

Экран

советский

КИНОРАССКАЗ
О ПОДВИГЕ ДВАДЦАТИ ШЕСТИ
СНИМАЕТСЯ «АННА КАРЕНИНА»

Фестивальная орбита:
ПУЛА—66

19

1966





Кадры из фильма
«26 БАКИНСКИХ
КОМИССАРОВ»
В роли Шаумяна
артист В. Самойлов
(снимок сверху слева)



ИНТЕРЕСНАЯ ПРЕМЬЕРА

Д. СЕРГЕЕВ

ГУЛОМ

ЭКРАН советский

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ИЛЛУСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

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

ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

№ 19 (235) октябрь 1966

Память народная свято хранит подвиг рыцарей революции — 26 бакинских комиссаров. Он воспет в поэзии, запечатлен кистью художников, резцом скульпторов. Ныне к нему обратилось кино. К 50-летию Октября поставлен фильм, воскрешающий эту трагедийную и героическую страницу истории. Фильм «26 бакинских комиссаров» вышел на экраны. Каков он? Что нового он принес зрителям и нашему киноискусству?

Те, кого на фильм привлечет интерес к его событиям, стремление узнать о Бакинской коммуне и ее легендарных героях, те не будут обмануты в своих ожиданиях. Чудодейственная сила кино перенесет их в пространство и времени. Сидя сегодня в кинозале Воронежа, Риги или сибирского села, они побывают в Баку первых лет революции, вдохнут горячий воздух борьбы, будут свидетелями событий бурных, трагических, зажигающих сердца высоким гражданским волнением.

И даже тех зрителей, кто по молодости лет или привычке ищет в кино лишь занимательное развлечение не очень-то склонен к таким киноэкспедициям в историю, даже их фильм не оставит равнодушными, захватит и увлечет напряженным драматизмом, яркой зрелищностью. Картина смотрится с неослабевающим интересом. Он вызывается мно-

гим. И новизной для большинства зрителей жизненного материала. И его сочным национальным колоритом. И точно найденными художественными деталями. И образным раскрытием глубокого драматизма самой истории. В фильме даны не фрагменты исторической хроники, он не иллюстрирует в общем знакомые каждому зрителю исторические факты, а раскрывает их внутреннюю сущность, обогащает нас знакомством с людьми, эмоциональным ощущением эпохи. На мой взгляд, самой сильной стороной фильма стало воссоздание именно этого духа времени — живой плоти событий, их пульса, их ритма, их накала.

С первых же кадров фильм погружает в грозную атмосферу Баку 1918 года. Перед нами предстает гудящий, как разгневанный улей, огромный, многонациональный Город. Город, почти отрезанный от Советской России, в одиночку отбивающийся от осады рвущихся к его нефти германо-турецких армий. Город голодающий, раздираемый жестокими классовыми и религиозными противоречиями. Город, преданный врагами революции, увидевший на своих улицах англичан-интервентов в колониальных шлемах. Но город несломленный, борющийся.

Показать события почти ста дней Бакинской коммуны, самоотверженную борьбу ее комиссаров — дело нелегкое. Не случайно наше кино,

уже обращавшееся к этой теме (в фильме «Двадцать шесть комиссаров», 1933 г.), не достигло удачи.

Авторы нового фильма ни в чем не стремились облегчить свою задачу.

Решив дать не отдельные зарисовки событий, а их широкую панораму, они пошли по наименее трудному пути. Их панорама, как огромная мозаичная фреска, складается из множества эпизодов. Здесь и сцены на промыслах, и баталии на подступах к городу, и мусульманский праздник, и заседания Бакинского Совета, и похороны жертв религиозной розни, и расстрел демонстрации в порту. Аппарат ведет нас и под своды мечети, и на передовые позиции, и во дворцы нефтяного магната, и в лавочку на шумном базаре, и в дома горожан. Перед нами — обширная галерея персонажей (их в фильме более мидесяти), людей самых разных слоев, национальностей, взглядов, стремлений. Рабочие-нефтяники и их бывшие хозяева. Революционные борцы и религиозные фанатики. Сбитые с толку обыватели и политиканствующие предатели-эсеры, дашнаки, мусаватисты. Каково обилие типов, умонастроений, целей! Какой сложный переплет национальных отношений! Город, данный в таком широчайшем социальном и национальном срезе — многогранный и героический Баку, — становится подлинным героем фильма.



ВОССТАНИЙ, НА ЭХО ПОМНОЖЕННЫМ...

Чередование разнозначных, разно-масштабных сцен — эпических и камерных, батальных и жанровых, развернутых и мимолетных — передает живую пульсацию событий. Многомерность, разноплановость сцен создают художественный эффект рельефности, объемности происходящего, какой-то особой стереоскопичности. Мы ощущаем воздух времени, атмосферу событий, их глубину, перспективу. За знойным маршем Баку, за мерцающей гладью Каспия открывается широкая картина мира, эпохи, возникает образ поднимающегося на борьбу с империализмом, разбуженного революцией Востока.

Все это помогает лучше узнать героев фильма — бакинских комиссаров, оценить подвиг их жизни. Шаумян, Азизбеков, Джалалридзе, Фиолетов, Петров и их соратники даны в гущи событий, на самых решающих участках борьбы. Мы видим их кропотливую и повседневную работу в массах, их стойкость и наступательный порыв в схватках с врагами. В пестром калейдоскопе людских воль, побуждений, поступков четко прослеживается линия поведения большевиков-комиссаров, несущих людям слово ленинской правды.

При обилии событий и персонажей фильма каждому из комиссаров уделено не много экранного времени. Их образы обрисованы сжато, лаконично, даны лишь в самых существенных своих чертах и качествах.

Тем, кто посетует на это, а возможно, упрекнет авторов в отсутствии развернутых, многогранных характеристик, следует напомнить тему фильма и его задачу — рассказать о подвиге двадцати шести.

Опыт и традиции историко-революционной эпопеи в советском киноискусстве богаты примерами различных художественных решений образов героев. Это и «Броненосец «Потемкин» с его неперсонифицированным героем-массой. И фильмы с ярко и подробно выписанными центральными образами, такие, как «Чайка», трилогия о Максиме, «Шерс». Это и «Мы из Крошатада», фильм без «главного героя», давший незабываемый коллективный портрет отряда балтийских моряков.

Авторы «26 Бакинских комиссаров», конечно, по-своему, но тоже на фоне эпических широкого размаха событий нарисовали емкий и впечатляющий групповой портрет своих героев. Даже в немногих сценах, отведенных каждому, проявляются индивидуальные черты их характеров, выступает то общее, что роднит этих людей. Раскрытию их характеров помогает острота драматических ситуаций. В разгар религиозного праздника шахсей-вахсей Азизбеков проринает в мечеть, чтобы найти спрятанное там зерно. Его не останавливает ни угрозы, ни нападение фанатиков — хлеб нужен голодающим, нужен сегодня!

На промыслах, среди потоков тяжелой, черной нефти мы видим Фиолетова — то, как решительно и находчиво он отстаивает интересы рабочих в их схватке с бывшим хозяином.

В острых столкновениях с врагами революции, с командованием оккупационной армии нам открывается ум, железная воля и мужество Шаумяна.

Нередко комиссарам приходилось действовать в чрезвычайных обстоятельствах. Вот на перекрестке дорог у кладбища сошлись две траурные процессии. Одна хоронит азербайджанца, другая — армянина. Оба погибли в результате национальной розни. Столкновение накалено до предела. Достаточно маленькой искры, и выкрики ненависти сменяются выстрелами. Пули целят по христианским крестам, по мусульманским надгробьям. Сколько силы духа, отваги, презрения к опасности потребовалось Джалалридзе, Шаумяну и их товарищам, чтобы в такой обстановке прекратить это побоище, показать людям, что они стали жертвой инспирированной националистами провокации! Так комиссары (и эта тема проходит через весь фильм) разрушали вековую стену национальной разобщенности, предрассудков, фанатизма, сплачивали трудовых людей разных народностей.

Мы видим комиссаров, идущих в первых рядах бойцов, отражающих атаку турецких аскеров.

Боем, сражением было для них и последнее заседание бакинского Совета. Борьба с нефтепромышленниками и их приспешниками из буржуазных партий, решившими призвать в город англичан, исполнена высокого драматизма. Слово «заседание» мало подходит к этой развернутой народной сцене. Это схватка классов и партий. Это бой — жестокий, непримиримый, и потому голосование, решающее судьбу Бакинской коммуны, рождает такое волнение.

Большевики-комиссары в фильме действуют самоотверженно, героически, до последнего дыхания отстаивая интересы революции.

В Красноводской тюрьме и на злощастном 207-м километре мы их видим всех вместе. Как монолитна их группа! Как стоек каждый из них! Трагическая сцена арестовала с ее последними актами борьбы и протеста звучит гимном величии революционного духа.

Опыт создания группового портрета героев во многом удался. Перед нами коллектив борцов-единомышленников, каждый из которых служит примером идейной убежденности, мужества, самоотверженности, горячей революционной страсти. Этот собирательный образ большевизма, образ светлый, вдохновенный, действенный, несет глубокое художественное обобщение.

Старинные театральные маски и брошенная на них рубашка — эмблема этого фильма. Его первый кадр поражает нас своей статичностью, живописностью. Фигуры парадных, ритмично поклонавшихся, обступили пленника, привязанного к дереву, толстого бая, женщину, мнущуюся между ними. Что это? Традиционная восточная сказка о различных влюбленных? Но аппарат чуть отъедет назад — и откроется зеленоватый, облупившийся бок старенького вагончика. Таинственные фигуры в парадных окажутся статистами. Молодая женщина с длинными косами сотрет грим, снимет парик — и мы увидим улыбающееся лицо юноши.

Это театр. Актеры народного узбекского театра — вот герои фильма «Родившийся в грозу». Гражданская война — время его действия. Театральные маски и рубашка — может ли существовать что-либо более несомнительное? Но вся поэзия фильма в этом столкновении противоположностей.

Авторы картины, кинодраматург С. Нагорный и режиссер Л. Файзиев, словно бы очарованы живописностью ярких контрастов.

...Когда узбек Музаффар провожает первую узбекскую актрису, русскую девушку Наташу (узбекски Наташа-ханум), домой, вся свобода стариков, откуда она родом, словно бы разгрягает спектакль на тему «Ханжество стариков». Свистят мальчишки, кто-то поет оскорбительную частушку, перешептываются старухи в черном, а двое парней на глазах у всего честного народа выплескивают на Наташину ворота ведро с дегтем. Характеры людей так же лишены полутонов, как и краски фильма. Все резко, отчетливо и статично. Ложка, только одному из героев фильма — Сабиргу — свойственны какие-то сомнения. Что же касается Наташи и Музаффара, им не приходится переживать ту мучительную ломку старых представлений, которую переживает мир. И опять-таки мы можем предположить, что в жизни все было гораздо сложнее. Чтобы руской девушке прийти на узбекскую сцену, куда до нее не рещалась ступить ни одна женщина, наверное, было недостаточно вырваться из-под материнского замка и в одной рубашке (так поступали обычно в старинных мелодрамах) побужать к Музаффару. Нужно было переступить и через те внутренние, незаметные, но очень крепкие оковы, которые накладывали на души людей воспитание, религия. В жизни было иначе, говорим мы. А в театре? Быть может, стилистика фильма в какой-то степени навеяна псами, что шли в те годы на подмостках народного театра? «А вдруг все это — продолжение спектакля» — говорит Наташе Музаффар, и эта фраза поистине может служить ключом к фильму. Подчеркнуто театральна не только режиссура картины, но и работа главного оператора А. Панаева, композитора М. Ашрафи, актеров У. Алиходжаева (Музаффар), О. Аманлиной (Наташа), Р. Пирмухамедова (Акмаль Кизички), Н. Никитиной (мать Наташи) и других. На подмостках сцены объясняются в любви Музаффар и Наташа, и на подмостках сцены умирает смертельно раненый Музаффар. Эпизоды фильма как бы сливаются с эпизодами из спектаклей.

И поэтому нам не хочется спешить с вынесенным окончательным оценкам. Фильм верен себе не только в своих достоинствах, но даже и в своих недостатках и в целом, безусловно, является интересной, хотя не во всем удавшейся попыткой воссоздать на экране дух родившегося в революционную грозу народного театра. И эта верность избранному пути особенно трагична, ибо она свидетельствует о творческой целенаправленности узбекских кинематографистов.

Борьбе с отжившими догмами, освобождению человека от религиозных и нравственных предрассудков, сковывавших его на протяжении многих столетий, посвящена и другая узбекская картина — «Одержимый» (автор сценария И. Султанов, режиссер З. Сабитов).

Мы снова увидим здесь землю, охваченную огнем гражданской войны, мечети, в которых молитва вдруг переходит в яростный политический спор, женщину, скидывающую паранджу, жестоких фанатиков. Но если «Родившийся в грозу» по своему характеру напоминает красочный театральный спектакль, то «Одержимый» скорее тяготеет к философскому диспуту. На протяжении всей картины здесь идет спор между большевиком Максудом (З. Мухамеджанов) и молодым мullah Назыром (Т. Режаматов). Максуд узнает в Назыре своего сына, отнятого у него много лет назад. Впрочем, эта неожиданная встреча не вызывает ни у Назыра, ни, пожалуй, у Максуда никаких особых эмоций: отец с сыном видятся лишь

для того, чтобы спорить о религии, о смысле жизни. А вокруг двух этих фигур группированы остальные действующие лица, каждое из которых занимает свое определенное место в споре жестокой басман Рахманкул (Г. Тонущ), шейх Аббас (А. Ходжаев), дехкане, тягущиеся к новой жизни, решительная девушка Замира (С. Норбаева), полюбившая Музу.

Что ж, и эта несколько условная расстановка фигур и очевидная риторичность, пожалуй, вполне естественны и уместны в фильме-диспуте.

Тем не менее у нас есть серьезные претензии к картине. Ее авторы слишком увлечены голый формой, слишком стараются сделать все, как в «современном кино». Их фильм, в сущности, очень холодный и расщепленный, изобилует эмоциональными взрывами, вовсе не вытекающими из содержания, а создаваемыми искусственно. Как много в картине излишних повторов, закадровых голосов, долгих проходов, когда старательно нагнетается напряжение! Действие, в сущности, почти не движется, места героев строго распределены, а камера неистовствует, мечется, ищет необыкновенные ракурсы, хочет быть остро-современной и оказывается где-то позади тех процессов, что характерны сегодня для современного кино.

И здесь мы подошли к одной из самых острых и злободневных проблем.

Язык кино постоянно меняется, появляются картины, после которых ни снимать по-старому, ни смотреть фильмы по-старому уже невозможно. Вполне естественно, что никто из художников не может остаться в стороне от этого процесса. Всякое новое слово в искусстве, где бы оно ни прозвучало, обязательно будет воспринято кинематографистами других студий, других стран. Это законы творчества, и коллектив, который не захочет им следовать, рискует остановиться в своем развитии.

Однако существуют современные фильмы и существуют фильмы просто модные. В одних случаях те изобразительные средства, которые осваивает кинематограф, становятся собственным языком художника, в других они остаются чужим, лишь поверхностно воспринятым и понятным «модерном». По-видимому, все дело в том, во имя каких целей пользуется режиссер этими выразительными средствами.

Эта старая истина с особой очевидностью подтверждается такими картинами, как «Белые, белые аисты» (авторы сценария О. Агишев, А. Хамраев, постановка А. Хамраева) и «Прозрение» (авторы сценария И. Рахим, Ш. Аббасов, режиссер Ш. Аббасов).

Если бы кто-нибудь попытался обмануть нас, говоря, что «Белые, белые аисты» старая картина, мы бы все равно с первых же кадров безошибочно угадали, когда сделан фильм.

Да, это кинематограф сегодняшнего дня — и по ритму, и по операторской работе, и по музыке Р. Вильданова, которая не стремится назойливо комментировать происходящее, а, наоборот, словно на минуту выключает нас из цепи непосредственных событий, уводит куда-то дальше и выше, обогащая наше восприятие.

Однако, создавая свой фильм, авторы вовсе не любятуют тем, как хорошо они умеют это делать. Эти проезды камеры сквозь толпу, не «органizationalно», как в какой-нибудь плохой массовке, а живущую по своим законам, этот своеобразный ритм, эта способность режиссера вдруг на какое мгновение чуть отстраниться от предмета разговора — одним словом, все эти средства выражения современного кинематографа нужны авторам для того, чтобы по-иному — более пристально и остро — увидеть окружающий мир. И поэтому с любопытством и волнением всматриваемся мы в жизнь, казалось бы, хорошо знакомую нам, но чуть преобразованную взглядом операторской камеры Д. Фатхуллина. Как уютен и светел этот кишлак с его плоскими крышами и дымками, поднимающимися к небу, как удивительно красиво это неторопливое чередование времен года, солнечных восходов и закатов, и какой разумной должна быть жизнь в гармоничном, так любимом авторами фильма мире! Но зловещие «фигуры в белом» встают на пути Малики и Каюма всякий раз, когда они делают шаг друг к другу. Женщины уже не носят паранджу, но старые предрассудки еще встречаются. Именно против них и встают создатели фильма.

Образы стариков — Шукура и Мехрино — в достаточной мере сложны, своеобразны, мы хорошо представляем весь путь, который прошли эти люди. Характеры же главных действующих лиц — Каюма, Малики, Акрама — лишь едва намечены. Как только Малика и Каюм остаются



Критический дневник

ПОИСКИ





РОДИВШИЙСЯ
В ГРОЗУ



ОДЕРЖИМЫЙ



БЕЛЫЕ, БЕЛЫЕ
АЙСТЫ



ПРОЗРЕНИЕ

вадвом, им почти нечего сказать друг другу. «Белые, белые айсты» — это фильм скорее о ненависти к ханжеству, чем о любви, чем о красоте человеческих отношений. Эта ненависть понятна нам, и поэтому мы готовы поверить и в любовь, но поверить на слово, ибо сценарий не дал возможности актерам С. Исаевой, Б. Бейшеналиеву полнее и больше рассказать о своих героях. Тем не менее при всех недостатках фильм «Белые, белые айсты» — удивительно естественный и жизненный; материал, положенный в его основу, находится в полной гармонии с изобразительным решением.

Создатели картины «Прозрение» тоже стремятся овладеть новыми формами кинематографа. Но все, что мы называем «новым словом» в изобразительном решении, существует здесь не для того, чтобы по-новому рассказать о жизни, а для того, чтобы вновь и вновь повторяться на экране это самое «новое слово», и любовалось собой, и восхищалось тем, какое оно новое.

Фильм начинается с того, что из трудовой колонии освобождают юношу Камала Садыкова. Оказавшись на воле, он вспоминает, как два года назад произошел его первый серьезный разговор с отцом. Эта первая ретроспекция — воспоминания Камала — переходит в следующую ретроспекцию — рассказ его отца, Акбара Садыкова, о том, как он вернулся с войны слепым, как встретился со своей будущей женой Фаридой и бывшим другом Рустамом. Затем мы видим Камала на берегу реки, где он случайно сталкивается со своей знакомой девушкой Гульчехрой. Сюжет идет воспоминаниями — сперва Гульчехры, потом опять Камала, и постепенно так запутываешься в этих бесконечных ретроспекциях, заключенных одна в другую, как матрешки, что фильм начинает напоминать ребус.

Зачем понадобилась эта невероятная усложненность? Ведь за многозначительностью фильма, за всеми этими попытками повторить принудительные изгибы «потока сознания» совершенно терлется мысль.

Режиссура фильма так же вычурна, как и его драматургия.

Наисовременнейшие интерьеры из бетона и стекла, долгие проходы через какие-то тоннели, где так гулко, так эффектно звучат шаги, многочисленные напльвы и необычные ракурсы, благодаря которым поверхность земли вдруг располагается по диагонали к экрану (мы имеем в виду сцену, когда Рустам выбегает из помещения артели), — весь этот мощный арсенал изобразительных средств представлен на экране, и — странное дело! — он кажется нам старомодным. Авторы так старались, чтобы было современно! А фильм устарел раньше, чем добрался до экрана. Странно? Нет, это, пожалуй, вполне естественно. Произведения, создатели которых гонятся лишь за формой, очень быстро изживают себя. Стремление по-новому, по-своему рассказать о жизни расширяет и обогащает изобразительные средства кинематографа, но они, в свою очередь, должны вновь обращаться к жизни, пытаться ею.

Первые кадры фильма «Прозрение» — проход Камала по городу — свидетельствуют о том, что режиссер Ш. Аббасов и операторы М. Пенсон и Т. Эфимовский — способные люди: им так хорошо удалось передать на экране радостное чувство свободы и удивление Камала при виде праздничной суеты большого города, от которой он уже успел отвыкнуть. Точно, яростно и выразительно сделана сцена, когда Хадича выгоняет из дому слепого Мурата.

Хочется верить, что все дальнейшие формальные излишества фильма — лишь своеобразная «болезнь роста».

В целом же картина кинематографической жизни Узбекистана, безусловно, радует. Мы увидели четыре фильма, очень различные по характеру и творческой манере. Разной приходится встречать кинорежиссуру, о которых — если б не титры — трудно было бы сказать, когда и где они сделаны. Фильмы узбекских мастеров — даже те из них, которые не назывешь удачными, находятся в полном соответствии со своими титрами. Да, это узбекское кино — по жизненному материалу, по пристальному вниманию к национальным особенностям народа. Да, это современное кино — по проблематике, по настойчивости поиска новых форм, по удачам и даже по своим ошибкам. Все чаще и чаще фильмы национальных студий выходят на передовые рубежи современного кинематографа. «Узбекфильм-1966» — это настоящий поиск.

«Узбекфильм-67» — это, быть может, интересные открытия.

Т. Хлопянкина

ГУЛОМ ВОССТАНИЙ, НА ЭХО ПОМНОЖЕННЫМ...

(Начало см. стр. 1)

Здесь нужно сказать об удачах актеров В. Самойлова (Шаумян), Г. Бойцова (Филолетов), Т. Арчавадзе (Джипаридзе), С. Соколовского (Петров), М. Дадашева (Азизбеков). Но, выделяя эти наиболее крупные образы фильма, нельзя не сказать, что и большинство других ролей в нем сыграно отлично. Отказавшись от «типажа», постановщик даже на роли эпизодических, часто безымянных персонажей привлек больших, интересных актеров. Благодаря мастерству И. Османлы, Гересанана, А. Искандерова, Б. Бибикова, В. Кандекаки, Ф. Мкртчяна, П. Соболевского, Т. Коковой и многих других исполнителей даже небольшие эпизоды картины — все в нем многолюдно — засверкали живыми человеческими красками.

Не все в фильме удалось в равной мере. В нем отчетливо видны и недостатки. Прежде всего драматургические. Некоторые сцены решены вяло, иллюстративно. Диалогам подчас недостает индивидуальных оттенков, афористической отточенности.

Есть просчеты и постановочные. Затянута и невыразительна сцена в госпитале. От эпизодов в английском штабе, от буржуазного рауга с его эстрадными номерами невысокого poziomu панораму кинематографическими штампами многолетней давности. К счастью, это частности. Звучание фильма определяет иное — бурное кипение народных сцен. А именно они поставлены мастерски, сочно, темпераментно. Впечатляюще, в традициях национального искусства передана реакция населения на высадку интервентов. Разноплеменная, разноязычная, по-южному горячая толпа охвачена единым чувством. В задорной, шуточной песне-мейхане, подхваченной горожанами, звучит ненависть, издевка, открывается свободолобивый характер, несломленный дух народа. В таких сценах внутренний нерв фильма. Они лучше всего удалась постановщику Айдару Ибрагимову и блестяще снимающему картину оператору К. Петриченко. Историко-коммуну они воссоздают в движении, в движении масс, пишут ее, как говорил Маяковский, «гулом восстаний, на эхо помноженных».

Успехи в жанре историко-революционного фильма далеко не легко, завоевываются по крупицам. К тому, что было сказано о народной стихии картины, о стертости опочности ее атмосферы, об опыте создания коллективного портрета героев, я бы добавил и другие черты, заслуживающие внимания и уважения. Уложив огромный материал в объем полуторачасового фильма, авторы напомнили, каким емким может быть искусство кино, как важны в нем сжатость, лаконизм и строгое самоограничение художников. Напоминание далеко не лишнее особенно сейчас, когда стало модным часто без нужды растягивать фильмы до двух серий. Заслуживает похвалы и то, с какой скрупулезной точностью воссоздан в фильме облик старого Баку, его промыслов, улиц, интерьеров.

Наконец, нельзя не сказать о слитности исполнительского ансамбля, включившего актеров России, Азербайджана, Армении, Грузии, Туркмени и других республик.

Постановка «26 бакинских комиссаров» дала пример не только совместной дружной работы двух киностудий — «Мосфильма» и «Азербайджанфильма», но и широкого привлечения творческих сил нашего многонационального искусства. А ведь без этого было бы невозможно поднать в кино такую волнующую и подлинно интернациональную тему

Слово
имеет
автор

ЛАБИРИНТ

Витаутас
Жалакявичус



Витаутас Жалакявичус готовится к новой картине. Вместе с кинодраматургом Валентином Ежовым он пишет сценарий фильма под названием «Лабиринт», фильм в котором, судя по замыслу, вновь, как и в «Хронике одного дня», проявится страстная гражданственность режиссера, вновь, как в «Никто не хотел умирать», подтвердится его тяга к философской трагедии. Сценарий еще в работе, многое в нем будет меняться, кое-что пока не обозначено вовсе, но сюжет уже (хотя и он, вероятно, претерпит изменения) представляет значительный интерес для всех, кому близко творчество талантливого литовского мастера. Вот что он рассказывает.

Мой будущий фильм не совсем обычен по форме, по сюжету. Он начнется с того, что

участники минувшей войны — русский и немец — приедут в какое-то место, где оба воевали. Отправившись побродить, в отдаленности, разумеется, ибо они незнакомы друг с другом, каждый из них через лабиринт старых ходов сообщения попадает в свои окопы. И из современности без всякого перехода окажется в прошлом. Им снова придется войти во фронтовой быт, воевать, терять друзей... Но от всех остальных их отличает то, что они знают будущее. Это страшный груз знания. Человек знает, например, что завтра будет убит лучший друг, а сделать ничего нельзя.

Они знают, сколько будет длиться война, как она закончится и что произойдет потом... Они знают передать это другим, захотят изменить то, что происходит. Но изменить ничего невозможно...

Не стану сейчас пересказывать все повороты сюжета, фальбуные ходы не из желания держать это в секрете, а просто потому, что подробное изложение неоконченного сценария может помешать работе.

Мы с Валентином Ежовым думаем, например, если не будет возражать Григорий Чухрай, продолжить линию «Баллады о солдате», показав, как погибает Алеша Скворцов (напомним, что Ежов — один из авторов сценария этой картины). Мы хотим, чтобы в окопах зритель встретился с человеком, имя которого хорошо известно ему по книгам, — с немецким писателем Вольфгангом Борхертом, пролившим свет в своих потрясающих рассказах. Но я не знаю сейчас, будет это в фильме или нет. Я просто делюсь замыслами.

Критический дневник

ФИЛЬМ И СЦЕНАРИЙ

● МАЛЬЧИК И ДЕВОЧКА

Посмотрев — с большим огорчением — фильм «Мальчик и девочка» (студия «Ленфильм», сценарий В. Пановой, режиссер Ю. Файт), я сразу же взялся за сценарий.

Что утешло? Исканьслось? Где нарушилась образная и психологическая правда? Как история о первом опыте чувства, о том, что, по крайней мере, двое считают любовью, оказалась лишь банальной историей о преоплате и его последствиях? Историей о мимолетном торжестве чувственности и о полном поражении чувства. Историей об извечной значительности материнства, даже когда к материнству приводит лишь душевная незрелость и сила обстоятельств.

Неужели это и есть необходимый киноштату рассказ о мальчике и девочке? Неужели он так и был задуман? Не удовлетворяло не просто художественное решение кинокартины, режиссура, игра актеров, операторская работа... Не удовлетворяла самая суть поведенной с экрана истории, ее жизненное, философское осмысление.

Строка за строкой внимательнейшим образом я прочитал и перечитал сценарий. Он написан ясной и ровной прозой. Фильм весьма точно следует всем его диалогам и ситуациям. Пожалуй, не вошли в картину лишь некоторые несущественные эпизоды, некоторые не переводимые на язык кино краски прозы. И в фильме и в сценарии рассказывалось о том, как встретились на юге мальчик и девочка, как сблизились они, повинуясь влечению, а потом мальчик уехал и забыл девочку, а у девочки родился сын. Но в картине не прозвучала одна существенная интонация. В. Панова начинает сценарий так:

«Можно сказать: мы в Крыму.

Но правильной сказать: мы на земном шаре».

Эту постоянно подчеркиваемую мысль автора и интонацию сценария, конечно, не выразишь на кинолентке «весомо, грубо, зримо». Не снимешь вихорь Крыма земной шар. Вместо Нади и пусть безымянный, но конкретный мальчика — вообще девочку и вообще мальчика.

Однако, очевидно, эту обобщающую мысль можно донести более тонкими и проникновенными средствами. Для этого надо лишь понять, что стоит за обобщением: общечеловеческое или тривиальное!

Да, подобные истории часто случаются с мальчиками и девочками. Так уж не тривиально ли это в самом деле?

Нет, если от тривиальности нас оттолкнул живые, человеческие характеры, сокровенные ощущения

лично пережитого, если герои и их отношения (пусть самые обыкновенные) запомнятся лица необычным выражением.

У мальчика нет имени. У мальчика нет лица. Мальчик освобожден от личного. Он как все и как никто. Он лишь несет на себе огромную страсть человеческих. Он неиндивидуален и «округлен», как бильярдный шар.

Девочке тоже даны не индивидуальные черты, а «признаки». Она «не ровня», «не пара» городскому пай-мальчику. У нее лексикон официантки («не принято с отдыхающими»),

она заканчивает письма крылатым «жду ответа, как соловей лета...». Этим как бы и предопределен исход любовной интриги.

В разговорах мальчика и девочки нет ни грана психологии, нет духовной индивидуальности. Собственно, нет того, что прежде определялось словом «роман». В сценарии это «романтическое» подмешено лирическим возмущением самого автора, в фильме — кинокрасивостями.

Есть ли в истории мальчика и девочки какие-либо свежие приметы «романов» наших дней? Ведь чувствования мы, что именно сегодня встречаются и любят юные герои фильма «А если это любовь?» и юные герои фильма «Двое»...

Нет, наполовину чувствительная, наполовину чувственная история мальчика и девочки могла случиться не только на всем «земном шаре», но и в любое время.



Мальчик (Н. Бурылев)
и девочка (Н. Бозунова)

А в чем же ее смысл? Каким нравственным опытом обогащают нас мальчик и девочка!

Да, не всякое влечение — любовь, должны понять мы. И чувство материнства, как это показано в картине, порою равноценно лишь вынужденному бремени. Девочка родила сына. И чуть было не отдала его навсегда чужим людям. Это объясняется не только ее растерянностью, но и душевной незрелостью. А ведь материнство (хотя это и не показано в картине) — это не только дань природе, но и глубокий нравственный процесс.

Сценарий В. Пановой заканчивается спокойной и доброй, лирической констатацией: да, и без настоящей любви появляются на свет дети.

А новый человек — это всегда хорошо, светло. В фильме эта трезвая, добрая нота окрашена в торжественно-фанфарный тон. На фоне неуверенно шагающего к морю младенца гремит размашистая солдатская песня. Это нелепое сочетание выражает, к сожалению, приблизительно следующее: за спиной у матери-одиночки стоит наша армия, доброты и отзывчивости солдат наверняка поддержат и младенца и одинокую маму. Так история мальчика и девочки скатывается к пошлости.

Является ли фильм грубым искажением сценария?

Думаю, что нет. В сценарий, в самую его общую канву можно было бы, наверное, вдолбить иную жизнь. Это была бы сложная и, по существу, новая задача. Это был бы иной фильм.

Молодому режиссеру Ю. Файту такая многотрудная задача была, очевидно, не по плечу. Он пошел вслед за сценарием. Он не передал прозрачности (здесь несколько иллюзорной) пановской прозы. Он потерял некоторые акценты и интонации. Но он — я в этом убежден — точно прочел и подчеркнул тривиальную сторону сценария.

Можно опспаривать, скажем, игру Н. Бурылева (мальчика), но ведь и в сценарии примерно такой же буквой и аморфный герой.

Можно протестовать от души против любовного, просто комического столкновения нравственной незрелости мальчика и его неумения, то есть выполнять военные приказы, правильно складывать парашют. Но ведь и автором сценария — пусть иначе и искуснее — сопоставлены именно эти вещи.

Можно не принимать кинематографическое воплощение второстепенных персонажей, курортников, затейника с их заезженными шутками и

Не совсем ясен даже жанр. Но, так или иначе, картина должна затронуть острые проблемы современного мира. Мы хотим сказать о неразрывности прошлого и настоящего, об ответственности любого из нас за это прошлое, о верности человека совести и долгу.

Я хочу повторить то, что говорил в интервью для вашего журнала по поводу фильма «Никто не хотел умирать»: «Любой материал, который берет художник, относится ли этот материал к истории или к нашим дням, правомерно, если помогает постижению современности».

Я думаю, что к более подробному разговору мы сможем вернуться во время съемок, которые, возможно, будут проводиться под маркой Экспериментальной студии.

плоскими мудростями. Но, ей-богу, столь же искусственными и художественно неосновательными выглядят флор и фауна в сценарии. Режиссер здесь даже кое-что смягчил, отказавшись, например, от странной кончины «курортницы в китайском халате».

Можно улыбаться с грустью, глядя на аллепатные «экзотические» кадры свиданий мальчика и девочки посреди трав и моря цветов. Но ведь и сценарий настроивает на этот безбужно красивый, чувственный лад.

«Белые руки их лежали в траве — мужская сверху, женская снизу...»

Нет, не в траве, в тропическом лесу, среди громадных растений лежали руки гигантов — мужская сверху, женская снизу...»

Примерно так и старался снимать режиссер. Прибавлял и от себя. Скажем, совершенно невозможную, пестрым вихрем выбывавшуюся из всего фильма пляску цыган. Или лихой гитарный дирижерист Н. Губенко на слова Г. Шпаликова.

Однако принципиально это уже ничего не меняло...

Что же хочется сказать в заключение?

Фильм «Мальчик и девочка», пусть и неудачный, заставляет тем не менее вспомнить о вещах серьезных. Слишком редко в нашем кино появляется это необходимейшее обращение к сокованным сторонам любви, особенно любви первой. Слишком убого и примитивно у нас рассказывается о том, что чувствуют мальчики и девочки в самом начале взрослой жизни. У нашего кино здесь утвердилась некая стыдливая, смущающаяся мина. У нас так любят легко рассказывать через сложнейшие, тончайшие, психологичнейшие мотивы любви.

А ведь именно они так часто решают многое в воспитании чувств. Порой в значительной мере определяют будущую духовную, нравственную жизнь человека.

Да, я за рассказ о мальчике и девочке. И за то, что такой рассказ имеет право быть и радостным и печальным — как в жизни.

Мало, на мой взгляд, сказать, что подрастающий ребенок хорош и что легкомысленной девочке всегда бывает туже в горле, чем легкомысленному мальчику. Эти «открытия» мало что объясняют в жизни. Я за рассказ, который помогал бы думать и чувствовать. В котором осмыслились бы нравственные нормы и критерии сегодняшней молодежи. Который помогал бы мальчикам и девочкам понять не безликого мальчика и безликую девочку, а самих себя.

А. Зоркий

По длинному узкому коридору чуть позади меня шаг фашистский офицер. Невольно возникло желание ускорить шаг и оторваться от сопровождающего...

Потом мы ехали через Киев в автобусе, набитом немецкими солдатами...

И вот Андреевский спуск — место съемок фильма «Два года над пропастью», который Киевская студия имени А. П. Довженко готовит к 50-летию Советской власти.

Мы беседем с режиссером картины Т. Левчуком в зеленой беседке, откуда видны затанувшие дымок Подол, Днепр, Киев, возрожденный из руин. А рядом на съемочной площадке — тревожный топот, выкрики. И — другой Киев, каким он был в начале сороковых годов. В пасмурном мареве возникают развалины города, декорации мертвых, выгоревших зданий, силуэты виселицы. Здесь, среди безмолвных разрушенных улиц, рвутся и борются герои киевского подполья, о которых рассказывает фильм сценаристов В. Дроздова, А. Евсеева, Л. Трауберга.

ностью «идеалов» фашистского шпиона авторы стремились сделать драматургическим узлом фильма.

У Н. Гриценко сложная роль: официально Миллер — старый инженер, любит тихий Киев больше всех городов на свете и потому приехал сюда на покой писать картины, музицировать, беседовать с красивыми женщинами. Но Миллер — шпион, он готовит шпионов. Этого двуликого Януса, умного, коварного, выдержанного врага, надо сыграть мягко, умно, изредка неожиданно ярко, словно на короткий миг, давая вырваться его жестокости.

Итак, идет борьба двух. Каждый из них представляется не тем, кто он есть на самом деле. Но если Иван Кудря точно знает, что такой Миллер, и не только знает, но и обезвреживает его, то Миллер ничего не знает о Кудре, он только подозревает, что это совсем не студент.

Немногое знали в 1941—1942 годах о действиях хорошо замаскированной группы наших подпольщиков. Но многие киевляне и по сей день помнят

ГЕРОИ КИЕВСКОГО ПОДПОЛЯ



Кадр из фильма

Миллер (Н. Гриценко, справа)

Имена мужественных борцов подпольной группы — Ивана Кудря (А. Барчук), Раисы Окниной (Н. Веселовская), Жени Бремер (Е. Крупеникова), Марии Груздовой (С. Сергеевичева), Жоржа Дудкина (Ю. Сатаров) — известны теперь всем. Два года они действовали в Киеве, не давая покоя врагу.

В основе фильма — подлинные факты. Сюжет сценария — «двобой» — это украинское слово означает «битва двух». Один из них — матерый немецкий шпион Мильчевский. Избежав в предвоенные годы заслуженной кары, он появился в Киеве в 1941 году под маской инженера Миллера и создал школу по вербовке и подготовке шпионов для засылки в Советский Союз. Другой — советский чекист Иван Кудря, который действовал и умер под именем студента-медика Кондратюка. Нелюбимцы не раскрыли подлинного имени Кудря, так как члены группы даже под страшными пытками не сказали ни слова. Эту незримую борьбу духа, мысли, мужества, любви к Родине, людям с подлостью, бесчеловеч-

зание гостиницы «Континенталь», которое взорвала группа Кудря в ту ночь, когда фашисты встречали там Новый год.

Во время работы коллектив пережил немало волнующих минут. Однажды в павильон, где снималась сцена вербовки Миллером шпионов, вошла Мария Груздова, замечательная киевская подпольщица.

«Мы чувствовали, как ушла она в прошлое, к страшному времени, к друзьям, с которыми ходила по острию ножа. Мы тоже замрели: что-то скажет героиня нашего фильма!» — рассказывают участники съемочной группы. Мария Груздова доброжелательно отнеслась к работе кинематографистов и пожелала им правдиво воссоздать героическую страницу истории народной борьбы.

Г. Бровченко, спецкор «Советского экрана»

Киев

ВОСПОМИНАНИЕ О КИРГИЗИИ

Тогда он был дебютантом. И вообще вся группа состояла из молодых, дерзко взявшихся за экранизацию труднейшей айматовской прозы. Печальный опыт превращения отличной литературы в посредственный кинематограф, который всем известен в достаточной степени, служил предостережением при написании репортажа со съемок «Первого учителя». Нравилась увлеченность, импровизировал стиль работы, давал надежды материал, и все-таки к голубизне, с которой обычно составляются журнальные репортажи о начинающих режиссерах, примешивались, помимо воли, всяческие опасения. Все их отенки можно было свести к одному вопросу: «Сумеет ли!»

Сумел. Все кончилось превосходно, и как раз сейчас, когда пишется эти строки, уже известно, что фильм Андрея Михалкова-Кончаловского «Первый учитель» представлял наше кино на фестивале в Венеции. И, отправляясь на съемки второй картины Кончаловского, я думал о том, что теперь-то, конечно, не пророчество а результате, можно писать с большей уверенностью, приданной весомостью прошлого успеха.

Однако прочитанное в сценарии, увиденное на площадке и рассказанное режиссером мгновенно разрушили уже начавшую складываться схему, и вновь, как в Киргизии, проблема громоздилась на проблему, будто и не было предыдущего фильма, будто эта картина и есть начало. Опять эксперимент — рискованный, но необычайно интересный.

ПЕРВАЯ РЕПЛИКА РЕЖИССЕРА

— Сценарий Юрия Клепикова принадлежит к той довольно редкой категории произведений кинодраматургии, по которым можно было бы поставить десять совершенно непохожих друг на друга фильмов. Возможность свободно оперировать характерами открывает простор для действий режиссера. Но, принявшись за эту работу, я оказался в затруднительном положении: ведь наш кинематограф основан на сценариях, где расставлены все запятые. Затруднение, естественно, в том, что нет соответствующего опыта. Должен сказать, что, сняв всего один полнометражный фильм, я и то уже начал чувствовать себя связанным штампами режиссерской работы, сложившимися в процессе производства. И я поставил задачу, снимая эту картину, найти метод, который бы подавлял стремление — пусть неосознанное — последовать за штампом.

ЧТО Я УВИДЕЛ, ПРОЧЕЛ И УСЛЫШАЛ

У села парадоксальное имя — Безводное, хотя стоит оно на волжском берегу. На самом деле парадокса нет, с водой действительно туговато: из реки на крутой бугор много не наносится, а колодцы здесь приходится рыть чуть не до центра земли. Километрах в трех отсюда, в поле у оврага, — съемочная площадка. Художником Михаилом Ромадным и архитектором Львом Нептебаумом устроен полевой стан. Батончики для жидля, ток, амбары — все доподлинно натуральное. Парадокс в самом сценарии. Он стар, как мир, и заключается в том, что чем проще — тем сложнее. История самая обыкновенная, суть ее, собственно, изложена в названии — «История Асхромонюжки, которая любила одного, да не вышла замуж, потому что гордая была». Но эта обыкновенность — сама жизнь с тысячами нюансов, мелких и крупных неожиданностей, в которой столько интонаций, сколько людей, и сведения их в партитуру художественного фильма — дело необозримо трудное. Как бы там ни было, а нигде не уйти от условности рамки экрана, от условной сжатости времени и вообще всего того, что составляет разницу между миром экранним и миром реальным. Да если бы даже было возможно стереть такую разницу, никому это не нужно, ибо суть в другом — концентрации правды. Сделать это, основываясь на обычнейшем материале, не менее трудоемко, чем добывать воду в Безводном.

Вот смотрите. Все действие этой картины будет происходить на том самом доподлинном полевом стане. Время этого действия определяется сроками уборки урожая, то есть несколькими неделями. Есть еще финал — поздняя осень, но центр всего — пора летней страды. Изумительная работа от зари до ночи, островки быта, разговоры на всевозможнейшие темы, безыскусные, внезапно возникающие и внезапно обрывающиеся, — словом, все, как оно обычно течет в таких случа-



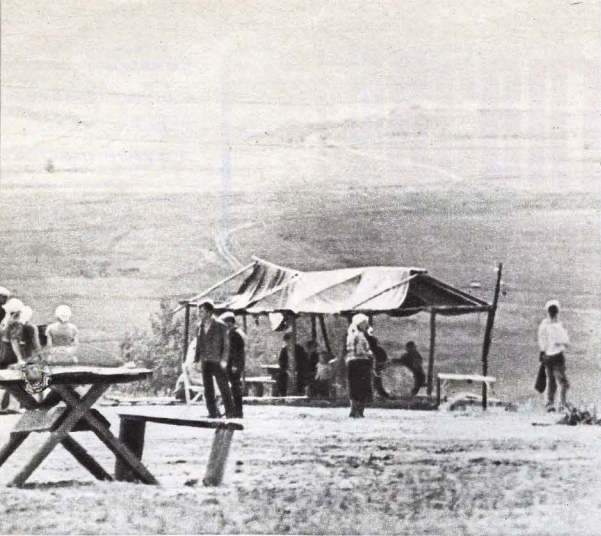
ОБЫКНОВЕННАЯ

Репортаж с тремя режиссерскими репликами, прологом и эпилогом



Это жительницы Безводного
А. Шагина, З. Маслова и
Р. Ложкина.
Они играют самих себя,
деревенских женщин





ИСТОРИЯ

В роли Чиркунова
судзальский электрик
Г. Егорычев.
Его герой
безответно влюблен в Асю

А вот и сама
Ася-хромоножка,
повариха на полево-м стане.
Ее играет актриса
Ия Саввина



Еще один
непрофессиональный
актер —
бухгалтер
И. Петров (справа)

Фоторепортаж
Р. Папийкина

я. И рядом любовь со всеми ее житейскими перипетиями, надеждами, слезами, улыбками, драмами. Условность высшего порядка. Тут каждая нотка, выходящая из леда, может повести к самому страшному — зрительскому недоверию. Авторы все это понимают лучше других.

ным. Они снимают, как хроникеры, которые не знают, что произойдет в следующую минуту.

Я говорю «они», потому что мы снимаем картину с двух камер. За одной — главный оператор Георгий Рерберг, за другой — Владимир Ошеров (он снял в Киргизии фильм «Самая послушная»). Операторы работают самостоятельно, не договариваясь предварительно между собой. Таким образом, моя задача, как режиссера, создавать такие мизансцены, которые были бы интересны при съемке со всех точек. Должен сказать, что, просматривая отснятый материал, я обнаруживаю много неожиданных сюрпризов. И это, по-моему, способствует созданию той атмосферы достоверности, к которой мы стремимся.

не так, как обычно. Дело в том, что и мальчик и бригадир говорят не заученные тексты, а, исходя из заданной ситуации, импровизируют на площадке. Николай Васильевич не знает, какой снимок ему покажут, и объяснения свои дает экспромтом.

Так или примерно так снимается весь фильм.

РЕПЛИКА ВТОРАЯ

— Я недостаточно знал деревенскую жизнь, и поэтому, приехав сюда, чтобы сначала просто пожить, узнать людей, я не предавал свои впечатления хоть какими-либо наметками пластического решения будущего фильма. Меня преследовала боязнь создания «киноколхоза», то есть фильма, основанного на представлениях о деревне, которые у нас сложились в кинематографе. Например, из фильма в фильм переходят модификации образа деда Шукаря. У Шолохова он правомерен: это тип, вырванный из тогдашней жизни. Но ведь кому сейчас семьдесят, а тридцать седьмым было сорок. У нынешних стариков совсем иная психология.

Я пришел к мысли, что надо делать эту картину с непрофессиональными актерами, судьбы которых в известной мере переключаются с судьбы персонажей сценария. Иначе говоря, эти люди могли бы быть прототипами героев фильма. К сожалению, подготовительный период для выполнения такой задачи оказался недостаточным, и пришлось на три роли пригласить профессиональных актеров. Это хорошие актеры: Ия Саввина, Любовь Соколова, Александр Сурин. Но роль с настоящими крестьянами и рабочими они не то что плохо проигрывают, а просто выглядят иначе. И я не знаю, удастся ли стереть эту разницу до конца.

Процесс создания некоей жизни на экране в этом фильме для меня самого является процессом познания жизни. Одно из главных для нас — не толкнуть исполнителей, да и весь фильм, в сторону хотя бы малейшего трафлета.

В связи с этим я работаю с операторами не так, как обычно, когда эпизод заранее согласовывается во всех подробностях. Я очень приблизительно говорю, что нужно снять, а дело операторов — снимать так, как им кажется наиболее интерес-

ОДИН МАЛЕНЬКИЙ ЭПИЗОД

Если не знать, кто участвует в картине, то отличить их от жителей села, участвующих в массовке или просто наблюдающих, нельзя. На бревне, не обращая внимания на жгучее солнце, сидят трое колхозников. О чем-то иногда переговариваются, без особого любопытства наблюдая за суетой ассистентов возле камер. Привыкли. И, разглядывая привезенные с собой снимки, пытаюсь по ним отыскать главных героев, я с удивлением узнаю этих героев в тех трюках. Один из них — электрик из Судзделя Г. Егорычев, второй — бухгалтер из города Никологоры И. Петров, а третий — маленький, быстрый человек — пенсионер из Владимира. В войну он был председателем колхоза, а здесь играет бригадира Николая Васильевича. Его и в жизни так зовут: Николай Васильевич. Сейчас его очередь сниматься вместе с пятилетним деревенским мальчишкой.

Мальчишка — Мишанька — сидит у крытого в землю длинного стола, заставленного грязной посудой. Режиссер ведет с ним веселую игру: они вместе складывают из кружек, стаканов и мисок принудительную пирамиду. Но это и игра и не игра, потому что так надо для маленького эпизода, который предстоит снять. Потом Мишанька возьмет газету и станет разглядывать картинку, мимо него пройдет бригадир, и мальчишка, указывая пальцем на один из снимков, спросит его, что там изображено. Эпизод как эпизод. Но снимается он

РЕПЛИКА ТРЕТЬЯ

— Для нашей картины чрезвычайно важно дать каждому исполнителю возможность высказать мысль своими словами. Мы начали с того, что попытались адаптировать весь текст применительно к той местности, в которой снимаем. Несколько жителей Безводного читали диалог и перерабатывали его нам по-своему. Говор, идиомы, склад речи, конструкции фраз — все это претерпевает существенные изменения по сравнению с литературным сценарием. Картина исследует определенную социальную группу населения, и, на мой взгляд, предоставление свободы исполнителям-непрофессионалам в определении собственного отношения к происходящему, возможность говорить так, как они говорят обычно, — путь для поиска новых методов исследований социальной психологии. Думаю, что в этом смысле был бы еще более интересен фильм-анкета.

БЕЗ ПРОРОЧЕСТВ

Говорит под руку не принято. Особенно когда, сойдя с проторенного пути, люди ищут новое. Если бы меня спросили — не для публикации, а просто чтобы узнать, — что получится у группы режиссера Андрея Михалкова-Кончаловского, я бы честно сказал: не знаю, не берусь предсказывать даже в малейшей степени. Но сам по себе эксперимент настолько нов и интересен для нашего кино, что при любом результате он окажется нужным, полезным и поучительным. Вот это несомненно.

М. Зиновьев,
спецкор «Советского экрана»

с. Безводное,
Горьковской области

ГЛАЗА ЧЕЛОВЕКА

Заметки
о новых фильмах
украинских
документалистов

НА «МОСФИЛЬМЕ» В. Кремнев и Э. Гаврилов поставили кинокартин «Ты не один» и «Мимо окон идут поезда», приступают к съемкам телефильмов по повести А. Кузнецова «У себя дома».

В центре событий — судьба допризывных Манаров, вернувшейся из города в родное село Руднево. Оператор С. Зайцев. В ролях — М. Булгакова, Л. Овчинникова, С. Харитонов, Е. Шутлов.

В объединении «Юность» эранизируются два рассказа Бориса Житкова — «Погибель» (режиссер А. Светлов, сын известного поэта, дебютирующий в кино) и «Скорпион» и вата» (режиссер А. Сахаров, известный зрителям по фильмам «Коллеги» и «Чистые пудры»). Имя Тамары Милашиной хорошо знакомо любителям оперного искусства. Творчеству талантливой певицы посвящен телевизионный фильм «Волшебница из града Киника» режиссера Ф. Мустафаева (по сценарию Г. Шерговой).

НА «УЗБЕКФИЛЬМЕ» режиссер Р. Батыров ставит картину «В двадцать шестого не стреляли» — остросюжетную ленту о советских партизанах, действовавших в годы войны в тылу врага, и о тех, кто предал Родину и связал себя с «Туркестанским национальным комитетом». В роли главного героя — советского разведчика Саида Исламова — снимается Т. Режаматов.

НА СТУДИИ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО режиссер И. Вогин (сей фильм «Двое» завоевал семь международных премий и прошел по экранам более чем семидесяти стран мира) приступил к эранизации напечатанного в журнале «Знамя» рассказа В. Богомолова «Зосия» — о любви советского офицера и польской девушки, о чистоте человеческих взаимоотношений. Снимать картину будет польский оператор Ежи Липман.

НА РИЖСКОЙ СТУДИИ А. Нетреник поставит картину «Циндон» начнется ночью», воссоздающую подвиги советского разведчика Рудольфа Либеля.

Сценарист С. С. Смирнов и режиссер А. Григорьев работают над документальной лентой «Подвиг на Балтике» — о героической обороне Лиепая в дни войны.

НА ЦЕНТРАЛЬНОЙ СТУДИИ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ В. Лисанович закончил постановку картины об одном из самых интересных мастеров советского цирка, Леониде Егнгарове.

О новой победе советской науки и техники, о том, как была осуществлена мягкая посадка на автоматической станции «Луна-9» на поверхность Луны, рассказывает документальный режиссер И. Веннер «Луна говорит с Землей». Здесь использованы уникальные фотографии, переданные на Землю станцией. Мультипликационные съемки показывают, как проходила эта сложнейшая операция.

НА «ТАЛЛИНФИЛЬМЕ» режиссер-мультипликатор Э. Туганова (автор многих пользовавшихся детним и взрослым фильмом, среди которых «Сон маленького Пестера», «Талант», «Отца в носок») недавно снял еще одну культовую ленту — шуточную кинопритчу под названием «Управляй». Это четырнадцатая по счету работа Туганова.

Улица Пинк — одна из самых древних и красивых улиц старого Таллина. Об истории этой улицы, о ее сегодняшнем дне рассказывает документальный фильм, который так и называется «Улица Пинк». Снимает картину автор-оператор Ханс Роозинпу. Это будет дипломная работа вгиповца.

В городе Коммунарске готовили к пуску прокатный стан. Самый большой в Европе. Сооруженный за небывало короткое время. В день пуска собрались тысячи людей. Они ждали торжества, праздника, победы завершения большого своего труда.

Нет, не было праздника. Раскаленная болванка металла, которой предстояло первой пройти, «прокатиться» через семафоры клетей стана, не добралась и до середины пути. Болванка выгнулась дугой так, что страшно стало смотреть на эту вырвавшуюся из-под власти человека раскаленную громаду. Авария!

Начальник прокатного стана Заур Сохадзе раздраженно отмахнулся от сунувшегося было к нему за интервью корреспондента: «Не до того...» И побегал куда-то — выяснять, разбираться, начинать все сначала.

Начали сначала. Снова пополз по клетям металл. Снова следили за ним тысячи глаз.

И снова болванка выгнулась дугой, рассыпая искры.

Народ разошелся. В пусковом цехе остались двое: начальник стана Сохадзе и начальник строительства Владимир Мироненко. Впрочем, нет, был, конечно, и третий — кинокамера, иначе мы бы не увидели этих двоих и ничего о них не узнали. У камеры остались операторы Я. Лейзерович и Н. Старошук, наверное, тут же был режиссер А. Слесаренко и, очевидно, звукооператор А. Шайкин, потому что мы не только увидели, но и услышали, как билась мысль, как последним напряжением сил в ту ночь перед новой попыткой пустить стан пробивались к победе два инженера.

И пробилась! На этот раз люди не зря ждали праздника. Пошел металл!

На прощание режиссер и операторы фильма «Горячее дыхание» еще раз глянули в лицо тому самому начальнику стана, который тогда отмахнулся от репортерского микрофона, который вместе с другими мучительно искал выход... И увидели глаза счастливого человека. В них — азарт недавней схватки, усталость и ничем не омраченная улыбка. Он смеется: «Говорить не могу, совсем охрип за эти дни!»

И не надо говорить! Все ясно — этот главный герой будто вобрал в себя, сконцентрировал в себе пафос фильма: героическим усилием люди пустили стан, потому что для каждого это дело стало глубоко личным — надеждой, разочарованием, торжеством.

Так яркий человеческий характер, по-репортерски найденный в центре события, приобрел силу образности.

«Горячее дыхание» — одна из последних работ украинских документалистов. Авторы выбрали для своего фильма драматический эпизод. Когда жанр пуски коммунарского стана украинские кинематографисты готовились к съемке, можно было предполагать, что такое большое событие не обойдется без острых коллизий — только бы увидеть, а увидев, не пропустят.

Но вот тема, не обещающая сюрпризов, спокойная, созерцательная, описательная: «Сельский врач», фильм режиссера Б. Волкова и оператора Ф. Каминского.

Сельский врач Степан Николаевич Генек уже несколько лет трудится в небольшой больнице на Западной Украине. Чем богата, чем радостна его жизнь? Вот чем — смотрите...



Герой фильма
«ГОРЯЧЕЕ ДЫХАНИЕ»
инженер Заур Сохадзе

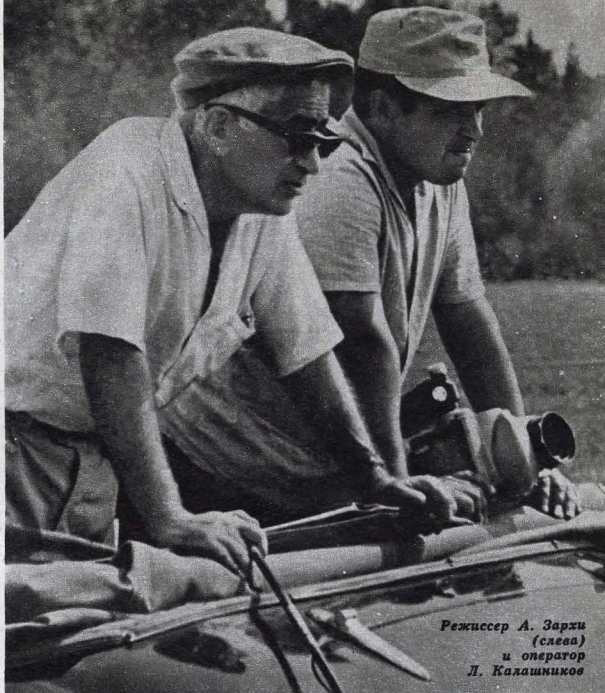
Кадры из фильма
«СЕЛЬСКИЙ ВРАЧ».

Сельский врач С. Н. Генек
спорит с сектантками —
родителями больной девочки

Маленькая пациентка,
спасенная врачом от смерти



ВСТРЕЧА С АННОЙ КАРЕНИНОЙ



Режиссер А. Зархи
(слева)
и оператор
Л. Калашиков

Четыре операции в день. Готовит докторскую диссертацию. Недавно спас девочку. Спас не только от болезни, но и от дремучего невежества родителей-сектантов. «Бог дал, бог взял» — равнодушие этой мудрости — пустяк в сравнении с циничной жестокостью речей, которые ведет в фильме сектант-отец с героем картины — сельским врачом. Невежество фанатик готов «пожертвовать» заблуждую девочку богу: пусть, мол, померет, зачем лечить, если богу так угодно... Итак, снова драматическая коллизия вынесена на экран. Вынесена из глубины будней сельского врача, из существа его нелегкого и благородного труда.

Финальный план фильма, будто зашагающий аккорд: человек в белом халате, усталое опустив руки, прислонился к стене, он в своем рабочем кабинете, даже не снял хирургических перчаток и маски, это просто минутка отдыха перед новой схваткой с болезнью, с бедой, которую он обязан победить. С крупного плана объектив уходит на средний, на облик, лицо человека удаляется от нас, мы расстаемся с ним, унося в памяти его облик.

Отец, который в слепом фанатизме готов погубить собственного ребенка, — это враг, идейный противник, с ним необходимо сразиться в открытую. И, словно чувствуя, что не все сказано, что серьезная тема не исчерпана, украинские кинематографисты — возвращаются к мелькнувшему на экране характеру.

Своим новым фильмом они предостерегают: «Осторожно! — Покутники».

Сельский врач спас одну девочку. Но никому не удалось спасти другую, о которой рассказали режиссер Н. Мельников, сценарист Д. Карещкий и оператор Я. Марченко в картине «Осторожно! — Покутники». Перед камерой здоровенный мужчина с грубыми, тупым лицом. Это брат девочки, которая погибла из-за волюющего невежества, зверского фанатизма и корыстолюбия покутников — членов религиозной секты, проповедующей полнейшую отрешенность, нетерпимость ко всему, что связывает человека с обществом, — к рабочему коллективу, семье, даже к собственному имени.

Острая мысль, горячее чувство — их обычно ищет взгляд кинокамеры. Но на этот раз лицо, показанное нам, отвратительно. История этого звероподобного человека, едва не погубившего, не втянувшего в омут жену, сына, всех его облик, не может вызвать у нас эмоций, кроме ненависти к религиозному фанатизму и тупости. А раз так, значит, эта короткая лента достигает цели — она будит в нас, зрителях, мысль и чувство, зовет к активному протесту, запоминается надолго.

Может пройти не один день с тех пор, как в течение недолгих минут сверхнет перед вами на экран чужая жизнь. Но о ней не забудешь, потому что за несколько минут увидишь в этой жизни что-то главное, самое важное, составляющее ее существование.

Внимание к человеку — вот что привлекает и радует в новых фильмах украинских документалистов. Их авторы не стремятся к эстетике, к кинематографической яркости; они идут в глубину, всегда пытаются заглянуть в глаза человеку.

Н. Колесникова

У мирового кинематографа есть немалый опыт создания фильмов по произведениям Льва Толстого. Историки кино подсчитали, что только «Анна Каренина» экранировалась в разных странах более пятнадцати раз. Но ни один из этих фильмов не постиг идейно-философской глубины романа.

Сейчас на киностудии «Мосфильм» режиссер Александр Зархи осуществляет новую экранизацию «Анны Карениной». Наши корреспонденты побывали на съемках фильма. На обложках и вкладыше мы публикуем их репортаж.

...Исподом принимает гостей. Уже заполнены трибуны, в ложах знатные вельможи, офицеры, дамы высшего света. Первые, вторые, зонтики, цветов. В царскую ложу поднимаются государи и его приближенные.

...Все готово к съемкам. На площадке у микрофона занимает место помощник режиссера Джаннета Тамбиева. Это многоопытный «диржеер» массовок. Она начинала своего кинокарьеру еще под руководством Пудовкина.

— Начали... Зонтики, задагались! — слышится ее голос. — Дамы и господа, волнуйтесь, переживайте! Генералы, подтянитесь! Игорь Михайлович, спрячьте часы: во времена Анны таких часов не выпускали...

Сегодня у съёмочной группы фильма «Анна Каренина» трудный день. Предстоит снять основные сцены скачек.

«На старте», в открытой машине, у камеры застыл главный оператор Леонид Калашиков. Это его первый съёмочный фильм. Рядом с ним режиссер-постановщик Александр Зархи.

Все ждёт, пока у конников кончится разминка. Лихо берет барьер серая лошадь офицера Махотина. Его в фильме играет мастер спорта Николай Чурилов. Вот, наконец, появился Вронский. Впрочем, это дублер исполнителя роли — Виктор Пасмитухов. «Настоящий» Вронский — актер Василий Лановой — сидит среди «большаков». Вчера он восхитил всех манерами заправского наездника (сняли начало скачек), а сегодня переживает за своего дублера, которому предстоит выполнить сложный трюк — на полном скаку «подсесть» своего Слитка (а по фильму — Фру-фру) и разделить с ним риск и последствия падения...

— Кадр, 231... Внимание! Начали!

На полосе прелестный лошади словно обрели невесомость, пролетая птицами над барьерами, рамами с водой. В клубках пыли мелькнула операторская машина. И вдруг исподом ахнул Лошадь Вронского взвизгивал над очередным барьером и вместе с седоком повалился на землю, едва не перевернувшись через голову, Пасмитухов блестя справился со своей задачей.

— Bravo, Виктор! — звучит в микрофон голос помрежа. Дубль сделан. Но с операторской машины просит повторить эпизод...

Пока идут приготовления, необходимые для нового звезда, мы разговариваем с режиссером-постановщиком Александром Григорьевичем Зархи. Все его мысли, поиски направлены к одной цели — глубже и полнее воплотить на экране сложную проблематику романа.

— Многочисленные отечественные и зарубежные киноварианты «Анны Карениной» ограничивались известным треугольником — Анна — Вронский — Каренин, — рассказывает Зархи. — Мы же отводим значительное место Константину Левину, выражающему взгляды Толстого. Напряженные поиски мысли Левина первоначально важны для нас: в их свете вся история Анны

принимает совершенно иной — философский и трагический — смысл. Левин ищет гармонию счастья лично со своим народом... В этой роли будет сниматься актер Московского театра на Таганке Борис Голдаев. (Кстати сказать, он поразительно похож на молодого Толстого.)

После того как был снят еще один дубль скачек, операторская камера переключала в беседу, где предстояло снять сложную актерскую сцену с Анной, княгиней Бетси и Карениным. Кадры этой сцены — первые шаги Татьяны Самойловой к воплощению бесконечно многообразного облика Анны. Актриса должна передать здесь состояние своей героини в момент, когда она мучилась страхом за Вронского, но еще более мучилась неутомлявшим, ей казалось, звуком тонкого голоса мужа...

В этой сцене партнер Татьяны Самойловой — Майя Плисецкая (Бетси).

Майя Плисецкая попала на съемку буквально «с корабля на бал». Она только что вернулась из гастролей поездки по Америке. В Голливуде ей, между прочим, сказали, что, по сообщению французской прессы, она утверждена на роль Бетси.

— Я ответила, что слухам верить не следует. И в самом деле, я сначала отнеслась к предложению Зархи как к шутке, — рассказывает Плисецкая. — И только теперь, в этом полемом вагончике-гримерной, чувствуя, какую ответственность взяла на себя. Ведь это моя первая драматическая роль. Балет — весь в пластике, в музыке... А на сцене и в фильме есть слово, несущее мысль, и этому слову, этой мысли актер должен подчинить всего себя. У моей Бетси в романе «веса пшена», но она пока еще слышится мне издаലെка...

На площадке появляется Каренина — Самойлова, и режиссер просит всех занять свои места. Перед кинокамерой — Анна... Она сидит неподвижно, во всей ее фигуре какая-то отчужденность, от окружающих ее людей, в глазах тревога и ожидание... Помните, как сказано у Толстого? «Лицо ее было бледно и строго. Она, очевидно, ничего и никого не видела... Анна ничего не говорила и, не спуская бинокля, смотрела в одно место...»

...Бетси говорит, обращаясь к Анне: «Вот ваш муж. Вы думали, что он не предает... Алексей Александрович, — громко зовет княгиня. — Вы, верно, ищете свою жену? Она здесь...». Плисецкая — Бетси кивнула и иронично улыбается. В ее тонкой фигуре, во всем ее существе есть что-то коварное, скрытое, непостоянное.

Вновь кинокамера смотрит в лицо Карениной. И нам вдруг открывается новая Анна, ее одухотворенно прекрасное лицо полно таинственного обаяния. Она поглощена тем, что происходит с Вронским, там, на скаковом поле... Ее волнение передается нам...

Нет, актриса не играет, она живет своей Анной... Б. Балашов

Москва — Пушкино

ВСТРЕЧА С АННОЙ КАРЕНИНОЙ



*«Все глаза,
все бинокли
были
обращены
на пеструю
кучку
всадников...
«Пустили!
Скачут!» —
послышалось
со всех сторон
после тишины
ожидания».*

И. Н. Толстой
«АННА
КАРЕНИНА»
(Часть вторая,
глава XXV)

Эпизод
«Скачки»
(читайте
репортаж
на стр. 9)

Фото

А. Князева







КЛУБ ПОД ЗНАКОМ СИГМЫ

Собирается в командировку в Новосибирск, я имела о «Сигме» лишь смутное представление. Знала, что это кино клуб в Академгородке и... Нет, больше ничего не знала. Знаю меня презирали.

— Что такое «Сигма»? Это же такой кино клуб. Образцовый. О нем пишут С него берут пример.

Я немного знала, что клубное движение у нас только еще набирает силу. Сообщества друзей кино пока пребывают в младенческом состоянии. Этот возраст, как и всякий другой, прекрасен своими преимуществами, но и чреват трудностями. Трудности состоят в том, что младенец требует от старших помощи, нет, даже опеки, постоянной и заботливой. Старшие в данном случае — это Союз кинематографистов СССР, печать, прокат, фильмохранилища в Бельях Столбах с его вожделенными кладовыми. Все они готовы к помощи, рады бы ее оказать, но формы связи между ними и рассеянными по необъятному нашему краю клубами еще неясны.

Впрочем, зачем говорить отвлеченно? Вот «Сигма», кино клуб Академгородка, который вблизи, на счастье, не оказался ни образцовым, ни показательным, а просто нормальным клубом, объединившим людей, действительно преданно и верно влюбленных в искусство экрана.

Председатель «Сигмы» физик Виктор Хандрос не стал задавать тривиального журналистского вопроса «Как вы пришли к идее клуба?».

Словно бы чуть оправдываясь, он тихо говорит:

— Все началось с «Человека-амфибии». (Ваш корреспондент в этом месте улыбку: он только неподходящий объект для киноленты был назван. И где? В городе науки.)

— Не смейтесь! — запротестовал председатель. — Уж очень осточертела нам эта «Амфибия». Крутили ее часто, сборы она приносила большие. И в этом было самое большое огорчение. И вот, собравшись как-то, мы решили, во-первых, постараться, чтобы и другие не попадали с такой легкостью под обаяние ее цветных черт.

Конечно, речь тут шла не только о фильме «Человек-амфибия», изготовленном студией «Ленфильм» в тысяча девятьдесят шестом втором году, а вообще о некоей отвлеченной «амфибии» — то ли произведении искусства, то ли затаенной аттракционы из парка культуры.

Так вот, аттракционы ребят не увлекли.

— Мы учредили Совет друзей кино при Доме культуры «Москва». Что делали? Собирались, спорили о фильмах — это для души, для себя. Кроме того, советовали (ведь мы называли себя советом) дирекции дома, какие фильмы брать для показа, какие по возможности не брать, какие показывать подольше, а какие на одном сеансе. Директор В. И. Немировский нам доверял. Мы с ним дружим, и он нам очень здорово помогает.

Потом в ноябре прошлого года прошли свою первую реорганизацию:

совет перерос в клуб. В клуб тогда было принято 170 человек. Принимали, отбирая. Составили короткий вопросник. Перечислили с два десятка фильмов, попросили оценить по 3-бальной системе. Проверили и «киношную» эрудицию — кто помнит, пусть напишет под названием картины имена ее авторов.

Когда клуб был учрежден, приняли устав, обдумали, чем заниматься в ближайшее время. Для этого разбили на секции. Всего секций сочли 10. Много? Пожалуй, много. Но понятно, почему. Клуб очень большой. После первого, ноябрьского, был еще один прием, и теперь с билетиками «Сигмы» ходят по Академгородку 300 человек. Для актива клуба это количество, прямо скажем, небогаторно. А в секциях, если бы в них записалось равное число желающих (30—35 человек), руководители легко бы мог им предложить ту или иную работу. Однако идеальный замысел с секциями на практике идеальным не вышел. Например, в секцию документального, научного и учебного кино никто не захотел пойти, и она и не состоялась.

Самой энергичной оказалась секция кинорекламы и пропаганды киноискусства. К выходу на экран очередного фильма она издает листовки, собирает стенд с информационными материалами о создателях произведения, о его экранной жизни. К листовкам киноленты в Академгородке начинают привыкать.

Реклама ребята придут важное значение. Они хотят, чтобы их рекомендации были адресными: пусть ими заинтересуются те, кто уже разбирается в фильмах более или менее квалифицированно. Это один адрес — адрес назначения. Но должен быть и адрес отправителя. Те, кому попадут листовки «Сигмы», должны знать позиции их составителей, направление их требований, особенности вкуса. Одним словом, у членов клуба должен быть в этой области авторитет. Но как его завоевать?

Прежде всего знаниями и широтой представлений о возможности десятилетней музыки. А для этого нужны продукты. Как ни странно, но приходится иногда встречаться с некоторым подозрительным отношением к участникам кино клубов: «Зачем это они объединяются в клубы? Фильмы смотреть? Вот-вот, фильмы смотреть. То, что в кинотеатрах всем людям показывают, их не устраивает, видите ли, подавай им особенное. Гурманские этики». Между тем те, кто идет в клуб, больше прочих людей любят кино. Они и на коммерческом экране все смотрят, и хотят знать лучшие создания своего любимого искусства. Почему же страсть киногача кажется нам благородной, а увеличение кинолюбителя — предосудительным?

Любить кино и не смотреть его шедевров нельзя. Никакие споры, никакие обмен информацией не заменят восторга общения с чудом творчества — даром великого ума и чистого гения. А смотреть фильмы труднее всего. В особенности те, которых не найти на складах кино-

прокатных контор. Вот трудность, с какой сталкиваются все клубы и такую в Академгородке преодолеть лишь изредка — от случая к случаю. Приехал в Новосибирск по командировке Бюро пропаганды киноискусства лектор — ура! Ничего смотреть Дзигу Вертова, а завтра «Кабинет доктора Калигари», пусть в отрывах, пусть не целиком. Это же для нас легенда за семью печатями Госфильмофонда!

Вот, кстати, и другим совет: с Бюро пропаганды надо держать связь. Может быть, есть смысл его московскому руководству подумать о том, что уезжающий в поездку лектор должен иметь одну тему, подготовленную специально для клубного занятия. Хорошо также, если клуб оповестит кто-нибудь из московских критиков или киноведов, К «Сигме» душой привязан Э. Сосновский. И «Сигма» его любит — избрала своим почетным президентом.

Итак, если повезет, в клубе смотрят старые фильмы. Если нет, тоже не сидят без дела: составляют карточку, следят за периодической печатью, читают книги о кино. Виктор Хандрос признается: «Мало читаем. Больше спорим на энтузиазме».

И еще очень любят и с жаром готовят так называемые премьеры. Когда в городе начал демонстрироваться «Обыкновенный фашизм», нашли редкую ленту, где Михаил Ильич Ромм рассказывает историю своего фильма, объясняет, почему для него создание этой ленты стало нравственной необходимостью. Когда вышел «Нюрнбергский процесс», попросили прокат возобновить «Пожень бурю» и «Скованные одной цепью», а после сеанса организовали со зрителями дискуссию о творчестве Стенли Креймера. Приезжали в Новосибирск на премьеру своих картин съемочные группы «Альпийской баллады» и «Таежного десанта». «Сигма» была тут как тут.

— Все-таки больше всего думают о зрителе. Даже когда собираются на свои клубные занятия, разговор только в редких случаях не сводится к зрительской проблеме. Вместе с молодежным клубом «Под интарадом» много спорил на тему «Средний фильм — средний зритель». До чего деспотились? Фильмы надо стараться делать хорошие, а плохие и сами ползучат. Что и говорить, запал энтузиастов начинает тягостен к мудрости.

А вообще — зачем это? Зачем дискуссии, споры до хрипоты, листовки, препирательства с прокатчиками, рецензии в многотиражке «За науку в Сибири»? Из любви к кино? Но любить кино можно и в одиночку, заплатив 50 копеек за билет и 20 копеек за пломбир в стаканчике для девушки. Почему же обязательно так вместе, в количестве 300 человек?

Сигма, сказали мне, — знак суммы. Стало быть, это потребность — суммировать энтузиазм.

И. Рубанова

Новосибирск—Москва

Принято считать, что театр «спорт» киноактера, причащая его к нашему, излишней подчеркнутости игры, которые неизбежны и обычны на сцене, но сдерживаются на играх перед кинокамерой. Однако ни где, как в театре, не проверяется так подлинное достоинство актера, его мастерство.

Нурмахан Жантурин — артист кино и театра. Вот уже много лет он один из ведущих актеров Казахского академического театра драмы имени М. Ауэзова.

...Сцена за сценой плетет свои интриги Яго, и вам становится страшно за человека. Не только за Отелло, но за человека вообще. Ибо Яго — тоже человек. Жантурин играет не традиционное театральное злодейство, а разрушительную силу себелюбия, уязвленного эгоизма, отрицания. Злая мысль, обладающая собственной логикой, а потому особенно страшная, ведет жантуринского Яго, не верящего в светлые начала бытия и презирающего их. Роль звучит суровым приговором бесчеловечию.

Так в каждой роли, сыгранной Н. Жантуриным в театре. Стоит ему появиться на сцене, как отступает на второй план театральная мишура. Его игра проста, свободна, естественна — она впечатляет подспудной, внутренней динамикой. Такого актера нам хочется увидеть и в кино.

Что ж, Жантурин давно снимается, еще до того, как получил высшее образование, он появился в театре. С четырнадцати лет Нурмахан работал в Гурьевской нефтяной разведке. А потом уехал учиться в Алма-Ату, на курсы киноактеров. Но, несмотря на курсы, не доучился, бросил курсы и поступил в Алма-Атинскую киноактерскую школу — была такая во время войны и в первые послевоенные годы.

После киноактерской школы Н. Жантурин окончил еще театральный институт в Ташкенте (класс А. О. Гинзбурга), хотя дробил у его месте мог посвятить себя уже готовый актер, потому что, еще учась в Алма-Ате, он с успехом сыграл роль Туматуги в фильме М. Донского «Лилит уходит в горы».

В 1952 году Н. Жантурин был принят в Казахский академический театр драмы. Так и пошел у него параллельно две жизни в искусстве — театр и кино.

По видимости, судьба Жантурина в кино сложилась более чем благополучно: не всякому актеру, тем более работающему в театре, дается за пятнадцатилетний срок сыграть в пятнадцати фильмах. По фильму — год! И преимущественно в главных ролях.

Но надо знать возможности Жантурина, чтобы понять, почему далеко не все роли он сам относит к творческому актеру.

Каковы эти возможности? Откроем один секрет: актер, сыгравший Яго так, что даже самые требовательные критики назвали его игрой наиболее яркой в спектакле Казахского театра, сейчас готовится к исполнению роли Отелло. Яго и Отелло — этим все сказано: перед нами актер необычайно широкого диапазона.

И самое главное: этот диапазон предполагает не только противоложные полюсы, он есть определенное единство, целостность. Иными словами, Н. Жантурин играет самые диалектически сложные роли. Для современного актера это необычайно важное качество.

Судьба Н. Жантурина тесно связана с судьбами кинематографа в наших трех республиках и Казахстана.

Он сыграл Чокана Валиханова в фильме «Его время придет», Кодара



Актер **Нурмахан Жантурин**

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ

И В КИНО, И В ТЕАТРЕ



Чокай Валиханов
(«ЕГО ВРЕМЯ ПРИДЕТ»)



Джоомарт
(«САЛТАНАТ»)

Эпизодическая роль
(«КАНАТОХОДЦЫ»)



Ильяс Абакир
(«ЧИНАРА НА СКАЛЕ»)



Абакир Джураев
(«ЗНОЙ»)

резками из газет: «Лучший тракторист Абакир Джураев»). Так постепенно и развились новые черты Абакира — цинизм, грубость, неуважение к людям.

Н. Жантурин и авторы фильма не снимают вины с Абакира: несмотря ни на какие обстоятельства, человек может и должен оставаться человеком.

Абакир не нашел в себе душевных сил для этого.

В роли Абакира Джураева Н. Жантурин раскрывает свои лучшие качества — умение лепить сложный, объемный, глубокий характер. Даже в сценах, показывающих Абакира как ограниченного человека, нас не покидает ощущение, что человек этот умен, силен и глубок. Просто его ум получил одностороннее развитие. Там, где Абакир развязан и груб (а он груб и циничен даже с любимой женщиной), вы невольно думаете: «А ведь в нем скрыто много нежности».

Темперамент и сила мысли, с которыми играет Н. Жантурин, в конце концов приводят к убеждению, что гибнет большой, сложный человек, который многое мог бы дать людям. Осуждая Абакира, мы и сочувствуем ему, ибо понимаем, что тот своеобразный «культ», который в свое время был создан вокруг Абакира, искалечил все его хорошие человеческие задатки.

И вот почему уход Абакира из бригады — это не только его изгнание, это, может быть, и новая его дорога: дорога к жизни более чистой и честной.

Сейчас Жантурин ждет роли, подобной Абакиру в «Зное» — роли, которая по-настоящему увлечет артиста и вызовет ответный отклик в сердцах кинозрителей. И продолжат играть в театре.

В. Сечин

Алма-Ата

ФЕСТИВАЛЬНАЯ ОРБИТА



ПУЛА- 1966

Д. ПИСАРЕВСКИЙ



ШТИЧЕНИК



ГОРЬКИЕ
ТРАВЫ

ПУТЬ



ГЛИНЯНЫЙ
ГОЛУБЬ



Удивительное и радостное зрелище — ежегодный фестиваль югославских фильмов в городе Пуле! На самом берегу Адриатического моря, на древней, сохранившейся еще со времен римского владычества арене под открытым небом зажигается огромный экран. На нем перед тридцатью тысячами зрителей в течение недели идет просмотр фильмов, созданных студиями всех шести республик страны. Это творческое соревнование судят не только жюри специалистов, присуждающие «Золотую арену», «Серебряную арену» и другие призы фестиваля. Фильмы судят и сами зрители. В специальных бюллетенях они выставляют оценки каждой картине, и их массовое голосование определяет судьбу зрительского приза «Олень».

На фестивале этого года, собравшем большое число участников и зарубежных гостей, торжественно открытым в присутствии президента республики маршала Тито, была продемонстрирована вся годовая кинопродукция страны — 21 художественный фильм. Эти картины, разные по темам, жанрам, творческим решениям, естественно, были очень различны и по художественному значению (какая кинематография мира может похвастаться одними успехами?!), но фестиваль в целом показал рост и движение вперед югославского кино — и многообещающие дебюты молодежи, и смелые творческие поиски режиссуры, и радующие актерские достижения, и возросший уровень операторского мастерства.

Пожалуй, наиболее остро и проблемно черты сегодняшней жизни страны схвачены в фильме «Штичник» (в переводе означает — олемаемый, живущий за счет протекции). Это история молодого человека — начинающего поэта, приехавшего из провинции в Белград, чтобы добиться известности и положения. Герой фильма (его блестяще сыграл известный актер Любича Самаржич) — характер емкий, сложный, противоречивый. Он напорист, энергичен, не лишен способностей и обаяния. Он может искренне увлечься хорошим делом. И в то же время в нем четко угнездился калечащий людской зависти и предрассудки прошлого. Для достижения своих честолюбивых целей герой не брезгует никакими средствами. Его путь к карьере отмечен множеством моральных компромиссов, демагогией, предательством друзей и любви. Но черты, идущие от Растиняка, от Жоржа Дюрана, не имеют социальных опор в окружающей жизни. Сила и правда на стороне других героев — бывших товарищей по институту, любимой девушки. Штичник с его моралью чужероден обществу, и это предопределяет его крах.

Авторы исследуют не только психологический казус, но и условия, в которых такой характер мог развернуться, действовать. Герой хусть и временно, но пресуежал за счет поддержки людей, либо не разобравшихся в его сути, либо сознательно закрывавших глаза на его человеческие качества. Это и стареющая писательница, протежировавшая молодому провинциалу. Это и преуспевающий делец-тасть, раскошавшийся на содержание «перспективного» зятя. Это и милкотелый либерал, директор издательства, чье примиренчество за выскочку чуть не стоило ему места. Типы эти обрисованы с иронией и сарказмом. Фильм гневно и взволнованно выступает не только против аморальности и карьеризма, но и против тех, чье малодушие, беспринципность, инертность помогают расти сорным травам на обочинах широкой народной дороги. Рассказано об этом без дидактики — живо, драматично, увлекательно. Свежа и выразительна режиссура Владе Слипчевича. Кадры полны движения, передают напряженный ритм современного города. От фильма веет ароматом подлинности, в нем бурлит жизнь с ее острыми конфликтами и противоречиями. Этот интересный, по-настоящему зрительский фильм несет большой воспитательный заряд.

Этого, к сожалению, нельзя сказать о многих других картинах фестиваля, посвященных современности. Большинство из них по своей проблематике и по художественным качествам не возвышалось над средним уровнем. Правда, и в них были отдельные удачи — отличная игра Милены Дравич и Реля Башича в камерной любовной драме «Рондо», живые зарисовки сельского быта в новелле «Путь». С подлинной трагической силой провела свою роль в фильме «Горькие травы» известная греческая актриса Ирена Папас. Но, повторю, отдельные блести таланта не сделали эти картины большими явлениями искусства. Этому помешала бедность сценарной мысли, а во многих случаях и натуралистический привкус постановочных решений.

Скорее всего протестом против этого можно объяснить решение жюри о присуждении главной премии фильму «Понеделник или вторник». Режиссер Ватрослав Мимича (мы помним его сложный поэтический фильм «Прометей с острова Вишевице», показанный на прошлом международном фестивале в Москве) на этот раз создал фильм подчеркнуто экспериментальный. Он взял один день обычного, рядового человека и задался целью показать его внутренний мир — ход его мыслей, движение чувства, то, как контакт со средой и, казалось бы, будничные события рождают в мозгу героя воспоминания, иллюзии, мечты. О

переживаниях человека, о тайниках его подсознания рассказано отнюдь не просто — языком символов, аллегорий, ассоциаций. Многожды, по самым различным поводам, мысли героя обращаются к прошлому. Возникают и идилические картины детства (они в черно-белом фильме даны в цвете, в условной, стилизованной манере), и трагическая сцена гибели отца в военные годы, и воспоминания о первой любви. Мысль героя блуждает по прихотливой орбите: от повседневной прозы — неуплаченной квартплаты, несостоявшегося свидания — до масштабов страны, планеты, до озабоченности военной угрозой. Сиюминутные впечатления материализуются в причудливых символах. Вглядываясь на оживленную, полную движения улицу рождает у героя образы жестокого, механического мира, олицетворенного хаосом беспорядочно снующих, скрежещущих металлических деталей. Режиссерская и операторская фантазия работает бурно. Разорванный поток сознания героя передает и монтаж цветных обложек журналов и сумрачные контуры рентгенограммы.

Югославская газета «Борба» писала о фильме: «...в этом калейдоскопе без берегов, в этой непостоянной лавине мы часто теряемся в лабиринте экспансивной фантазии Мимича, как в каком-то сюрреалистическом музее без начала и конца... Аллегории, символы, диссонансы, ретроспекции оживают нас на каждом шагу. Режиссер загроуждает нас изделиями своего алхимического кабинета. Кому это нравится, кто может этим наслаждаться, всем им Мимича предоставляет отличную возможность...»

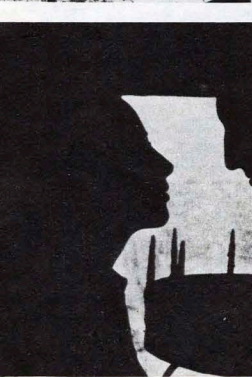
На вопрос, многим ли это может понравиться, ответ был получен непосредственно на арене Пулы. Когда жюри объявило о присуждении этой картине «Золотой арены», аудитория буквально взорвалась. Возмущенный шум, свист, выкрики длились так долго, что это угрожал сорвать торжественность церемонии. По итогам зрительского голосования «Понеделник или вторник» занял предпоследнее место. Было бы очень просто объяснить такую реакцию публики только необычностью художественного языка фильма, усложненностью его формы. Однако здесь дело и в другом — в содержании, в том, что изощренная интенсивность, болезненная смятенность переживаний героя чужды здоровой, нормальной психике. Фрейдистские комплексы, изломы сознания не возмозвали, не вызвали интереса зрителю. И это, вероятно, заставит талантливого, ищущего, идущего нелегким путем художника Мимича о многом задуматься.

На фестивале было несколько фильмов, посвященных традиционным для югославского кино темам войны, Сопротивления, партизанской борьбы.



ПЕРЕД ВОЙНОЙ

ВЗГЛЯД В
ЗЕНИЦУ
СОЛНЦА



СЕДЬМОЙ КОНТИНЕНТ

СОН



От общей панорамы народного подвига художники кино все активнее идут в глубь явлений, все пристальнее вглядываются в человека, анализируют истоки его поведения, его героизма. И здесь радует разнообразие творческих поисков, жанровых и стилистических решений. В фильме «Линяный голубь» острый, почти детективный сюжет, связанный с работой подпольной организации, служит основой для тонкого психологического исследования характеров. Драма героя, заподозренного в предательстве, раскрывает тему моральной стойкости, утверждает веру в человека.

В другом поэтичном ключе решен фильм «Сон», поставленный по сюжету сценария Пуришей Джорджевичем. Фильм неровный, кое в чем усложненный, но в лучших своих сценах привлекающий свежестью, самобытностью художественного языка, ярким национальным колоритом. Два маленьких городка в Западной Сербии — Чачак и Ужице — были освобождены от гитлеровцев еще в 1941 году. В рассказе о героях восстания сплетается земное, обыденное с приподнятой романтикой, полетом мечты. В интонации фильма есть нечто доженновское, напоминающее его поэтику, его сплав народного юмора и патетики, его смелые прозрения в будущее. Встречи героини-партизанки со своим погибшим возлюбленным, встречи мысленные — в послевоенном мире — придают событиям перспективу во времени. А финал фильма — мажорный сквоззь немцыце жавы партизанский поезд, на котором не осталось ни одного живого человека, — образ яркой эмоциональной силы. В неудержимом, стремительном беге последнего бастиона восставших — символ бессмертия революционного подвига.

Споры и недоумения вызвал фильм Велько Булайича «Взгляд в зеницу солнца». Один из крупнейших югославских режиссеров, мастер эпических полотен, художник огромного темперамента (мы помним и любим его «Козару») взялся на этот раз за необычный для себя камерный, глубокий психологический сюжет. От санитарного обоза отходят три партизана. Один из них — юноша — ранен. Двое других — старик и матрос — болыны сильным типом. Скитания по заснеженному лесу, страдания, стужа, муки голода ожесточают героев. Посланный на их розыски боец Вид застает одичавших, потерявших человеческий облик людей. Они мучаются в жару, бредят, грызутся, бросаются друг на друга. В их галлопациях и в редких проблесках сознания господствуют самые низменные инстинкты и побуждения — эгоизм, подозрительность, злоба, жестокость. Особенно обостряется все это, когда партизану удается поймать заблудившуюся лошадь. Она нужна, чтобы

везти раненого, но болыные стремятся завладеть ею, чтобы самим ехать, наконец, чтобы зарезать ее и съесть. Борьба за лошадь, последняя ночь в одинокой лесной хижине напоминают кошмар. Раненый юноша в бреду подрыгает себя гранатой. Заболевает тифом Вид. Старик несколько раз пытается увести лошадь и, когда это ему удается, закладывает ее. Вступивший с ним в борьбу матрос заставляет истощенного голодом противника есть сырое, дымящееся мясо до тех пор, пока тот не начинает кататься в корчах. Предсмертные слезы, конвульсии, судороги показаны подробно, натуралистически. Однако умирает лишавшийся рассудка матрос. Превозмогая муки, Вид пытается собрать своих подопечных, но тщетно. И он гибнет в снежных сугробах. Зрелище это жестоко, безысходно по настроению, пессимистическое. Что привлекло режиссера в этой теме?

В Булайич, с которым я поделился своими впечатлениями и сомнениями, так разяснил свой замысел: «Я делал фильм по документальному дневнику военных лет, фильм о человеческом товариществе. Мне важно было исследовать, как герои перестают быть нормальными людьми, как под влиянием голода, страха, болезни в них пробуждается звериное. Я хотел показать, что даже в таких тяжелых обстоятельствах есть настоящие романтики, до последнего дышания верящие, что людей можно спасти. Таков мой Вид». Таков был замысел. Но в фильме Виду отведена бледная роль резонера. Его отнесили сумеречные, патологические образы, они вышли на первый план, определили тональность картины. Так субъективные намерения художника разошлись с объективными результатами его труда.

Из комедий на фестивале привлекла внимание экранизация двух пьес Бронислава Нушича, послуживших основой веселого и остроумного фильма «Перед войной». Его поставил молодой режиссер Вуко Бабиц, начинавший свой путь в кино еще ассистентом у Л. Лукова в «Олего Дундиче», а ныне дебютировавший в труднейшем жанре киносатиры. Поставил он фильм легко, с озорной выдумкой, в откровенно гротесковом ключе. Сцены борьбы за наследство, савры на кладбище, разграбление жадными родственниками дома опущого (тащут все: и корвы, и люстры, и аквариум, и спускают на веревках роляя) решены так, что с экрана пахнуло безудержной эксцентрикой «Веселых ребят». Но комедия несет в себе и более острый социальный заряд. От обличения обязательской жадности, стяжательства фильм идет к вещам куда более серьезным — к критике самых основ мира хищников, буржуазного права, государства. Сцены возвращения мнимоопущого и расправы наследников над ним полны гневного

сарказма. Здесь авторы фильма верны беспощадному духу замечательного сербского сатирика.

В заключение хочется рассказать об интересной картине, решенной в жанре социальной фантастики. «Седьмой континент» поставил известный мастер мультипликации Душан Вукотич, дебютировавший этим фильмом в игровом кино. В сюжете замечательной сказки он нашел поприще не только для применения своей фантазии и доброго юмора, но и трибуну для выражения своих мыслей о современном мире.

Маленький белокурый мальчик и его подружка японочка отправляются в плавание на резиновой лодке, захватив с собой только карту мира с картинками. Их суденышко прибывает к пустынному острову. В веселой игре они начинают творить свой мир — сажают в песок вырезанные из карты рисунки деревьев, и те вырастают, дают тын и плоды.

Таким же образом на острове появляются и дома, и звери, и птицы. В провозе карты герои заглядывают в разные страны и города земли, зовут к себе других детей. И те, оставив занятия и игры, спешат на остров — плывут кто на чаме, кто верхом на игрушечной лошадке, кто в бабушкином кресле, кто в старой бочке. Первым появляется негритянский мальчик, за ним маленькие арабы, французы, чехи, американцы. Остров заплывает разноплеменной шумной толпой детшек. Они живут своей жизнью, играют, резвятся, ищут раковины, звучит чудесной музыкой.

А на земле тем временем возникает паника: исчезли все дети. Мир без них опустел, оскотел. Начинаются поиски. Над разрешением загадки бьются ученые. Созывается международная дипломатическая конференция. В этих эпизодах немало юмора и злободневных сатирических нот. Масштабно и экспрессивно поставлен финал — массовая сцена, когда несметные толпы взрослых устремляются на берег, а затем впадают пускаясь в направлении Седьмого континента.

Этот цветной широкоэкранный фильм, созданный совместными усилиями югославских и чехословацких кинематографов, поставлен с размахом, с хорошей выдумкой и вкусом. Веселые чудеса картины одушевлены большой и доброй мыслью о дружбе и общности судеб сынов и дочерей всех рас и народов земли.

«Седьмой континент» завоевал приз зрителей — «Олень». Думается, что эта картина встретит горячий отклик и в детской аудитории.

Пулский фестиваль, как мы видим, дал немало произведений, заслуживающих внимания. Лучшие из его фильмов приобретены «Союзэкспрфильмом», и мы их увидим на наших экранах.

Фильм «Затмение» часто рассматривают как завершение трилогии, созданной итальянским режиссером Антонио в конце 50-х годов. Две первые части — «Приключения» и «Ночь». Сквозная тема всех этих произведений — одиночество, разобщенность людей, угасание чувств — получила в «Затмении» наиболее отчетливое, наглядное, почти иллюстративное выражение.

Фильм начинается с бесконечной, тягостной паузы. В тусклый рассветный час Витория (Моника Витти) и Рикардо (Франсиско де Рабаль) вяло слоняются по изысканно, в современном вкусе убранной гостиной, перед тем как расстаться и поставить точку в конце их романа. Собственно, точка уже поставлена. Позади — встреча, любовь, счастье, о котором теперь равнодушно и вскользь упоминает Витория, позади уже и разрыв. Любовь умерла, от нее в душе героини не осталось ничего, даже сожалений. Вот с этого «ничего» и начинается фильм и кончается тем же.

Антонио привлекают моменты пустоты, которые можно охарактеризовать лишь негативно, — моменты, когда нет ни любви, ни злости, ни надежды, ни отчаяния, только вялое и безысходное томление. О его героях можно сказать, что отчаяние и боль были бы для них благодеянием. Но их души размагничены, их чувства атрофировались, их воля умерла. Режиссер далек от того, чтобы видеть в душевном состоянии своих героев простой психологический казус или результат нравственного вырождения узкой социальной группы. Нет, для него речь идет о значении времени, о симптомах всеобщего духовного кризиса общества. Антонио — автор одной темы, и он убежден, что эта тема имеет всеобщее значение. Потому-то он и не устает варьировать ее из фильма в фильм.

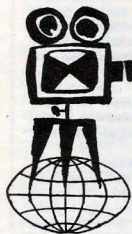
В чем же причина кризиса? Антонио разрабатывает слишком давно, слишком традиционную для современного искусства «жилку», чтобы долго задерживаться на этом вопросе. Однако именно в «Затмении» он, видимо, решил поставить все точки над «i».

Композиционным и пластическим центром фильма является образ биржи. Именно здесь сосредоточилась вся энергия, все эмоции и страсти, биржа всосала в себя, оставив вокруг сухую и бесплодную землю. Здесь, среди хриплых криков и ажиотажа, в пляске цифр на электрическом табло, сгорает человеческая страсть, сгорает огнем холодным и негнущим. Не все действующие лица связаны с биржей прямо и непосредственно, но тень ее ложится на весь окружающий пейзаж.

Вот биржевой маклер Пьер (Ален Делон), с которым у Витории завязывается недолгий и ненужный роман. Он молод, деятелен, энергичен; в своей области он, вероятно, даже талантлив. Но стоит ему покинуть сферу биржевых спекуляций и вступить в область человеческих отношений, как сквоз его энергию и жизнедеятельность начинают проступать признаки все той же болезни: атрофия чувств и

УГАСАНИЕ ЧУВСТВ

● ЗАТМЕНИЕ



СТРАНИЦЫ
ИСТОРИИ
МИРОВОГО
КИНО

РАСКАЗЫВАЕТ
ЕЖИ
ПЛАВЕСКИЙ *



Джозеф фон Штернберг ГОЛУБОЙ АНГЕЛ

1930

Германия

За пределами Америки наибольших успехов звуковое кино добилось в Германии, где ведущие мастера не были слишком напуганы новой техникой. К ним присоединился Джозеф фон Штернберг, приехавший из Америки. Он задумал перенести на экран горькую повесть Генриха Манна «Учитель Уира».

...Типичный прусский мещанин (Эмиль Янингс) попадает в сети танцовщицы Лолы-Лолы (Марлен Дитрих) и оказывается на дне жизни. Эдакая история сдобрала повесть еще более жестокой и язвительной. Штернберг унаследовал от экспрессионизма его выразительность. Мы видим в «Голубом ангеле» живописно искривленные ирриши, слишком условные, чтобы их можно было принять за реальные. А от «камерной драмы» — мрачные интерьеры, контрасты света и тени, нагнетание символики. Но умирение, которым подвержается учитель, были достаточно реалистическими, как и рафинированный эротизм Лолы-Лолы, ставшей на долгое время символом женщины-вамп в западном кино.

Некоторые выдающиеся картины этого периода уже через двадцать лет безнадежно устарели, но «Голубой ангел» смотрится и по сей день.





Биржа (снижок сверху)

Моника Витти и Аллен Делон в фильме «ЗАТМЕНИЕ»

стремлений. Они с Витторией похожи, как двойники: оба молоды, красивы, полны физических сил — и ни на что уже не пригодны, ослеплены, они, в сущности, еще не жили и уже отжили.

В заключительном эпизоде фильма режиссер и во все «упраждает» своих героев. Нет, они не умерли и не уехали, они именно «упрадились», исчезли за ненадобностью. Камера оператора Джанни Ди Беначчо окидывает холодным и скользящим взглядом те места, где еще недавно встречались, разговаривали Виттория и Пьер. Здесь все на месте: какой-то чан с водой, и штабель кирпичи, и полосы на тротуаре, вот только людей нет, да и точно ли они были? Может, их и не было вовсе?

Антониони вводит в свой фильм и такие мотивы, которые, казалось бы, должны вступить в конфликт с темой угасания чувств, с темой «затмения». Это прежде всего экзотический мотив Африки с воспоминаниями Марты об охоте на слонов и гиппопотамов, с негритянским танцем Моника Витти. Это, во-вторых, эпизод угона машины Пьера, закончившийся гибелью человека. Нечто чуждое и непредвиденное — манящее или пугающее — врывается в жизнь героев. Ожидаясь какого-то толчка, поворота, эмоциональной или нравственной реакции. Тщетно! Драматического движения так и не возникает. Происшествие не становится событием. Неподвижность торжествует. Во всех зрелых фильмах Антониони повторяется одно и то же: событие не дано оформиться; едва намечившись, оно распадается, растворяется, уходит в песок.

Тема и мотивам Антониони, его мироощущению соответствует и стиль его фильмов, их отточенное и холодное исполнение. Как справедливо писала критик М. Гуровская, в применении к Антониони прежде всего приходит в голову слово «мастер», а не слово «художник». Когда мы говорим «художник», то имеем в виду прежде всего сильную творческую индивидуальность, способную вступить в единорство с окружающей реальностью. Быть может, Антониони и обладает такой индивидуальностью, но сама мысль помериться силами с окружающим миром ему чужда. Он держится традиций, постоянством и — мастерством. Качество художественного исполнения становится для него не только эстетической, но и этической опорой. Миру, в котором угасли человеческие чувства и обесценились все нравственные ценности, он может противопоставить только свою профессиональную добросовестность, свое безукоризненное мастерство.

Часто говорят, что искусство Антониони трагично. Мне трудно с этим согласиться. Ведь подлинная трагедия предопределяет высокий накал чувств, грозное, порой катастрофическое столкновение могучих сил, напряжение, борьбу. Трагическим может быть только искусство, отражающее мир в движении, в борьбе противоречий, — и только оно может помочь подняться над гнетущим однообразием буден, или, как говорил Глеб Успенский, «выпрямить» человека.

В. Божович

ПОСЛЕДНЯЯ СЪЕМКА ДЕЛАМАРА...

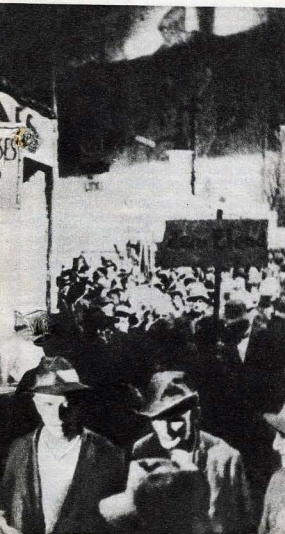
В возрасте сорока двух лет погиб на съемках во Франции известный трюковой актер Жиль Деламар. Он снимался в более чем пятидесяти фильмах, и зрители не раз восхищались его головокружительными трюками. Участник движения Сопротивления, солдат, сражавшийся против фашистов, он был акробатом, автомобильным гоночником, великолепным разносторонним спортсменом. На протяжении своей долгой карьеры в кино Деламар поднимал во время опасных трюков знаменитых киноактеров — Жерара Филипа, Фернандо Жана Габена, Эдди Константза, Жана-Поля Бельмондо, Лино Вентуры, Луи де Фюнеса и Жана Маре. У Деламара были и актерские данные: он дважды удачно сыграл «за себя» в короткометражных лентах.

Необычайная, невероятная специальность неминуемо должна была привести его к гибели. Слово предвещавшее роковой исход, он отказался было подвинуть актера Жана Маре в новой картине Кристиана-Жака «Святая настороже». Но так как молодой дублер не справился с порученной ему задачей, то Деламар был все же вынужден сесть без предохранительной каски за руль автомобиля и принять участие в очень опасной сцене — его машина должна была перевернуться. Она и перевернулась — несколько раз.

Когда подоспела помощь, Жиль Деламар уже агонизировал... Однако кинокамера успела запечатлеть этот несчастный случай.

Т. Кулаковская

Георг Вильгельм Пабст ТРЕХГРОШОВАЯ ОПЕРА 1931 Германия



Одним из самых пролетарских фильмов тридцатых годов была экранизация знаменитой пьесы Бертольда Брехта «Трехгрошовая опера». С одной из главных ролей показывал здесь Лондон витторианской эпохи, которой тайно правили трое союзников: бандиты, нищие и полиция. Уничтожающая ирония по поводу почтенных институтов буржуазного общества упоминалась еще более, когда Пабст, выходя за пределы Брехтского текста, показывал, как концы бандитов основывает легальный банк, директором которого становится уволенный со службы начальник полиции. Фильм, полностью стилизованный под народную песню, был насыщен остроумными «зюганми» композитора Курта Вейля, блестяще комментировавшими действие. Пабст великолепно передал на экране дух и содержание брехтского «эпического театра».



Златан Дудов КУЛЕ ВАМПЕ 1932 Германия

Жаль, что «Куле Вампе» — единственный антифашистский фильм — не оказался художественным шедевром. Бертольд Брехт и Златан Дудов дали своей картине название города бездомных, который вырос в годы кризиса в предместьях Берлина. Этот фильм — последний крик в преддверии пожара рейхстага — распался на несколько новелл, связанных тематически, но безнадёжно разных по форме. Лучшей была первая новелла, начинавшаяся панорамой ног велосипедистов, ослеплённо наминавших на педаль. Это армия безработных после выхода утренней газеты спешила по адреналину, где предлагалась работа. Молодой безработный, будучи не в состоянии вынести отчаяние своей семьи, бросился с балкона на мостовую... И снова мелькали ноги велосипедистов. Лишь один велосипед неподвижно висел на стене. «Один безработный меньше», — бесстыдно сообщала надпись. В отличие от этих выразительных эпизодов последующие сцены утопали в многоглаголю, которого не могла уравновесить даже музыка Ганса Эслера.

Ничего нового, доктор Фауст!

(НОВЫЙ ФИЛЬМ ИОНА ПОПЕСКУ-ГОПО)



Режиссер Ион Попеску-Гопо

Недавно на наши экраны вышла картина румынского режиссера Иона Попеску-Гопо «Если бы я был белым арапом...» — полнометражная цветная киносказка, удостоенная приза Московского международного кинофестиваля «за оригинальную режиссуру». А на румынских экранах скоро начнет демонстрироваться новая лента режиссера — «Ничего нового, доктор Фауст!».

Вот что рассказывает И. Попеску-Гопо об этом своем произведении.

«Ничего нового, доктор Фауст!» — моя четвертая игровая картина. Если весь 1964 год я изучал румынские и зарубежные сказки и знал тысячи подробностей об Ионе Крайге, то теперь знаю не меньше о Фаусте: я прочитал все, что связано с легендой о нем, все произведения о докторе Фаусте. Вот почему в фильме встречаются сцены, навеянные произведениями Марло и Гете, Анатоля Франса и Поля Валери.

Никто не знает, кем в действительности был герой этих произведений и легенд: ученым-врачом или ловким шарлатаном. Известно только, что народ щедро приписал своему любимцу способность творить всевозможные чудеса. Искатель истины и безграничного знания, окончного вывода всей мудрости земной, Фауст побеждает природу. Легенда о нем вечно, ибо в ее основе самая сильная страсть человека — страсть познания.

Используя острое жало иронии, я изобразил в фильме современного Фауста, который использует новейшие достижения науки.

Главная мысль картины в том, что наука должна служить людям. По жанру это нечто среднее между серьезными размышлениями и комедией. Я бы назвал этот жанр научно-фантастически-комическим. Кроме того, в картине есть элементы детективного и приключенческого жанров. Но это меньше всего экранизация — легенда использована только как способ подмывать о современ-

ных проблемах. Ибо сегодня, когда наука и техника достигли огромного развития, легенды становятся реальностью. Ведь и «Если бы я был белым арапом...» — картина современного звучания, облеченная в форму сказки.

Как-то я прочитал об опытах по изменению условных рефлексов у домашних птиц. И о том, что условные рефлексы прививаются даже машинам. Что люди смогут читать и записывать мысли друг друга. И я подумал: а может быть, придет время, когда люди смогут передавать друг другу не только мысли, но и целиком мозг? Тогда наступит бессмертие: мозг умирающего останет-

Кадры из фильма.
Юри Вощу —
современный
Медисгофель,
Стелла Попеску —
Эрна



ся у Другого, человек сможет прожить две, три — сколько угодно жизней. И может быть, это не такая уж далекая фантастика. Мы живем в эпоху, когда природа открывает нам одну тайну за другой. Омоложение и возможность одному человеку прожить жизнь нескольких поколений вполне возможны. Но радостное изобретение, которое может показаться великим, в действительности вредно: человечество остановится в своем развитии, не сможет расти. Если бы такое изобретение существовало раньше, мы бы остались ди-карями.

В фильме метод омоложения изобретает молодой врач, Мефистофель нашего времени. Фауст, профессор университета, позволяет медику-дьяволу говорить себя пойти на эксперимент: проникнуть в тело своего ассистента, которого зовут, конечно же, Вагнер, и, прибегнув к подобному мощничеству, продолжить жизнь в новом облике. Получив таким путем молодость, профессор обязан за это предоставлять любителям подобных экспериментов сотрудничать с дьяволом, занимаясь массовой вербовкой человеческих душ.

С этой научно-фантастической историей связано много юмористического. Профессор, который теперь вселялся в тело своего ассистента, узнает, что о нем думали окружающие люди, о том, что ассистент влюблен в его дочь.

Так сплетаются древняя легенда о Фаусте, самая современная наука и юмор.

Я не буду подробно рассказывать о картине. Скажу только, что Фауст-профессор вступает в борьбу с Мефистофелем-врачом и побеждает его. Что в картине действуют «инспекторы из ада» и милиция. Наконец, что Маргарита, дочь профессора, играет польская актриса Эва Кшижевская.

Я хочу показать в фильме, что люди сильнее чертей, а жизнь фантастичнее легенды.

Эта идея и моего следующего игрового фильма, к которому я приступаю. В нем я доказываю, что электронные машины могут помочь человеку читать, делить, запоминать, но не могут думать вместо человека — сознание людей должно оставаться свободным и не подчиненным технике.

Ничего нового, доктор Фауст!.



ЛУИС БЕРЛАНГА (мы видели фильм «Джо домазловать мистер Маршалла») намеревается снять фильм «Паломанис учится любить бомбу» — о преступной катастрофе американского бомбардировщика с водородными бомбами над городом Паломанис в Испании.

ЖАН МАРЕ и СИДНЕЙ ЧАПЛИН (сын великого комика) снимаются в главных ролях комедии режиссера Бернара Бордери «Мужички и потаскухи» — о забавных приключениях нескольких солдат наполеоновской армии, попавших в окружение и пытавшихся пробиться к своим частям. Натурные съемки фильма будут вестись в Румынии.

В Нью-Йорке в возрасте 45 лет умер известный американский актер МОНТГОМЕРИ КЛИФТ. Все, кто видел фильм «Нюрбегский процесс», наверняка запомнили сватовца Рудольфа Петерсона — несчастную жертву фашистской жестокости этого робкого, навеявшего сломенного человека и играл Монтомгери Клифт.

Актёр ярко выраженной индивидуальности, во всех своих ролях искавший что-то новое, он не раз отказывался от выгодных контрактов, чтобы сыграть те роли, которые ему хотелось. Придя в кино в конце 40-х годов (до этого он сыграл много ролей в театре, в том числе и Треллева в чеховской «Чайке»), он прославился исполнением роли Клайда Гринфитса в экранизации романа Т. Драйзера «Американская трагедия».

МАРЧЕЛЛО МАСТРОНИНИ пригласил на главную роль в патристичной ленте «Троемнец», которую снимает итальянский режиссер Альберто Латтуа по мотивам романа Пьеро Ньяра «Делем».

РЕНАТО САЛЬВАТОРИ и АНТОНЕЛЛА ЛУАЛЬДИ, популярные итальянские актеры, выступили в главных ролях фильма «Милый друг 1966» — нового экранированного знаменитого романа Мопассана. Съемки ведут в Вене, западногерманский режиссер Рудольф Пфлегарт.

АЛЕКСАНДР СЦИБОР-РЫЛЬСКИЙ, сценарист и режиссер (мы видели его фильм «История одной силы»), снимает картину «Черный рассвет», действие которой происходит в последние месяцы войны в маленьком городе, когда вчерашние подпольщики выходят на улицу, чтобы наказать тех, кто сотрудничал с оккупантами. «Это будет фильм приключенческий и политический, одураченно», — говорит режиссер.

В СОФИИ снимается первый совместный болгарско-американский фильм «Лестный музыкант» — забавная история в манере сэразона Гауда — о цирке, приехавшем в провинциальный городок, о том, как веселое искусство бродячих комедиантов сумело победить злобного хозяина городка. Снимает картину режиссер Менди Браун, в главной роли старшего музыканта — известный американский клоун Эммет Келли. В других ролях — Берт Стретфорд, Кэти Дан, Михаил Михайлов и Богомил Симеонов.

РАДЖ КАПУР приступил к работе над картиной «Матушка Наан Динкер», завершение которой ожидается в 1976 году. Этот фильм, длиной в десять тысяч метров, будет демонстрироваться в английском и индийской версиях. В главных ролях — Радж Капур, Падмини и Хема Маллини.

Петров и Петров



Режиссер В. Петров (слева) и исполнители главных ролей А. Тарасова и Н. Симонов на съемках фильма

Владимир Михайлович Петров принадлежал к художникам, которые редко говорят о своей профессии и почти ничего не пишут о ней. Между тем он был безупречным профессионалом. Дилетантизм, даже в той малой степени, в какой он встречается иногда и у очень одаренных натур, был ему абсолютно чужд. Твердая, уверенная рука мастера чувствуется в каждом из шестнадцати поставленных им художественных фильмов. И в таких фильмах!

Почти у каждого большого художника кино есть одно-два произведения, которые величественно возвышаются над другими. В таких фильмах-вершинах он, проявляя с наибольшей полнотой свою творческую индивидуальность ярко и глубоко отражает суть какого-либо исторического этапа, научно-индустриальную сторону современности. Таким фильмом-вершиной в творчестве Владимира Михайловича стал «Петр I».

О том, как создавался это произведение, поразило нашего и мирового зрителя (Большая золотая медаль на Парижской выставке в 1937 г.) и не утратившее своего художественного очарования и теперь, почти 30 лет спустя, сам Петров обычно никому и никому не рассказывал. И только в очень редких случаях, внутренне возмущавшись чем-либо, он чуть приподнимал завесу над своим творчеством. Об одном из таких случаев я и хочу рассказать.

Впервые я увидел Петрова в Главном управлении кинематографии (ГУК), в Малом Гнездиновском переулке, когда принимали первую серию «Петра I» (1937 г.). По сути дела, тогда рождалась судьба картины, но Владимир Михайлович казался совершенно спойманным, сдержанным.

Впечатления от этого просмотра до сих пор свежи. В числе немногочисленных зрителей, собравшихся в зале, был и Алексей Николаевич Толстой. День этот врезался мне в память еще и потому, что именно с него определилось и мое сопричастие и работе по второй серии «Петра I» (ГУК назначил меня ее режиссером). Толстому и Петрову в содружестве с драматургом Н. Леженко выпала трудная задача. Предстояло показать Петра I как активно действующее лицо важнейших событий времени, которые не нашли отражения в романе (как бы законченном).

И при работе над сценарием, а затем и в процессе его постановки с Владимиром Михайловичем и со всем его коллективом в мою установку было такое взаимоотношение, о каких можно только мечтать.

Не раз я, как режиссер второй серии «Петра I», присутствовал на съемках, которые велись Владимиром Михайловичем. Всегда интересно, продирижировал с ним сынтый материал (особенно любопытны были замечания постановщика, когда сделанное чем-то его не удовлетворяло). И при всем творческой лаборатории режиссера оставалось для меня «за семью печатями». Я не мог себе представить, как удается ему, готовясь к съемке, все предусмотреть до мельчайших деталей и знать точно, без малейшего отклонения от режиссерского сценария, как он будет снимать. Например, для «Лизады» встречи в Неаполе царевича Алексея с сыном Толстого Петров потребовал от художника Н. Суворова сооружения не всей декорации, а только части стены с камином, венетами, окном и дверью. А на экране создавалось впечатление огромного, величественного зала.

Каждая из работ Петрова, на мой взгляд, отмечена большим талантом постановщика. И все же нигде этот талант не проявился с такой полнотой, как в «Петре». Это чувствовал и сам Владимир Михайлович. Исключительно плодотворным оказалось это творческое сотрудничество двух талантов — Толстого и Петрова. Ни в какой другой картине у режиссера не получалось такого драгоценного сплава великих традиций русской реалистической литературы, театра, живописи и музыки с огромными выразительными возможностями кино.

При всей исторической точности картины здесь нет протокольного воспроизведения прошлого — она словно бы пропитана духом далекой эпохи.

Только несколько лет назад мне довелось услышать, вспоминая объяснение Владимира Михайловича о главном, что ему помогало еще до съемок как бы перенестись в петровскую эпоху.

«Короткий телефонный разговор, Петров приглашает меня выступить в Центральном кинолектории и охарактеризовать его творчество. Вместе мы определяем, что следует показать отрывки из фильмов «Гроза», «Без вины виноватые», «Спортивная честь», «Резибор», «Поединком» и полностью — вторую серию «Петра I».

Зрительный зал заполнился до отказа. Режиссер заметно волнуется, но говорит четко и очень интересно, говорит о своем плане из будущего. Слушают режиссера внимательно. Затем смотрят отрывки из его фильмов и всю вторую серию «Петра I». Владимир Михайлович, как выяснилось, не видел «Петра I» с довоенных лет. Срок большой, постановщик уже может воспринимать свою работу как бы со стороны. Владимир Михайлович смотрит на экран пристально, внимательно. И вдруг не выдержав, удивленно прошептал:

— Не понимаю, как я сумел тогда поставить такое? Как мне это удалось?

На зрительном зале закончился один из самых сильных эпизодов: царевич Алексей подписывает Великий Универсал. Эпизод этот родился в воображении Толстого не сразу, а только в ответ на просьбу прочнее связать ранее разрозненные сюжетные линии. Об этом эпизоде самым последствием Николай Черкасас как об одном из самых для него трудных и радостных по достигнутым результатам. И вот теперь Петров удивляется:

— Как мне это удалось?..

Я напомнил Владимиру Михайловичу об этой фразе несколько позднее, когда мы, уставшие и вместе с тем радостно возбужденные просмотром, сидели в его маленьком уютном кабинете. И в первый раз за наше долгое знакомство он, что называется, раскрылся... Не берусь дословно передать весь рассказ — передаю главное, что запомнилось. Он говорил о своей ранней детской любви к книге. О работе в Александринке под руководством Юрьева. О первой мировой войне, о службе в гвардии, в Петрограде, где много запомнилось молодому офицеру по Петру. А потом — работал ассистентом у Гордона Крега в Лондоне. Потом вернулся в родной Питер, в Ленинград, работал на «Бенфильме». Но все эти истории, отрывочные воспоминания были только как бы подходы. Главным же оказался его рассказ об А. Н. Толстом.

— Когда мы условились экранизировать его роман, — сказал Владимир Михайлович, — Толстой сказал с меня слово, чтобы я ничего не читал о Петре, кроме подлинных документов. И я, как указал, решения Сената, служебная переписка, личные письма и т. д. Я не нарушил обещания и много читал из того, что Толстой дозволял, а что нет, и сам давал мне Алексей Николаевич. Петровские же места я и до этого хорошо знал.

— И это озадало вас somehow?

— Еще бы! Помогло почувствовать эпоху. Представить быт людей. Ведь и жест человека, и мимика, и походка связаны с его речью. А живую речь прошлого можно «услышать», вчитываясь в такое вот...

И Владимир Михайлович, достав из ящика стола лист старой-престарой бумаги, начал читать то, что когда-то писал гусиним пером какой-то подчиненный.

А из эпохи Петра мы перенеслись в наши дни, к теме, которая тогда увлекла Петрова: художник и Великая Отечественная война...

Но планам его не суждено было сбыться. А он то был уверен, что снимет еще пять фильмов!

Гр. Чахирьян

ПОЗДРАВЛЯЕМ!

На традиции ном XVIII международном кинофестивале фильмов для детей и юношества в Венеции главный приз «Золотой лев» присужден советской картине «Звонят, откройте дверь», поставленной на «Мосфильме» режиссером Александром Миттой по сценарию Александра Володина. В решении жюри сказано: «Главный приз фестиваля присужден за лучший в абсолютном смысле слова советский фильм «Звонят, откройте дверь» А. Митты. За поэтическую и лирическую трактовку проблем подросткового отрыва от строгих схем. Этим достигаются весьма значительные эстетические и воспитательные высоты».



Наши интервью

ПУБЛИЦИСТЫ И ХУДОЖНИКИ

«Операция «Тевтонский меч», «Отпуск на Зильте», «Это не должно повториться», «Русское чудо» — эти фильмы немецких документалистов Андре и Аннели Торндайков, развещая врагов мира и братства людей неоспоримой истинностью фактов, хорошо знакомы советским зрителям. За последнюю картину им была присуждена Национальная премия ГДР, а Президиум Верховного Совета СССР наградил режиссеров орденами Ленина.

Труд Аннели и Андре Торндайков — это труд исторических исследователей, которые честно и кропотливо собирают материалы в архивах и фильмотеках мира. Но сказать только это — значит сказать слишком мало. Ведь надо не только собрать материал, но и изучить, творчески осмыслить его, отобрать самое главное и характерное, создать на его основе увлекательный и волнующий фильм. Вот почему супруги Торндайки не только кропотливые историки, но и интересные публицисты и тонкие, проникновенные художники.

— Сейчас, — рассказывает Андре Торндайк, — мы отдаем все наши силы съемкам большого документального фильма «Немцы». Пока, конечно, трудно говорить, какой получится эта картина о сегодняшнем дне немецкого народа на западе и востоке Германии. В фильме мы стремимся дать ответ на вопрос: какие выводы следует сделать гражданам двух Германий — людям доброй воли, когда они размышляют о прошлом, настоящем и будущем своего народа. Закончить картину мы предполагаем в 1967 году.



КУДЕСНИК НАШЕЙ ЛАБОРАТОРИИ

Шло время... Александр Семенович Прохоров одним из первых пришел работать на «Брянку» — так кинематографисты называли только что организованную студию кинохроники у Брянского, ныне Киевского, вокзала. То были годы становления советской документальной кинематографии. Через руки Прохорова прошли документальные ленты, составившие славу кинолетописи Страны Советов. Он стал одним из лучших мастеров провяки.

В годы Великой Отечественной войны среди нескольких человек, оставленных по броне для работы на кинохронике, был провякич Прохоров. Дни и ночи работал маленьким коллектив кинолаборатории студии, выполняя ответственной работу по обработке исключительно ценного исторического материала летописи Великой Отечественной войны. Регулярно на экраны страны выходили выпуски фронтовой кинохроники, боевые киноборники.

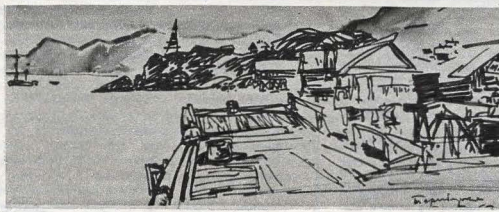
...Сейчас Александру Семеновичу шестьдесят девять лет. Уже много лет он трудится в лаборатории Центральной студии документальных фильмов, оснащенной сложным современным оборудованием. Александр Семенович полон сил и энергии, он по-прежнему — ведущий мастер провяки позитивов и фонограмм. Многие специалисты обработки пленки начинали свой путь в учениках у «дяди Сашки», как ласково, с любовью называют его на нашей студии.

**З. Коган,
мастер цеха
обработки пленки ЦДФ**

«Русская дирекция французской фирмы Патэ в Москве», — гласила вывеска на Тверском бульваре. Полвека назад на нее робко заглядывал Саша Прохоров: паренек очень хотел работать в кинематографе, о котором, честно говоря, знал тогда немного.

Рабочий день в фирме Патэ начинался в шесть часов утра и заканчивался в шесть часов вечера. Работники кинолаборатории под угрозой увольнения строгающе запрещалось покидать свои темные пролазные помещения... Саша Прохоров начал свою работу у Патэ с ученика съемщика надписей. По тому времени работа съемщика была очень ответственной — в 300-метровой драме или комедии было до 60 метров надписей. Вскоре Прохорова перевели в новую кинолабораторию, помещавшуюся в арендованном фирмой гараже. Работа здесь требовала большой физической силы. Ведь вся обработка пленки производилась вручную на громоздких рамах, на которые наматывалась пленка.

ДИКАЯ ЗЕМЛЯ



Так называется сценарий Г. Свиридова и Г. Щукина, опубликованный в журнале «Искусство кино» (№ 2 за 1966 год). И действительно, дикий, суровый пейзаж Заполярья в графических работах художника будущего фильма Б. Царева.

Краем света казались эти места в сороковые военные годы. Но не краем света, а передним краем фронта стал для летчиков маленького аэродрома островок в Баренцовом море, где происходит действие.

Героическому гарнизону летчиков посвящает свою работу студия «Мосфильм». В основе будущего фильма — подлинный факт: рассказ о том, как советские летчики уничтожили немецкую плавучую базу подводных лодок у Новой Земли и освободили Северный морской путь.

Режиссер Г. Щукин. Оператор В. Листопадов. В ролях — М. Глузский (Братнов), Л. Херитонов (Гонтарь), В. Аудюшко (Кабаров), Н. Гриценко (Фисюк), А. Гутьеррес (Санчес).

На первой странице обложки — антриса Татьяна САМОЙЛОВА в роли Карениной. На четвертой странице — Василий ЛАНОВОЙ — Вронский. Репортаж о съемках фильма «Анна Каренина» читайте на стр. 9.

Фото А. Князева

Главный редактор Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ.

Редакционная коллегия: И. П. АНДРОНИКОВ, Б. А. БАЛАШОВ (зам. главного редактора), В. Е. БАСНАКОВ, Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ, Е. И. ГАБРИЛОВИЧ, М. К. КАЛАТОВСКИЙ, Г. Д. КРЕМЛЕВ, Ю. Ю. КУЗЕС (ответственный секретарь), Г. Л. РОШАЛЬ, В. П. ТРОШКИН, Б. П. ЧИРКОВ, В. А. ШНЕЙДЕРОВ, Ю. М. ХАНЮТИН.

Оформление художника Н. Смольнова.

Главный художественный редактор О. Виноградов. Художественный редактор Б. Зельманович.

ПРИШТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Телефоны редакции: отдел «Творческая трибуна» — И 5-95-03; отдел «Фильмы и зритель» — В 3-40-68; отдел информации и документального кино — В 3-64-46; заручбежный отдел — В 3-40-68; отдел оформления — К 5-07-49.

Издательство «Правда», Москва. В ролях — М. Глузский (Братнов), Л. Херитонов (Гонтарь), В. Аудюшко (Кабаров), Н. Гриценко (Фисюк), А. Гутьеррес (Санчес). Заная № 2470. Цена 15 коп.

Ордена Ленина типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина. Москва, А-47, ул. «Правды», 24.

Книжная полка

Выйдут в 1966...

В издательстве
Бюро пропаганды
советского киноискусства

КНИГА «ФИЛЬМ «ЗЕМЛЯ», созданная Ю. Солнцевой в соавторстве с Г. Марьяновым, анализирует монтажные построения картины «Земля». В ней воспроизводится более семисот кадров, которые расширяют содержание и передают поэтические особенности режиссерского почерка Довженко. В книге публикуются и сценарии.

С современным польским киноискусством познакомит книга Р. Соловьева «РАМАЗ О ПОЛЬСКОМ КИНО». В ней содержатся материалы о творчестве выдающихся мастеров — Анджея Вайды, Ежи Кавалеровича, Александра Форда, Суржика Петельского, Збигнева Циприковского, Яцека Ташчовича, Эльжбеты Чижевской, Люцины Винницкой и других. Главное внимание уделяется фильмам, знакомым советскому зрителю.

БУЛЕТ О. ЯНУБОВИЧА «МАТЬ» выпускается в связи с юбилеем фильма В. Пудовкина «Мать», созданного по одноименному произведению И. Горького.

«ЛЕОНИД ЛУКОВ В ВОСПОМИНАНИЯХ ДРУЗЕЙ». О творчестве талантливого режиссера, создавшего свыше двадцать выдающихся картин («Большая жизнь», «Александр», «Золушка», «Два бойца», «Донецкие шахтеры», «Васса Железнова», «Две жизни» и др.), рассказывает А. Корнейчук, М. Донской, С. Бондарчук, И. Симонов, М. Жаров, В. Пашенная, Я. Богословский, Б. Андреев, М. Бернес, А. Хвыля, Л. Погожева.

КНИГА И. ПЕЛЕРМАНА «ЭРАСТ ГАРИН» посвящена широко известному в нашей стране актеру, режиссеру и педагогу. Зрители хорошо помнят фильмы «Женитьба», «Золушка», «Наим XVIII», «Обыкновенное чудо», в которых замечательный актер создал запоминающиеся зрительные образы. С успехом выступает Э. Гарин и в качестве режиссера. Им поставлены фильмы «Доктор Лягушкин», «Женитьба», «Смеющиеся», «Обыкновенное чудо», а также ряд спектаклей в театрах студии киноактера.

«ЗВУК В ФИЛЬМЕ». Так называется книга А. Качеровича, где говорится о роли музыки и шумах как важнейших эстетических компонентов при создании любительских фильмов. О роли и месте звука в кинофильме, о методе подбора музыки и воздействии ее на зрителя-слушателя, о значении в фильме речи, о перезаписи.

«ПЕРВАЯ КНИГА ОБ ОПЕРАТОРСКОМ ИСКУССТВЕ». Л. Костомарова и Т. Тер-Гевондяна в популярной форме знакомят кинолюбителей с основами операторского мастерства, вопросам композиции и света.

Поздравляем!

За заслуги в области советского киноискусства Президиум Верховного Совета РСФСР присвоил почетное звание

НАРОДНОГО

АРТИСТА РСФСР:

артистке Государственного академического Малого театра СССР Элине Авраамовне БЫСТРИКОВОЙ;

режиссеру киностудии «Мосфильм» Ефиму Львовичу ДЗИГАНУ;

артистке Государственного академического Малого театра СССР Руфине Дмитриевне НИФОНТОВОЙ;

артисту Центральной студии киноактера при киностудии «Мосфильм» Ивану Федоровичу ПЕРЕВЕРЗЕВУ;

артисту Центральной студии киноактера при киностудии «Мосфильм» Константину Николаевичу СОРОКИНУ.

ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ ИСКУССТВ РСФСР:

режиссеру киностудии «Ленфильм» Надежде Николаевне КОШЕВЕРОВОЙ.

ЗАСЛУЖЕННОГО ХУДОЖНИКА РСФСР:

художнику киностудии «Ленфильм» Игорю Николаевичу ВУСКОВИЧУ.

Режиссеры-постановщики фильма «Тевжий десант» В. КРАСНОПОЛЬСКИЙ и В. УСКОВ награждены Почетной грамотой ЦК ВЛКСМ.

50-летие со дня рождения и тридцатилетие работы на студии художника-ригера Алексея Леонтьевича ДУБОВА отметили софисфильмовцы. Дубров участвовал в создании 30 лет, среди которых «Александр Невский», «Глинка», «Мы — русский народ».

Исполнилось 60 лет со дня рождения известного художника кино Владимира Павловича КАПЛУНОВСКОГО, участвовавшего в создании «Мечты», «Якова Свердлов», «Ревизора», «Глинки» и других фильмов.

Исполнилось семьдесят лет со дня рождения и пятьдесят лет творческой деятельности кинодраматурга Регины Викентьевны ЯНУШКЕВИЧ. Она была одним из авторов сценариев первого советского звукового художественного фильма «Путевка в жизнь» и первого советского цветного фильма «Соловей-Солозушек». В картине «Путевка в жизнь» Янушкевич сыграла роль матери одного из героев, Кольки Свиста.

За заслуги в области советского киноискусства звание заслуженного деятеля искусств РСФСР присвоено кинооператору Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького Дмитрию Васильевичу СУРЕНСКОМУ.

В нашем журнале часто появляются рассказы об актерах под рубрикой «Творческие портреты». Но есть такие актеры, для которых так и хочется ввести новый раздел «Творческие дружеские шаржи». Это прежде всего касается тех, кто работает в веселом киноцехе. Сегодня мы знакомим вас с молодым комедийным киноактером Савелием Крамаровым. Вернее, он решил сам вам представиться и рассказать свою биографию.

От себя мы хотим добавить, что Савелий Крамаров пришел в кино из самостоятельности и уже сыграл в двадцати одном фильме. Сейчас он учится в ГИТИСе.

Итак, исповедь комедийного киноактера под названием...

ОДНИМ СЛОВОМ—ФАКТУРА...



Я не знаю, как попали в кино Жан Габен или Вячеслав Тихонов, а я, Савелий Крамаров, попал в кино... по несчастью. Из-за своей внешности.

Уже потом я узнал: то самое, что вы видите на этой фотографии, называется фактурой. Вот это страшное слово и определило мою творческую жизнь. И не только творческую... Я помню, еще в школе, если кто-нибудь нахулиганил, — учителя даже не пытались найти виновного, директор сразу говорил:

— Крамаров! Завтра приведешь отца или мать.



Когда в пионерский лагерь по воскресным дням приезжали родители, мамыши обычно говорили своим детям:

Сыночек! Дай мне слово, что с этим, — тут мамыши указывали на меня, — ты водиться не будешь. От него хорошо не научишься.



А когда я прибыл в армию для прохождения службы, опытный старшина посмотрел на меня и сказал: — Ну, этот с гауптвахты вылезать не будет.



Часто нас, киноактеров, спрашивают: как мы изучаем жизнь. Ну, если актер играет тракториста, он старается изучить работу трактора; если сталевара — научиться варить сталь. Мне же приходится все время играть хулиганов. Что же делать?.. Не начиная же приставать к прохожим на улице! Нет, я иду другим путем. Чтобы вжиться в роль, я стараюсь посещать народные суды, встречаться с милиционерами. Надеюсь, сейчас, после Указа о борьбе с хулиганством, работы у меня поубавится.



Мой первый режиссер никогда не служил в милиции, но стоило ему взглянуть на меня, как он сразу определил мое амплуа. Я сыграл хулигана и бездельника, владельца злополучного мотоцикла в фильме «Прощайте, голуби!»

Трудно было работать над ролью. Ведь как это ни парадоксально, я с самого детства не был знаком ни с одним хулиганом. Если когда-нибудь подозрительный тип появлялся на одной стороне улицы, я всегда переходил на другую. Но, попадая на съемочные площадки, я становился рабом своей фактуры. И мой актерский альбом становился похожим на пособие для начинающего дружинника.



А ведь знаете, как обидно актеру, которому внушили, что никогда он не сыграет ничего патетическо-героическо-трагического! Неужели я не могу сказать: «Быть или не быть?» Могу! Еще как могу! Да фактура не та... И не играть мне Гамлета... И Огелло — тоже не играть.

Думаете, слабо мне Дездемону задушить? Да я могу это одной левой сделать. Скажет режиссер: «Задуши!» — я мигом.

Но никогда не сбывается этим мечтам, потому что моя творческая биография написана на моем лице. Одним словом — фактура...

Единственное, что меня утешает, — режиссеры, которые предлагают мне роли бездельников, тунеядцев и стяга, в глубине души все-таки



считают меня очень положительным человеком.

И еще вот что я думаю. Пусть типов, которых мне приходится играть, будет в жизни меньше, чем на экране. А когда их совсем не останется среди нас, с экрана мы их живо уберем. Тогда-то я и сыграю Гамлета...

Цена 15 коп.
Индекс 70865

