», «Прокайде, олухи!» и других. Юбилей назвали «Мелкий путь», «Солдатка», «Флаг на башнях», «Крепость на колесах», «Гибель эскадры».

Общественность студии им. А. П. Довженко отметила 50-летие со дня рождения и 25-летие творческой деятельности художника **АЛЕКСАНДРА КОНСТАНТИНОВИЧА ЛИСЕНБАРТА**, художника-постановщика картин «Первый парень», «Мелкий путь», «Солдатка», «Флаг на башнях», «Крепость на колесах», «Гибель эскадры».

# В ПОИСКАХ СИНТЕЗА

Ю. ХАНЫТИН

Закончился XV международный кинофестиваль в Карловых Варах. Подведены итоги, вручены призы. Главные призы присуждены фильмам: «Три» (Югославия), «Холодные дни» (Венгрия), «Экипаж, едущий в Вену» (Чехословакия). Специальную премию жюри поделили между собой кубинский сатирический фильм «Смерть бюрократа» и французская кинокомедия «Жизнь в замке». Премии за лучшее исполнение мужских ролей вручены советскому актеру Донатасу Банионису («Никто не хотел умирать») и болгарину Науму Шопову («Царь и генерал»). Наш корреспондент Ю. Ханютин, побывавший на фестивале, не ставит своей задачей дать обзор всех показанных там фильмов. Тема его статьи та же, что и у Карловарской «Вольной трибуны»: «Кинематограф — искусство и развлечение». В качестве примеров автор берет только те фестивальные фильмы, которые нужны ему для решения этой темы. Тем более, что о многих картинах, участвовавших в этом киносмотре, мы уже писали, а о некоторых еще появятся отдельные статьи.

Каждый фестиваль хочет быть самым представительным, самым значительным, самым этапным. И почти всегда к раздаче призов и разъезду гостей слышатся разочарованные высказывания о неоправдавшихся надеждах, о том, что в конкурсе участвовали случайные, совсем не фестивальные по качеству картины.

Карловы Вары 1966 года в этом смысле не составили исключения. И то, что большой приз — Хрустальный глобус — остался неприсужденным на XV юбилейном фестивале, ясно свидетельствует о том, что уровень многих картин, как говорится, «оставлял желать...».

Но если картины не были выдающимися, то они были типичными. Чаще показывались фильмы обычной массовой продукцией, чем талантливые исключения. Ландшафт современного кинематографа предстал в них, может быть, без самых своих очаровательных уголков и всемирно известных достопримечательностей, но и без ложных прикрас и иллюзий, предстал таким, каким он обычно является среднему зрителю, который не выбирает шедевры, как изюминки из булки, а просто ходит в кино.

Этот массовый зритель вообще стал героем фестиваля. Нет, он не так уж массово присутствовал в просмотрном зале, но о нем все время говорили. Пять дней в рамках Карловарского фестиваля шла дискуссия «Вольной трибуны» на тему «Кинематограф — искусство и развлечение». Многие выступавшие режиссеры и критики с тревогой констатировали, что в современном кинематографе эти понятия часто разрываются, что авторы фильмов, рассчитывающие на массовый успех, далеко не всегда ставят значительные социальные задачи, и, наоборот, художники, разрабатывающие серьезную проблематику, оказываются порой непонятыми и неинтересными широкому зрителю. Собственно говоря, почти все выступавшие сходились на том, что серьезному искусству следовало бы одновременно доставлять развлечение, а развлечению подниматься до уровня искусства. Но самое интересное, самое характерное — в самом факте постановки этой проблемы на «Вольной трибуне».

С одной стороны, жалуются, что кинозритель вроде бы консервативен в своих вкусах, с другой стороны, утверждают, что он слишком разборчив. С одной стороны, у него появились новые развлечения — телевидение, спорт, бурно развивающийся туризм. А с другой — экранизации Бонда делают рекордные сборы. Во всяком случае, проблемой зрителя озабочены даже такие серьезные, но никогда не страшившиеся и массовому вкусу художники, как Антониони и Годар, об этой проблеме часами говорят самые собористки настроенные в прошлом критики.

Проспорив до хрипоты в помещении бара Флорентина, где шли заседания «Вольной трибуны», участники спускались в просмотрный зал, чтобы посмотреть, как же на практике решает свои сложные взаимоотношения со зрителем современное кино. И надо отметить, что авторы показанных картин в решении этой проблемы шли резко различными путями.

Одни из них явно тяготели к развлечению, другие стремились предоставить своим зрителям пищу для размышлений. Из этого вовсе не следует, что фильмы первой группы были плохи, а второй хороши.

Ведь не содержащая особых откровений, но остроумная, профессионально чистая, без пошлости сделанная лента всегда лучше, чем претенциозная, минималистическая и немилосердно скучная вещь. Достаточно сравнить французский фильм «Жизнь в замке» и шведский «Здесь начинается приключение».

Рвутся снаряды, небо прочерчивают параболы ракет, слышится дробь пулемета. Идет высадка союзников во Францию. А на лужайке перед замком английский разведчик и немецкий майор ожесточенно тузят друг друга, катаются в пыли, лупят по мордам, — они не поделили симпатии прекрасной хозяйки замка. Это одна из заключительных сцен фильма Жана Поля Раппено «Жизнь в замке» с Катрин Денёв в главной роли. В ней образ и суть всего фильма. Даже война отступает здесь перед любовью или создает для нее дразняще-романтический, комедийный колорит. Впрочем, героиня — патриотка, и свое сердце она каждый раз отдаст самому храброму мужчине, — в конечном счете таким оказывается ее муж. Картина не дает ничего нового по сравнению с «Питкиным» и «Баббеттой»: в ней нет даже того центрального, пусть несколько условного, проникнутого оптимизмом, народным лукавством характера, который составлял прелесть этих картин. Но сделана она смешно, легко, изобретательно, без претензий на открытия, на проблемность, с откровенным желанием развлечь, посмеить. Конечно, это не фестивальная картина в том смысле, который мы привыкли вкладывать в это понятие. Но она дала образец развлекательной



Донатас Банионис в фильме «Никто не хотел умирать»



Из Монтан (справа) в фильме «Война окончена»



ХОЛОДНЫЕ ДНИ





ленты, в которой остроумие не опускается до шутства, всеelse не оборачивается пошлостью. И уж, во всяком случае, ее можно было предположить такому «проблемному» фильму, как шведский «Здесь начинается приключение», где в течение двух часов пожилой финский архитектор и уже сильно потропанная жизнью шведская туристка никак не могут решить, где им жить — в Швеции или в Финляндии и жить ли вместе вообще. И все это с многозначительными паузами, недомолвками, намеренной неясностью и невыносимой скукой в зрительном зале.

Это одна болезнь современного кинематографа — картины, как бы демонстративно игнорирующие зрителя, нормальную психологию восприятия. На другом полюсе — фильмы, скрывающие свою коммерческую природу претензией на проблемность, правду, остроту.

Такой была показанная в Карловых Варах японская картина «Момент ужаса». Сюжет ее чрезвычайно драматичен. Единственный и горячо любимый сын бедной официантки Кунико попадает под машину. Обезумевшая от горя мать ищет убийцу, узнает, что машину вела жена директора фирмы Какинума. И Кунико решает отомстить — убить сына Какинума. Это могла быть картина о классовом antagonизме, порой разражающемся в страшных экзессах, или о нравственном изломе человека, обделенного судьбой, о власти тьмы, приводящей к преступлению. Но режиссер Микио Нарусе все внимание зрителей сосредоточивает на вопросе: убьет или не убьет? Кунико оставляет открытым газовый кран в комнате малыша, но бдительная старая экономка почувствовала запах газа. Кунико просит мальчика перейти дорогу, по которой мчатся автомобили, но скрежет тормозов — машины останавливаются.

Режиссер все время крупным планом показывает безумные глаза Кунико. Хидеко Такакине с поразительной достоверностью передает горе матери, теряющей сына. Но жестокость не становится здесь правдой. Трагические коллизии прикованы не раскрытые закономерности жизни, а битва по неравным зрителя. Вы хотите пережить момент ужаса? Идите на наш фильм! А всегда очень грустно, когда художник изображает уродливое, жестокое только для того, чтобы шокировать нервы зрителя.

Быть может, наибольшее огорчение в этом смысле вызвала итальянская картина «Проснись и убивай!». Рассказывая историю знаменитого миланского гангстера Лютринга, авторы, по их словам, хотели показать, как само общество, газеты, телевидение создавали рекламную шумиху вокруг простого итальянского парня и толкали его на новые преступления. Но социальная тема фильма растворилась в эффектных похождениях Лютринга. Широкий экран, цвет, дробь автоматных очередей, шикарные витрины ювелирных магазинов, которые грабит Лютринг, и роскошные отели, где он отдыхает перед новыми подвигами вместе со своей очаровательной возлюбленной. (Ее играет Лиза Гастони — актриса прекрасной внешности, взрывчатого темперамента). Погоны, аэропорты, стремительные вылазки по крупнейшим городам Европы — Милан, Париж, Амстердам — под взор разбиваемых витрин. Авторы хотели снять с Лютринга романтический ореол — думается, они заставили его сиять еще ярче. Фильм кончается долгим пробегом раненого Лютринга по улицам Парижа, крупным планом его искаженного лица, усталостью лица. А я в это время вспомнил другого, как будто очень похожий пробег в финале фильма Годара («на последнем дыхании»). Смартельно раненый гангстер — Бельмондо — долго бежал, спотыкаясь, почти падая, а по улице мимо него, равнодушно и не обращая внимания на умирающего, слышишь его. Трагическое одиночество героя открывалось в этом образе улицы с пронзительной силой. В итальянском фильме, смотря на лицо Лютринга, думаешь только: убежит или нет? В сопоставлении этих, казалось бы, аналогичных сцен открывается различие между искусством подлинным и коммерческим. Самое грустное, что фильм этот поставил Карло Лидзани по сценарию Уго Пирро — два крупных мастера, оставивших свой след в славной истории итальянского неореализма. Обидный компромисс! И вот фильм, где режиссер не пошел на компромиссы — ни творческие, ни гражданские. Нужно было большое мужество, чтобы так беспощадно честно отбросить черные страницы своей национальной истории, как это сделал венгерский режиссер Андраш Ковач в фильме «Холодные дни».

1942 год, маленький югославский город Нови-Сад. Подстрекаемые своими командирами, поддавшись на провокацию, венгерские солдаты устроили резню. Без суда и следствия было убито более трех тысяч мирных жителей города. По его словам, Андраш Ковач свою задачу видел в том, чтобы показать, «на какие преступления и злодейства способны согнанные в стадо и озверевшие люди — независимо от их национальности, включая и венгров». Ковач спорит с узким пониманием фашизма как чисто немецкого явления. «Каждый народ», — говорит он, — должен смотреть пьяно в лицо и по-

стыдным событиям собственной истории, потому что только так он может освободиться от их последствий в своем сознании. Это же является и задачей искусства».

Четыре участника кровавых событий сидят в тюремной камере, ожидая суда. И лютые январские дни сорок второго года воскресают перед их глазами. Фильм строится как воспоминание, как отступление в прошлое, увиденное с четырех разных точек зрения, как повествование о настоящем.

Ковач показывает, что его герои вовсе не злодеи, не выродки от природы. Сложись иначе обстоятельства их жизни, они были бы вполне порядочными, добрыми, мирными людьми. Вынаты обстоятельства — нельзя ставить человека в такие условия, которые пробуждают в нем зверя. Но виноваты и сами герои, которые шли на компромиссы, мирлись с подлостью, а потом и неизбежно участвовали в ней. Такова концепция фильма.

Картина снята в аскетической черно-белой гамме, и так же сдержанно, «документально» играют актеры. При этом ряд эпизодов сделан поразительно сильно. Устройство проруби, куда будут нудно спускать трупы. Солдаты деловито долбят лат, по очереди прикладываются к флажке, вспоминая, как так же делали прорубь для рыбаки, хлопаят руками по бокам, чтобы отогреться, — все буднично, обыкновенно и потому особенно страшно.

Единственное, в чем можно упрекнуть автора картины: его сдержанность порой переходит в холодность. Эмоциональный график фильма мог бы отличаться большей амплитудой.

Иногда этот легкий холодок однообразия проникал в очень интересные картины.

Кубинский фильм «Смерть бюрократа» сделан, бесспорно, талантливейшей рукой. Чего стоит хотя бы блистательно поставленная режиссером Томасом Гутьеросом Алена драка на кладбище, где бросаются венками, кусками памятников, дерутся крышью гроба и частями катафалка, а в конце сцены бежит маленькая девочка, забавно, тащит зубок огромную берцовую кость. Да и сама ситуация найдена великолепно. Старого скульптора, изобретателя машины для конвейерного производства бюстов, похоронили с профсоюзной книжкой в руках. А вдове его без книжки не дают пенсию. Храбрый племянник решает помочь теще: он выкапывает дядю и достает книжку. Но как его положить обратно, — ведь дядя значится похороненным. И здесь начинается история мытарств по бюрократическим инстанциям, утомительная для героя, но где-то и для зрителя. Все новые и новые эпизоды, трюки лишь подтверждают мысль, но не развивают ее.

И в английском «Молодом Кассиди» — экранизации биографии Шона О'Кейси — интересные, точно сделанные эпизоды сцеплены в вялую повествовательную драматургию. Развлечение и проблемность вопреки всем заклинаниям критики роковым образом расходятся по разным руслам.

На этом можно было бы кончить эту статью, если бы не одна картина, показанная вне конкурса. Это фильм Алена Рене «Война окончена». О нем надо писать отдельно и много, слишком сложны и обширны поднятые им проблемы, но хотя бы несколько слов хочется сказать и здесь.

В картине показаны три дня жизни в Париже испанского революционера. Три дня отдыха между двумя подпольными командировками. Три дня напряденного мучительного подведения итогов и пересмотра прошлого. Сценарист Хорхе Семпрун, режиссер Ален Рене сокращают своего героя в минуты тяжелого кризиса, но именно поэтому отчетливо видна его духовная цельность.

Он не знает еще, как он будет бороться, но бороться он будет. Испанская война окончена, пришло новое поколение, изменились условия, но борьба продолжается. И в финале мы видим его в машине на пути в Барселону.

Главную роль в фильме играет Ив Монтан. Он постарел, ушел шарм баловня публики, появились горечь и усталость во взгляде. Сейчас Монтан чем-то неуловимо стал похож на Габена его зрелых лет. Та же скудость актерских средств, неожиданная смена ритмов, обаяние мужественности.

А рядом с Монтаном — Ингрид Тулин. Хорошо известная по фильмам Бергмана актриса в этой картине обрела какую-то внутреннюю гармонию. Ее актерские дуты с Монтаном, может быть, лучше, в фильме. Пожалуй, любовь еще не показывалась так, как в этом фильме. Так откровенно и так целомудренно. Так чувственно и так возвышенно.

Вообще трудно определить стиль Рене в этом фильме. Может быть, это можно назвать поэтическим, просветленным реализмом.

Его мысль сохранила сложность, объемность, а язык стал проще, выразительнее. Эта картина требует интеллектуального напряжения, и она захватывает своей эмоциональной силой. Здесь и рождается тот синтез, который имеет современный кинематограф, синтез мысли и чувства, увлекающий зрителя и поднимаящий его к вершинам большого искусства.

# БЕЗ КОМПЛИМЕНТОВ

Як. ВАРШАВСКИЙ

Гости национального болгарского кинофестиваля в Варне испытали много приятного за неделю просмотров и дружеских встреч, но самое, пожалуй, располагающее к кинематографистам этой на редкость приветливой страны вот что: они не ждут, не любят процедурных комплиментов. И даже сердятся — правда, сдержанно, — когда слышат похвалы ради любезности или, не дай бог, с оттенком покровительства. Они хотят знать, что в самом деле удалось, что обнадёживает и почему все-таки настоящих шедевров среди болгарских фильмов пока нет. Да, большие зрительные залы многих стран мира фильмами этими еще не завоеваны, а какие другие успехи могут по-настоящему радовать настоящего мастера?

...В течение недели под открытым небом Варны, при чудесном черноморском вечернем бризе увидели мы семь больших фильмов и множество короткометражек и мультитипляций. Полнометражные картины были отобраны фестивальным комитетом строго — каждая представляла собой плод труда серьезного, в высшей степени добросовестного. Каждая была посвящена темам более чем достойным. Никто из авторов фильмов не претендовал дешевого успехом.

На экране возникали образы недавней истории, когда от болгарина требовалось решительное испытание на подлинный патриотизм («Царь и генерал»), или нравственные конфликты в обществе наших дней («Рыцарь без доспехов»).

Восемью избираемых задач — это первое, что обращает на себя внимание в работах Софийской киностудии. Сценарист Любен Станев и режиссер (в недавнем прошлом оператор) Вило Радева рассказали в фильме «Царь и генерал» о том, как болгарский патриот генерал Заимов (факт исторический) был казнен по требованию Гитлера за верность России, как в борьбе сильных характеров раскрылись различные представления о долге перед отечеством и людьми, перед самим собой. На экране был разыгран эпизод истории. Такого рода фильмы, в которых дух подлинности создается и мемуарными подробностями, и съёмками в местах действительных событий, и другими средствами приближения к документалистике, пользуются теперь все чаще в разных странах и смотрятся с большим интересом. Фильм Радева производит благоприятное впечатление ошутимой достоверностью и превосходной игрой Н. Шопова и П. Славокова в главных ролях. Высшая премия — «Золотая роза» — увенчала труд авторов.

слева направо:

РЫЦАРЬ БЕЗ ДОСПЕХОВ

ЦАРЬ И ГЕНЕРАЛ

Другой победитель фестиваля, фильм «Рыцарь без доспехов» сценариста Валерия Петрова и режиссера Борислава Шаралиева, знакомит нас с тремя людьми — мужчиной, женщиной и их маленьким сыном; в этой драматичной истории, рассказанной с улыбкой, речь идет о присущей ребенку любви к правде — святой любви, оскорбляемой привычкой родителей к маленькой и большой лжи. Этот ненавязчивый, мягкий и все-таки строгий к зрителю фильм награжден специальной премией жюри.

Словом, на Варненском фестивале были показаны работы, заслуживающие вовсе не официозных похвал.

Однако надо было сказать нашим славным друзьям также и о том, что на этом смотре — не только праздничном, но и принципиально критическом — ощущалась все же заметная недостаточность (воспользуемся врачебным термином) по части творческой новизны. Так хотелось увидеть что-то неповторимо своеоб-

разное, возможное только у такого мастера и ни у кого другого! Строишь один фильм, другой и думаешь: да, проблема интересная, тема хороша, но где, в чем сказалась счастливая и мучительная привязанность художника к кровно близким, своим образам? Та самая привязанность, которая властно диктует художнику: ты должен сказать это зрителю непременно, и именно ты, потому что никто не сможет сделать это лучше тебя.

Бывают ведь фильмы и хорошие и очень хорошие, даже блестящие, но лучше всех тот, о котором хочется сказать: без него художник не смог бы прожить, он необходим ему, как дыхание.

Только такие фильмы и несут в себе подлинные творческие открытия.

Болгарская кинематография — мы все знаем это — стала в хорошем смысле слова профессиональна; она станет явлением большого искусства, когда мерилом успеха будет для кинематографиста необходимость сказать зрителю о самом для него важном, а не только о существенном.

Вот об этом и толковали мы в Варне, обсуждая в большом зале или с глазу на глаз, под стенограмму или без стенограммы, фестивальные впечатления.

Но искренние критические признания нисколько не обидели болгарских товарищей. Они и сами ясно видят, что профессионализм — лишь начало, а не венец дела. И мечтают о том времени, когда болгарское кино станет для зрителей многих стран желанным и необходимым, а не только растущим.

Словом, никто не хочет пробавляться успехами местного значения.

А теперь о спорах, в которых стороны, как говорится, остались при своих мнениях. Мне показались очень обнадёживающим фильм

режиссера-дебютанта (он же и сценарист) Петра Донева «Вечный календарь». Вот о чем в нем говорится. С отцом молодой деревенской девушки Динки случилось беда: он дал коровам двойную дозу какого-то снабья, и в колхозном стаде начал падеж скота. Крестьянин обвинен во вредительстве. Динка привыкла верить людям, она влюблена в жизнь, она верит и тем авторитетным гражданам, которые предьявили отцу немисливо тяжкое обвинение, но представить себе отца преступником, способным сделать что-нибудь подобное, она не может. Динка должна сама разобраться, что происходит на свете, где таится ложь, как появляется преступление. Она не может ни верить вслепую, ни надеяться безотчетно. Это юный человек современности должен непременно самостоятельно, не уповая на авторитеты, знать-понимать-оценивать то, что творится на свете, и никакие заклинания на него не подействуют...

Девушка вспоминает прошлые годы, в сознании возникает образы детства, и возвращается к ней простая и чистая вера в добро и зло, в то, что белое есть белое, а черное есть черное. Так необходима ей эта простая, но драгоценная вера. В самом деле: теория относительности хороша в физике, но нетерпима в области человеческих отношений.

Ясной и сильной, органичной убежденностью в прочности добра, в неделимости совести проникнут фильм Петра Донева. Эпизоды воспоминаний о детстве, решенные жестковато, наивно свободные от сентимента, внушают большую веру в режиссера.

Но из бесед наших выяснилось, что именно к этой картине товарищи по студии равнодушнее, чем к любой другой. А сам Донов в некоторой растерянности: ему теперь кажется, что картина слы-



## СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ НА МЕЖДУНАРОДНЫХ ФЕСТИВАЛЯХ

СТО ДИПЛОМОВ, ПРИЗОВ, НАГРАД получено за последние годы на международных фестивалях студий «Мосфильм». Первым в 1946 году был получен приз на Берлинском фестивале — за картину «Человек № 217». Один из наиболее «уражайных» фильмов — «Летят журавли»: в 1958 году он получил шесть наград.

ГЛАВНЫЙ ПРИЗ Третьего международного телефестиваля в Праге завоевал советский фильм «Паки» по рассказу Л. Пантелеева. Картина снята в творческом объединении «Телефильм» студии

«Мосфильм» режиссером В. Назаровым и оператором В. Яковлевым по сценарию Е. Котова.

В ПРАГЕ на VII международном конгрессе Союза технических ассоциаций был проведен конкурс фильмов. Высший приз за съемки, совершенные в особо трудных условиях, получила картина Украинской студии хроникально-документальных фильмов «Люди над облаками». Почетный приз «За сложное движение кинокамеры при съемке» получила картина «Война и мир» (фрагмент из второй серии). Приз «За движение аппарата

в малом пространстве цирковой арены» получила картина «Шоки на льду», снятая на Центральной студии документальных фильмов. По результатам просмотра фрагментов из фильмов «Ленин в Польше» и «Хевсурская баллада» жюри присудило специальный приз киностудии «Мосфильм» за метод перевода широкоэкранного изображения с 35 мм формата на 70 мм киноленту.

НА IV МЕЖДУНАРОДНОМ ФЕСТИВАЛЕ НАУЧНО-ФАНАСТИЧЕСКИХ ФИЛЬМОВ в Триесте золотую медаль получил фильм «Лу-

ЧАРЛЬЗ НЕОБИОГРАФИИ ЧАПЛИНА



# «ПОКА НЕ ТРЕБУЕТ ПОЭТА...»

«Пока не требует поэта К священной жертве Аполлон, В заботы суетного света Он малодушно погружен...»

Цитата из Пушкина, вынесенная мною в заголовок статьи не случайно. Я пишу о книге Чаплина «Моя биография», и она как будто полностью подтверждает горькое утверждение поэта. Казалось бы, Чаплин, великий мастер, заставивший смеяться и плакать своих современников, должен был поделиться в своей автобиографии секретом искусства, хотя бы приоткрыть «тайну» своего творчества. Мы вправе потребовать, чтобы он сделал то же, что сделал в дневниках Делакруа, письмах Ролен, в автобиографических книгах Чедлини и Гете.

Как будто ничего подобного мы в его «Моей биографии» не находим. Чаплин рассказывает о своем нищем и бесприютном детстве, о периодическом сумасшествии матери, о жизни в сиротском приюте, о горькой смерти отца. Он подробно повествует о том, как единственные штаны его брата Сида каждый раз, когда их приносили в склад ростовщику, понижались в цене, пока не обесценились совсем ввиду полного их износа. Он описывает свой смехотворный театральный дебют, рисует актерский быт, трагические судьбы английских клоунов, свои первые любовные разочарования, свои первые театральные успехи. Он говорит о многих и многих трогательных, драматических и смехотворных ситуациях и деталях, в описании которых явно просвечивает традиция Диккенса, его умение добродушно поведать о самых горьких происшествиях. Так сложилась первая часть книги, посвященная жизни Чаплина в Англии.

Вторая часть посвящена работе великого актера в Соединен-

ных Штатах Америки. Тон повествования меняется. Юмор сохранен, но предмет юмора другой. Если в первой части книги Чаплин рассказывает, как чуть не сорвал представление, бросившись подбирать рассыпанные по сцене монетки ценою в полпenny, и чуть не подражал с режиссером, который хотел ему помочь, боясь, что тот его обворует, то во второй — он с таким же юмором повествует о том, что не знал, как быть с первым заработанным им миллионом долларов. Простодушно и весело он сообщает читателю даже о не очень-то благовидных поступках, вроде найма хорошенькой девушки-детектива, чтобы она, при помощи своих чар, выведала секреты конкурента, любвеобильного владельца киноконпании. Он рассказывает о первых фильмах, снятых в захолустье тогда Голливуде, в стиле романов о завоевании Дальнего Запада, с той разницей, что вместо золотых рыбок, пионеров и ковбоев фигурируют режиссеры, актеры и продюсеры. Он не забывает сообщить о росте своей популярности, причем мерой служит рост его гонорара. Эта часть воспоминаний больше всего похожа на распространенную в США «литературу» о деловых людях, которые сами себя сделали и добились славы, денег, карьеры в «страше неограниченных возможностей», в «равно «свободного предпринимательства».

Чаплин был знаком со многими удивительными людьми. Он знал Томаса Манна, Эйнштейна, Бернарда Шоу, Ганди, Уэллса, Эйнштейна — политика и литератора, ученых, людей искусства — музыкантов, танцоров, актеров, певцов и, конечно же, всех без исключения знаменитых кинематографистов. Но при чтении книги возникает впечатление, что он упоминает обо всех них не столько для характеристики, сколько для того,

чтобы похвалиться знакомством с «именитыми» современниками. Политические высказывания Чаплина подчас наивны. Может показаться, что таковы и его представления об искусстве, порой он рассуждает о нем, как типичный ремесленник. В старых автобиографических заметках он рассказывал, что известное каждому человеку уеки, пробор, котелок, равный костюм, проданные башмаки и тросточка — весь облик стареющего покажется уважаемым неширо — результат воспоминаний о тысячах одинаковых лондонских клерков, которые по утрам спешили в конторы, одинаково одетые в одинаково потертые костюмы и одинаково засаленные котелки. В «Моей биографии» появление этой маски Чаплин объясняет случайностью. Нужно было насмешить зрителя внешним своим обликом, он и насмешил. Так же просто он объясняет и технику «комического» фильма. Все сводится к ситуации, ведущей к погоне. И когда он выдвигает погону на эскалаторе, то пишет об этом как о выдающемся открытии.

Значит, книга великого художника, как это ни горько признаться, не удалась? Но не будем торопиться с вынесением приговора. Может быть, в книге есть свой секрет, который нужно понять. И, рано или поздно, читатель этот секрет обнаруживает. Книгу нужно читать, вспоминая о фильмах. Автобиография Чаплина не только в его книге, но и в его фильмах. И познание «тайны» книги — в соотношении жизни и искусства.

Чаплин не может или не хочет объяснить свое искусство, не хочет или не может анализировать свое творчество. Он предоставляет сделать это читателю, уверенный в том, что тот знает и помнит его фильмы. И тогда книга раскрывается с неожиданной стороны.

Оказывается, веселая, эксцентрическая выдумка — еще и реальность. И если «наложит» воспоминания о детстве, мучительно и потешно, предельно горьким и удивительным по стремлению выжить в страшном мире лондонского Уайтчепела, станет ясно, что в воспоминаниях детства возникли такие фильмы, как «Мальш», «Собачья жизнь», и многие другие шедевры. Первые впечатления о работе в провинциальных мюзик-холлах отразились во многих фильмах, в том числе в прославленном «Цирке». И «Золотая лихорадка» покажется автобиографичной, если вспомнить ее финал. Он по интонации напоминает рассказ о первом заработанном миллионе.

(Окончание см. стр. 18)



ком уж проста, что не хватает ей эдакой размытости мысли, перебивок реального и воображаемого — словом, признаков новейшей кинематографической формы. «И хочется,— говорил он мне,— доказать следующей работе, что я владею новейшей кинематографической формой не хуже других, а уж потом...»

Дорогой Довес, переходите сразу к «потом!» Ей-Богу, нет смысла тратить силы и время на доказательство того, что вы не лыком шиты. Поиск современной художественной формы — дело интереснейшее и необходимое, но главное в ней, в художественной форме, была, есть и будет самобытность. То, что жизненно необходимо Феллини, без чего не могут работать в искусстве Рене, Антониони или Бергман, вовсе не обязательно должно быть принято на вооружение лично вами. Нет ничего более чуждого именно современной художественной форме, чем походить на другого художника во имя моды; именно потому, что ныне требуется абсолютная искренность, непопторичность, личное своеобразие художника. Суровый, но непоколебимый закон современного искусства.

Кстати: самый слабый из всех показанных в Варне на этот раз фильмов — «Мужчины» Б. Шарланджиева. Именно потому, что режиссер, явно в угоду «веяниям», постарался сделать фильм «размытым», модно неопределенным. Нет, вяжнато, «понимаемость» — прекрасный элемент художественной формы. Даже невяжнато должно работать четко, когда это требуется художнику.

Вот об этом я и говорил нашим более чем радушным хозяевам на берегу Черного моря. И еще раз хочу сказать отсюда — издалеко,— вспоминая Варну...

Варна — Москва

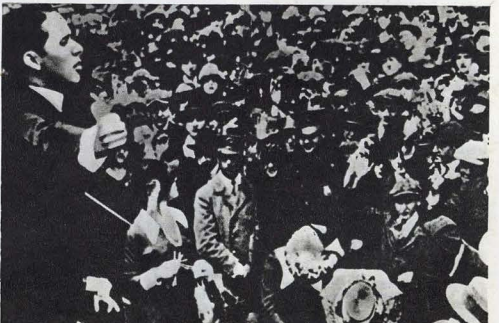
на», признанный лучшей короткометражной лентой (автор сценария и режиссер П. Клушанцев).

НА XIX МЕЖДУНАРОДНОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ В ЛОКАРНО (Швейцария) демонстрировалась картина студии «Грузия-фильм» «Хевсурская баллада», тепло принятая кинематографистами и зрителями. В печати отмечалось мастерство постановщицы Шоты Мангадзе и исполнительницы главной роли С. Чаурули. С нынешнего года на Локарнском фестивале отменяются все призы и награды.



Альберт Эйнштейн и Чарльз Чаплин

Продажа Чаплином облигаций займов в первую мировую войну



# «ПОКА НЕ ТРЕБУЕТ ПОЭТА...»

(Начало см. стр. 17.)

Неизменная тема фильмов Чаплина, тема человеческого горя и одиночества, затерянности и унижения в городе «желтого дьявола», как называл Горький Нью-Йорк, основана на биографии художника, на его самых острых, самых сильных впечатлениях. Тайна творчества раскрывается Чаплином не в комментировании картин, а в простодушном рассказе о собственной жизни.

Если ее прочитать так, книга окажется и значительной и интересной. Выяснится, что прославленный миллионер, радующийся удачному кинобизнесу, знает цену не только деньгам, но и искусству, которое он никогда не разменивал на деньги.

Читая книгу Чаплина, сравнивая ее с его фильмами, мы начинаем понимать, как не просто создавался великий образ бездомного и беззащитного бродяги, который умудряется, несмотря на свою нищету, помогать другим, еще более беззащитным и несчастным — слепой девушке («Огни большого города»), ребенку («Мальш»)... Он смело вступает в единоборство с бандитами («Пилигрим»), преодолевает бездушный «конвейерный» мир («Новые времена»), вступает в борьбу с фашизмом («Диктатор»). Великий опыт несчастий вселяет в него великую любовь к людям и великую ненависть к угнетателям. Опыт жизни дает бродяге мысли и страсть для превосходной речи, призывающей людей к братству, к борьбе за свободу. Опыт искусства заставляет автора образа бродяги произнести во время войны в Сан-Франциско такую же речь, призывающую к борьбе и победе над общим врагом — фашизмом, к поддержке героической борьбы Советской Армии. Этот же опыт приводит художника к неразрешимому конфликту с Америкой, национальным гением которой он является и которую он был вынужден покинуть.

Так, в книге незаметно, исподволь, раскрываются «секреты» чаплинского неуязвимого искусства. Рядом с «Шарло» начинали превосходные комедии. Маски их были несколько не менее смешны, чем маска Чаплина, трюки несколько не менее изобретательны и разнообразны. Но в памяти человечества остался, может быть, только он один. Чаплин, конечно, хитрит, говоря в своей книге, что случайно обнаружил в себе дар выживать не только смея, но и слезы, и что это заставило его задуматься о мотивировке своих трюков. Пойдем его правильно — он понял, что нельзя изменять правде ради трюка, что каждое движение, как бы оно ни было эксцентрично, должно быть правдиво.

Я начал эту статью с вынесенной в заголовок пушкинской цитаты. Закончить же статью хочу другой цитатой: «Я поэт — этим и интересен». Это сказал о себе Маяковский.

Об этом говорит и Чаплин в «Моей биографии» \*.

М. Блейман

\* Ч. Чаплин «Моя биография». Изд-во «Искусство», М., 1986, стр. 496, цена 2 р. 75 коп.



# ЖАН ГАБЕН

Вот уже без малого сорок лет, как Жан Габен появляется на экранах, приковывая к себе внимание зрителя всего мира. И какими бы ни были достоинства фильмов, в которых он снимается, и значительность исполняемых им ролей, зрители идут смотреть его самого — пожилого человека с погрузившейся фигурой, с тяжеловатыми чертами лица и пронзительным взглядом светлых глаз.

Живе неоднократно описывались живописные подробности биографии Габена. Как успел он поработать чернорабочим, кладовщиком, цементни-

ком, прежде чем девятнадцати лет от роду, в 1923 году, стал статистом театра «Фоли-Бержер». Как в конце 20-х годов его захватило кино, в котором он работает уже больше 35 лет, снявшись почти в 80 фильмах. В этой же статье хотелось бы подумывать над другим: в чем секрет огромной, почти неотразимой власти этого актера? Есть какая-то тайна в его искусстве, которое даже не кажется искусством: просто пришел человек, такой, как есть, ничего особенного не сделал, но вы уже не можете оторваться от выражения его лица, мимики, жестов, звука голоса.

Та почти гипнотическая способность воздействия на зрителей, которую французы называют «силой присутствия», свойственна, конечно, не одному только Габену. Но опыт показывает, что актеры, ничем, кроме «присутствия», не обладающие, быстро утрачивают свою власть. И если на протяжении десятилетий Габен оставался героем общественного сознания, то действовавшие здесь психологические причины нельзя разделить от причин исторических. Так бывает, когда актеру самым строем своих чувств, темпераментом, складом ума и характера удается со-

НАБЕРЕЖНАЯ  
ТУМАНОВ

У СТЕН МАЛАПАГИ



ВЕЛИКАЯ  
ИЛЛЮЗИЯ

В. Божович



Международная федерация кинопродюсеров пришла к выводу, что в мире выходит слишком мало выдающихся фильмов, чтобы заполнить программы всех существующих ныне фестивалей. Поэтому было решено ликвидировать фестивали в Сан-Себастьяне, Локарно и Западном Берлине. Однако проведение этого решения в жизнь натолкнулось на непреодолимые препятствия. Испанская сторона пригрозила закрыть рынок для фильмов продюсеров, которые намерены голосовать за ликвидацию фестивалей в Сан-Себастьяне. Сенат Западного Берлина обратился с жалобой в Вашингтон. Что же касается Локарно, то этот фестиваль пользуется поддержкой швейцарских банков, с которыми тоже приходится считаться. Таким образом, видимо, все останется по-старому.

## КИНО В ВОЗДУХЕ

Пассажиры самолетов, обслуживающих трансконтинентальные авиалинии, скажут, утверждают шефы рекламных агентств авиакомпаний «Эр Франс» и «Пан-Американ» и в обе фирмы устанавливают в своих самолетах проекционные аппараты. В эти «авиакинотеатры» будут демонстрироваться только французские и американские фильмы.

## НА ЭКРАНЕ И В ЖИЗНИ

Джон Уэйн — известный киноактер, работающий в американском кино вот уже более четверти века. В многочисленных вестернах он создал образ решительного и бесстрашного ковбоя, добывающего всего в мире с помощью кольта и кулака. Но мало кто знает, что такой Уэйн и в жизни. В свое время он был одним из самых ярких сторонников маккартизма в Голливуде, не чулся и доносос. Сейчас Джон Уэйн находится в Южном Вьетнаме. Он снимает документальный фильм по заказу Макнамара; фильм должен объяснить американцам, что именно они ищут в этой части Азии. Во время своей поездки Уэйн произнес речь, которая была расценена на то, чтобы сиксать симпатии находящихся во Вьетнаме сотен тысяч американских солдат. «Мое присутствие здесь очень поможет всем этим парням преодолеть однообразие их жизни». Однообразие жизни в Южном Вьетнаме? В джунглях, где земля горит под ногами захватчиков? Вряд ли подобную точку зрения разделяют с Джоном Уэйном американские парни, посланные разоблачать во Вьетнаме.

завтает на глубокие и существенные потребности времени.

Габеновский герой, каким он сформировался к середине 30-х годов, воплотил в себе лучшие черты человека из народа, его решимость вступить в борьбу с подлостью и злом окружающего мира. Габен принес на экран дух подлинного демократизма, слитый с волевым, действительным началом и глубоким уважением к человеческой личности. По своей жизненной силе и жгучей исторической актуальности образы, созданные Габеном в 30-е годы, могут быть сопоставлены с героями хемингуэвских романов.

Самое полное и высокое воплощение демократического героя Габена получил в фильме «Великая иллюзия» (1937, режиссер — Жан Ренуар). Действие фильма отнесено к первой мировой войне, но проблемы его адресовались современности. История о пленных французских офицерах в немецких лагерях позволила Ренуару столкнуть между собой людей разных национальностей, разного социального положения, пути которых при иных обстоятельствах вряд ли пересеклись бы: здесь перед нами и французский аристократ, и павод из кабары, и банкир, и представитель прусской военной касты, и одетый в военный мундир инженер с заводов Руо — его-то и играет Жан Габен. В полифоническом звучании фильма Жану Габену предназначалась ведущая партия. Именно через образ Марешаля в картину входила тема народа как вершителя исторических судеб общества. Сохраняя конкретность, житейскую достоверность и даже «заурядность» своего героя, актер должен был дать ощущение исторического масштаба. И Габен справился с этой труднейшей и новаторской для западного искусства задачей. Его Марешаль — это «человек масс» и в то же время личность сильная, яркая и сложная.

«Великая иллюзия» — это прежде всего выражение надежд Народного фронта, веры в человека, в его способность преодолеть все и всяческие преграды, разделяющие человечество и восстанавливающие людей друг против друга. Эти надежды, эта вера с поразительным чувством реальности были воплощены Габеном. Он показал во всей его конкретности образ человека, вышедшего из гущи народной жизни, чтобы сделать мир справедливей и лучше.

Однако история говорила этому герою великие испытания. В конце 30-х годов Франция и вся Европа оказались перед лицом угрозы фашизма и гитлеризма. Люди, еще недавно с надеждой смотревшие в будущее, с горечью убеждались, что обстоятельства коренным образом изменились и что от личной чести и мужества теперь мало что зависит.

Два фильма Марселя Карне, «Набережная туманов» (1938) и «День начинается» (1939), знаменовали собой резкий сдвиг в творчестве Жана Габена. В этих фильмах он играл как будто вое того же героя, сильного, прямого, но желающего идти на компромисс с подлостью окружающей жизни. Но иной была атмосфера

фильмов, насыщенная тревожным ожиданием трагической развязки. Изменилась и актерская трактовка образа. На него как бы упала тень надвигающейся катастрофы...

Не будет преувеличением сказать, что в образах, созданных Габеном, была предугадана национальная трагедия Франции: ощущение трагической незащищенности перед предательским и подлым ударом в спину и в то же время твердая решимость умереть, чем уступит насилую. Эту же тему актер продолжает и в лучших своих работах последнего времени — таких, как фильм «У стен Малапаги» (1948, режиссер — Рене Клеман).

Жан Габен здесь снова создает образ мужественного человека, оказавшегося в трагически безысходной ситуации. Герой фильма Пьер совершил какое-то преступление и теперь, спасаясь от полиции, бежит в Италию. Случаю угодно, чтобы, прежде чем оказаться за решеткой, Пьер встретил в маленькой trattoria женщину и вновь ощутил вкус к жизни, хотя бы и смешанной с горечью воспоминаний. Атмосфера нежности, тоски, надежды и безнадёжности окружает эту несвободную идиллию двух немолодых любовников, вокруг которых неутомимо сжимается кольцо преследования. Полиция хатает Пьера именно в тот момент, когда он и его подруга поверили, наконец, в возможность счастья...

Скорбная повесть о несостоявшейся любви отзывается щемящей болью в сердце зрителя, заставляя вдруг ощутить всю горечь несбывшихся надежд. Фильм этот появился на экране как раз в то время, когда миллионы французов с разочарованием убеждались, что послевоенный мир имеет весьма мало общего с тем, о чем мечтались им в глухую ночь оккупации.

Очевидная связь образа Пьера с габеновскими героями 30-х годов. Здесь «лицит» иной раз даже прямые «цитатные» заимствования. И все же перед нами не просто возвращение к прошлому. Появилось чувство горькой отрешенности от жизни, которое раньше не было свойственно актеру. Его герой устал от борьбы, которая не сулит победы, от постоянного нервного напряжения. Он уже не молод, все труднее становится ударами кулака держать на расстоянии воюющую свору подлцов. Все труднее биться в одиночку...

Советские зрители знают Габена только по его послевоенным фильмам. Вот почему нам показалось необходимым вернуться на тридцать лет вспять и рассказать читателю о героях, которым актер дал жизнь в ту уже отдаленную, но чем-то такую близкую нам эпоху.

В истории французского кино Жан Габен занимает место исключительное — место первого трагического актера французского экрана.

Дурной сложности окружающего мира Габен противопоставлял свою потребность в ясности, высокое стремление к простоте. Свои образы

ВЕСЛАВ ГОЛАС, популярный польский актер (мы видели его в фильмах «Муж своей жены», «Жизнь для австралийца» и др.), снимается в главной роли в картине «Художник и другие» по сценарию писателя Веслава Дымного. Фильм посвящен проблемам труда и быта сезонных рабочих, постоянно колющих с одной стройки на другую. Ставит картину молодой режиссер Хенрик Луба в творческом коллективе «Студио».

АЛЕН РОББ-ГРИЕ, известный французский писатель и сценарист, ставит детективный фильм под названием «Трансьверсальный экспресс». В поездке, направляющейся в Антверпен, совершают трехчасовую поездку кинорежиссер, продюсер и их секретарша. По дороге сюжет режиссер придумывает сюжет будущего фильма. Его герой — 30-летний контрабандист, пытающийся зыгаться за торговлю наркотиками. Помимо всего прочего, он еще и сексуальный психопат. Это его и губит в конце концов... Но вот поезд приывает в Антверпен, и наши кинематографисты узнают из газет, что история, придуманная ими, произошла в действительности. В фильме снимаются французские актеры Жан-Луи Трентиньян, Мари-Франс Пизье и Надин Вердье.

МАКС ФОН ЗДОВФ, шведский актер, исполняющий главные роли во многих фильмах Ингмара Бергмана, сейчас снимается в Голливуде. Его пригласили туда для исполнения роли Иисуса в экранизации Библии — «Самая большая из когда-либо рассказанных историй». С успехом исполнившего эту роль актера немедленно пустили на нонвьер. Скоро он выступит в роли ковбоя в одном из новых вестернов, а затем сыграет старого морского волка...

«БОЛЬШОЙ РЕСТОРАН», где юном Луи де Фюнас играет роль хозяина Септима, увлеченного искусством нуллириана, — новый фильм Жана Бернара. Это веселая детективная комедия о загадочном исчезновении президента некоей латиноамериканской страны, которого никак не может найти французская полиция и случайно обнаруживает Септим, ставший после этого национальным героем.

РОБЕРТО РОССЕЛИНИ — итальянский кинорежиссер, работает над созданием фильма о французском «короле-солнце» Людовике XIV и его эпохе. Сценарий создан по книге Филиппа Эрляндера. Фильм предназначен для итальянского телевидения.

ПАВЛЕ ВУЙСИЧ, популярный югославский актер (мы его видели в фильмах «Кусочек голубого неба», «Любимчик командира» и других), снимается в одной из главных ролей в кинокомедии «Счастливые умирают дважды», фабулу которой составляют события второй мировой войны. Ставит фильм на студии «Босна-фильм» молодой режиссер Гойко Шиповец.

(Окончание см. на 4-й стр. обложки)

# ЭКРАН — 1967

В 1967-м—юбилейном году  
Великой Октябрьской революции—

## журнал «СОВЕТСКИЙ ЭКРАН»

**РАССКАЖЕТ** о новых фильмах, выпускаемых к великой годовщине; о славном полувековом пути советской кинематографии; о произведениях, являющихся гордостью нашего кино.

**ВВЕДЕТ** читателей в курс новостей и событий, происходящих на всех киностудиях страны, будет печатать репортажи со съемок, фоторепортажи, информации и т. д.

**ПОЗНАКОМИТ** с творческими биографиями, планами, замыслами, новыми работами мастеров киноискусства.

**БУДЕТ ИНФОРМИРОВАТЬ** читателей о новых проблемах, поисках, спорах, дискуссиях среди художников экрана.

**ПОМОЖЕТ** критическими статьями, обзорами, дискуссиями о фильмах ориентироваться в обширном текущем кинорепертуаре.

**ОТВЕТИТ** на вопросы, волнующие читателей и зрителей, обсудит с ними наиболее интересные новинки экрана.

**ЖУРНАЛ СООБЩИТ** о новых работах мастеров зарубежного экрана.

**БУДЕТ ОСВЕЩАТЬ** подготовку и ход V Московского международного кинофестиваля, который состоится летом 1967 года, познакомит читателей с его участниками.

**Своевременно оформляйте подписки  
на «СОВЕТСКИЙ ЭКРАН»**

Подписная цена на год 3 рубля 60 копеек.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ БЕЗ ОГРАНИЧЕНИЙ

**ПОПРАВКА.** В «СЭ» № 16 на стр. 11 в подписи к фото актрисы Л. Голубкиной последние две строки следует читать: режиссером-сценаристом А. Птушко.

На первой странице обложки — актриса **ТАТЬЯНА ДОРОНИНА**. Репортаж со съемок фильма «Старшая сестра», где она исполняет главную роль, читайте на стр. 6.

Главный редактор **Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ**.

Редакционная коллегия: **И. А. ЛАНДРОНИКОВ, Б. А. БАЛАХОВ** [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. ХАМИТОВ**.

Оформление художника **Н. Смолюкова**.

Главный художественный редактор **О. Виноградов**.

Художественный редактор **Т. Трофимова**.

ПШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: Москва, Г-69 ул. Вороского, 33. Телефоны редакции: отдел «Творческая трибуна» — К 5-95-03; отдел «Фильмы 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-15801. Подл. к пед. 31X 14-66 г. Формат 70X108. Объем 2,5 печ. л. — 3,5 усл. печ. л. Тираж 2 600 000 экз. Изд. № 1727. Заказ № 2324. Цена 15 коп. Фотоформы изготовлены в ордене 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. Тираж 800 000 экз. Заказ № 515.



ИЗ ПРОШЛОГО

## АВТОГРАФ ВЕРЫ ХОЛОДНОЙ



Вверху:  
Фотопортрет  
Веры Холодной,  
снятая в 1918 году  
начинающим  
журналистом  
М. Поляновским;

Внизу:  
фотография,  
подаренная ему  
актрисой

Макс Поляновский

Гражданская война... Я учусь в Одесской гимназии.

Во время летних каникул у меня возникло желание приобрести фотографический аппарат, но не было денег.

В городе стал выходить театральный журнал.

Гимназисту, принесшему свою заметку в редакцию этого журнала, сделали заманчивое предложение.

Хотите стать нашим экспедитором? — спросил редактор, деликатный, выхлещенный студент. — Будете получать пять процентов вырванной от продажи суммы.

...Я испытывал уважение и доверие к редактору. Иногда показывал ему свои заметки: театральную хронiku, небольшие рецензии. Редактор сразу просматривал их, мягко улыбаясь, иногда бросал в корзину, другие правил красными чернилами, кое-что вычеркивая, и отправлял в набор.

Однажды редактор поручил мне снести в гостиницу последние номера журнала и его записку, адресованную «госпоже В. В. Холодной» с просьбой выполнить обещание — напечатать статью для журнала.

К тому времени исполнилось два месяца моей работы экспедитором. Это позволило мне осуществить мечту: на местной «барахолье», обширном одесском толкучьем рынке был куплен по дешевке фотоаппарат — громоздкий ящик, сооруженный, вероятно, вскоре после изобретения Дагерром фотографии.

Прихватив с собой эту намеру, я отправился в гостиницу, где проживала Вера Холодная.

Звезда экрана, вся в белом, сама отворила дверь.

— Я из редакции, — смущенно пробормотал экспедитор.

Вера Холодная прочитала записку и утвердительно кивнула.

— Передайте редактору, что я вполне исполню обещание.

Экспедитору в пору бы откланяться и уйти. Но, запинаясь, я высказал желание получить снимок знаменитости.

— Вам фотокартонку? Пожалуй, ста! — нисколько не удивившись, ответила она и выдвинула ящик стола.

Ободренный ее вежливой готовностью, я метнулся в прихожую и внес в комнату массивную фотокамеру с треногой.

— Разрешите сфотографировать, Вера Васильевна...

— Так вы сами хотите меня снять? Что ж, пожалуйста...

Она осталась в кресле с чашкой в руке, привлекла сьемкам актриса с большими, выразительными глазами. Фотокамера скрипела, пока я расправлял и устанавливал штатив.

— Отродясь не видела такого странного фотоаппарата, — сказала удивленная кинозвезда.

Тем временем я приладил и объективу затвор с рыжей резиновой грушей, снял тумажуру и накрыл ею голову, стал вращать винт у ирэдоски. Я вглядывался в изображение на матовом стекле, пытался установить резкость и, наконец, наконечник фокуса, вложил в стершиеся пазы неуклюжую деревянную кассету.

— Неужели у вас... получится? — участливо спросила киноактриса.

— Иногда получается. Вера Васильевна, Мне очень хочется иметь о вас память. Прощу одну минутку! — И я возвестил, как заправский фотограф: «Спокойно, снимаю!»

Она привыкла во время киносъемки чувствовать себя непринужденно, жить, двигаться, а тут пришлось сидеть недвижно да еще держать чашку в руках. Когда съемка была закончена, Холодная встала с кресла и внимательно осмотрела фотокамеру, слово перед ней было некое ископаемое.

— Вера Васильевна, нельзя ли еще разок сфотографировать вас? На баллоне бы! — смущенный собственной дерзостью, пробормотал я.

— Еще сниматься? И на баллоне? Ведь толпа соберется, пока вы налаждаете свой механизм.

По-видимому, она была добрым человеком.

— Ладно, давайте на баллоне. Когда все установите, позовите меня. Чтобы избежать сюррижа. Ох, ух!

Фотосъемка на баллоне затянулась, досужие пешеходы любопытствовали. Вернувшись в комнату, актриса извлекла из ящика письменного стола снимок, сделанный столичным портретистом, и вручила его мне.

— Вот, на случай, если ваш труд окажется не совсем удачным. А за журналы спасибо. Вы просите подписать эту мою памятку? Пожалуй, ста!

Размашистым почерком она вывела под знакомым именем, как черными чернилами два слова: «Вера Холодная».

...Минувало более сорока лет. Бывший экспедитор театального журнала и поныне хранит портрет Веры Васильевны Холодной с ее личной подписью. Уцелел и один из снимков, сделанных летом 1918 года в номере гостиницы.

Из книги фотонovelла Макса Поляновского «Остатки мгновений», выходящей в издательстве «Советская Россия». Печатается с сокращениями.

Оператор фильма «Война и мир» А. Петрицкий прибыл на место съемки эпизода «Бородинское сражение» и посмотрел на небо. Чистое, без единого облачка. Для такого неба у оператора есть свой термин: плоское. Снимать нельзя.

— Анатолий Анатольевич, — подошел к оператору пиротехник Владимир Андреевич Лихачев. — Не волнуйтесь, сейчас наведем порядок.

Пиротехник определил направление ветра, подсчитал время на подвозку специальных пушек. Через час в стороне от съемочной камеры в небо нацелились жерла целой батареи: «Огонь!»

Залп. Другой. Третий. В небе распустились белые облака затынков. Они увеличивались, и вот уже полнеба затянута тучами...

Пушки на съемочной площадке не редкость. Когда снималась картина «Богдан Хмельницкий», в эпизоде осады крепости они гремели со всех сторон. Но как снять разрывы ядер в воде?

Лихачев изготовил специальные заряды. Один положил в ствол орудия, другой укрепил на поплавке в десяти сантиметрах от поверхности воды. Заряды соединил с электродетонатором. Пиротехник встал за пульт. Отсюда он будет командовать боем.

— Готово!

Включили камеру. Легкое движение руки пиротехника: грохнут, орудие выстрелило. Еще секунда, и «ядро» с треском разорвалось, взметнув целый фонтан воды.

Может возникнуть впечатление, что искусство кинематографического пиротехника требуется только там, где нужны военные взрывы. Но это не так. Мастерство заключается в том, чтобы суметь превратить огонь в красочный фейерверк, и в лирические утренние туманы, и в яркие цветные вспышки, из которых появляются сказочные персонажи.

Многим знаком фильм Григория Александрова «Цирк». А вот что пришлось сделать там Владимиру Андреевичу.

Съемка в разгаре. Фантазия режиссера находит все новые и новые комедийные трюки.

— Володя, — подозвал Александров тогда еще молодого пиротехника. — А что, если попробовать героя снять с наезда камеры на газету? Понимаешь? Актер читает газету, и вдруг выгорает середина... по спирали. Открывается лицо. А?

Задача нелегкая. А выход надо найти немедленно: актеры «разыгрались», погода на руку. Все с надеждой смотрят на пиротехника.

Владимир Андреевич пропитал почти всю газету огнеупорным составом, проложил в ее центре шнур, поджег его и вручил газету актеру. Тот внимательно «читал».

— Камера! — скомандовал режиссер.

Медленно поехала тележка с кинокамерой. В образовавшееся отверстие в центре газеты уже выглядывало лицо актера.

Все эти эпизоды — ничтожная малая часть работ пиротехника Владимира Андреевича Лихачева.

Эффектные появления «лягушки» из облака дыма в фильме-сказке А. Роу «Марья-Искусница», кипящее озеро, черт, глотающий огненные галушки, в «Сорочинской ярмарке», словом, все — от горящего камина до создания предрасветной дымки — дело рук кинопиротехника. Он должен уметь не только создавать эффекты, но и оперативно находить решение в трудную минуту. Это качество да еще сопряженное с большим риском (все-таки работа со взрывчатыми веществами: ошибается пиротехник, как и сапер, раз в жизни), пожалуй, вот что составляет сущность труда мастера огненной живописи.

Искусством «огненной художника» превосходно овладел Владимир Лихачев. Впрочем, его профессию можно назвать наследственной. Отец Владимира Андреевича был признанным мастером-фейерверочником, по его стопам пошел и сын. Юношей поступил рабочим в артель по изготовлению пиротехнических средств, через несколько лет случайно попал на съемки фильма Эггерта «Медвежья свадьба», увлекся да так и остался в кино.

Учиться было не у кого: кинематограф — искусство молодое, еще моложе — пиротехника в ки-

но. Все делал сам: мастерил заряды, начинал порохом патроны, занимался устройством специального пульта.

«Щорс», «Всадники», «Ленин в Октябре», «Сталинградская битва», «На семи ветрах», «Переключки»... — около восьмидесяти картин за плечами Лихачева.

Многие мастера кино знают, любят и ценят талант Владимира Андреевича.

Он нарисовал несколько брошюр по технике создания всевозможнейших трюков.

Они хорошо иллюстрированы, схемы многих устройств наглядно показывают, как овладеть тайнами огненной живописи.

В том, что работа пиротехника подчас напоминает работу художника, убеждаешься, когда видишь на экране полет ракеты в фильме «Человек с планеты Земля». Огонь, вылетающий из дюз ракеты, приобретает различный цвет в зависимости от «высоты» полета — из красного он постепенно становится сине-фиолетовым и почти белым.

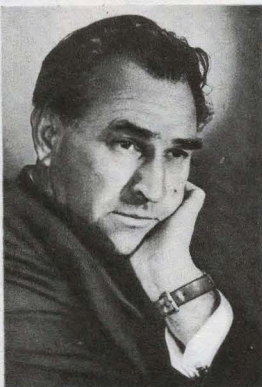
Такой эффект потребовал месяцев труда.

Вышей точки достигло искусство Владимира Андреевича в киноопере «Война и мир». Здесь поле его деятельности измерялось квадратными километрами, горючие вещества исчислялись тоннами, а люди, помогавшие ему, могли бы составить добрый две роты. Для воспроизведения Шенграбского, Аустерлицкого и Бородинского сражений главный пиротехник научил своих помощников стрелять из специально отлитых пушек, пускать дымовые завесы, учитывать направление ветра. Для связи пиротехники пользовались радиостанциями, а производственная база для изготовления необходимых взрывчатых веществ представляла собою завод среднего размера.

В титрах фильма «Война и мир» в числе его создателей стоит фамилия художника-пиротехника Владимира Лихачева.

П. Гранкин

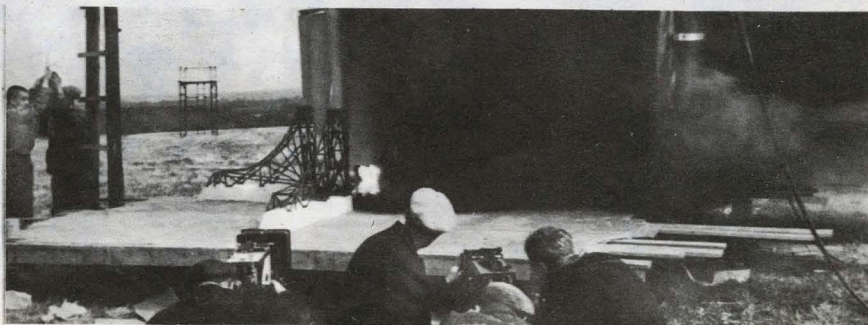
## ТРЕБУЕТСЯ ГРОЗОВАЯ ТУЧА



Художник-пиротехник  
Владимир Лихачев

## О ТЕХ, КОГО НЕ ВИДИМ НА ЭКРАНЕ

СТАЛИНГРАДСКАЯ БИТВА



ЧЕЛОВЕК  
С ПЛАНЕТЫ  
ЗЕМЛЯ



## ЖАН ГАБЕН

(Начало см. стр. 18.)

он словно кует тяжелым молотом среди огненных брызг и вспышек пламени. У него нет той легкости скользящих переходов, той эмоциональной подвижности и нервной отзывчивости на малейшее раздражение — всего того, что так часто подкупает нас в актерах современной французской школы. Зато от него исходит ощущение огромной внутренней силы: перед нами натура, не же-

дающая размениваться на мелочи. Габен — волевой и страстный актер. Он не разжигает, а сдерживает свою страсть. Именно поэтому так сокрушительен его эмоциональный взрыв: актер не вспышивает, он раскаляется изнутри. Нарастание напряжения перемежается моментами предгрозового затишья. И наконец — долго сдерживаемый взрыв ярости, гибельный не только для врагов героя, но и для него самого. Такова драматическая «кривая» искусства Габена. Она отражает трагизм положения его героя во враждебном мире: растущее чувство нравственного

негодования и невозможность добраться до корней зла; ясно видимое ничтожество конкретных противников — и непреодолимость пронишшей в жизнь порчи.

Жан Габен сумел сохранить свое место на экране и в наши дни. Его творческие силы не иссякли. С неизменной точностью, минута в минуту Габен является на съемки. Надевает костюм банкира или бродяги. Он знает заранее, чего ждут от него режиссер и продюсер: ощущение сдержанной силы, лирическая сцена, психологическая сцена, бурная сцена... Все это разыгрывается из фильма в

фильм, с полной органичностью, с уверенным мастерством. Как бы скептически ни настроивался перед фильмом, нельзя не восхищаться: вот это актер! Но...

Может быть, и не было бы никакого «но», не живи в нашей душе воспоминание о прежнем Габене, когда ветер времени наполнял парус его огромного таланта. Из дымки прошлого вновь возникают его герои, гордые, чистые, непреклонные, трагически блуждающие среди тумана, на пронизанных бурями перекрестках — на скрещении трудных дорог истории.