

Экран

советский

ГЕРОИ, РОЖДЕННЫЕ
ОКТАБРЕМ

ФИЛЬМ О ЮНОСТИ ЛЕНИНА
В ГОСТЯХ
У АННЫ МАНЬЯНИ

21

1966



...Не померкнет никогда!..

Фотоэтиюд Игоря Гневашева



Горит поселок коммунаров...
На первом плане —
Люба Гремякина —
(актриса Л. Данилина)



ПЕРВОРОССИЯНЕ

На картину под таким названием ставит на студии «Ленфильм» режиссер А. Иванов. В основе фильма — поэма О. Бергольц, посвященная тем, кто в далеком восемнадцатом году создавал первую сельскохозяйственную коммуну на Алтае. Подробнее о съемках этого фильма мы расскажем в одном из ближайших номеров.

Рабочий момент.
Главный режиссер
А. Иванов (справа)
и ассистент оператора
В. Дмитриев

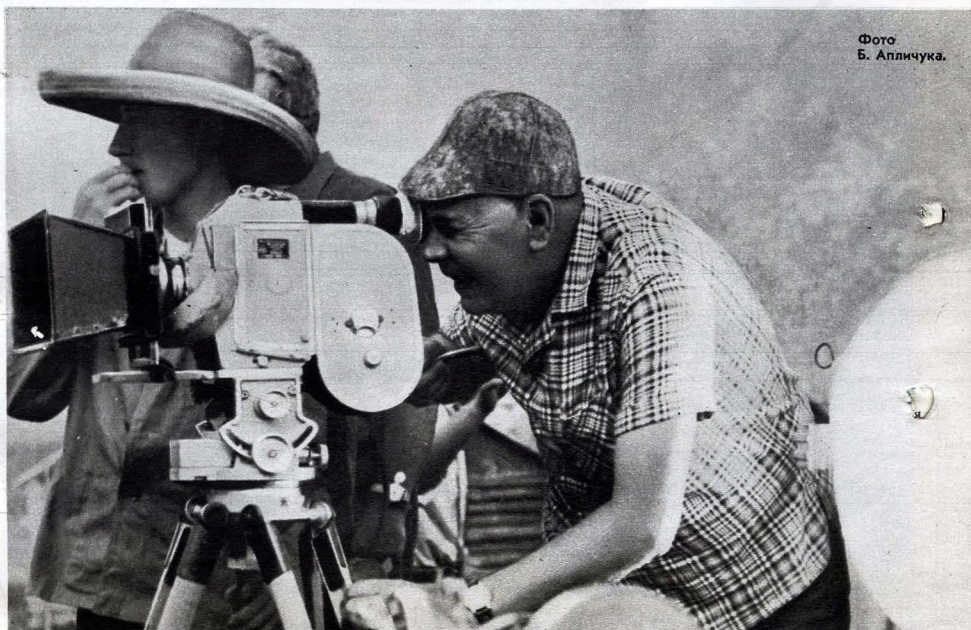


Фото
Б. Апличука.

ГЕРОИ И ВРЕМЯ

Юрий НАГБИН,
писатель



Это стало традицией: в праздничные Ноябри на экраны вновь приходят наши любимые герои. Мы видим матросов мятежного «Потемкина» и революционного Крошадта, Чапаева и депутата Балтики, Максима и Великого гражданина. Мы увидим живого Ленина. Кадры кинохроник, которые всегда будоражат, волнуют: ведь это на твоих глазах вновь оживает, совершается пролетарская революция!

Это праздник, который всегда с нами.

Рядом с историко-революционными произведениями, уже ставшими шедеврами мирового кинематографа, на ноябрьских экранах полноправно занимают место и фильмы, рожденные в наши дни: «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Поэма о море», «Коммунист», «Живые и мертвые», «Никто не хотел умирать»... Год от года множится их число. В кинолентах отражены раздумья художников о далеком прошлом и минувшем недавно. О нашем сегодня.

И в этой встрече лучших советских фильмов, созданных в разные периоды, — зримое выражение живой революционной традиции нашего киноискусства.

Эта традиция, думаю, мне, заключена не только в кинематографическом воплощении самых значительных этапов народной жизни — от Революции до современности. Она в живой эстафете характеров героев.

Меняется возраст современника. Меняется самый тип его. Революционер, участник гражданской войны, строитель пятилеток, солдат Отечественной войны, герой сегодняшних дней... Но передается из поколения в поколение, оставаясь неизменной, его главная сущность — сущность человека-борца, создателя, нетерпимого к злу и несправедливости.

Ведь и сегодня никак не назовешь устаревшим, принадлежащим вчерашнему дню характер Максима или профессора Полежаева. Их суть, их главное дело и мысль в эстафете искусства социалистического реализма переданы сегодняшним нашим киногероям — физику Гусеву из «9 дней одного года», Алексею Скворцову из «Баллады о солдате», летчицу Астахову из «Чистого неба», Сергею из «Мне двадцать лет»... Лучшие революционные традиции нашего кинематографа живут в современности. И прежде всего — в герое.

Раскрывая характер современника — человека больших чувств, значительных, героических по своей сущности дел, — художник говорит об эпохе, вызвавшей этот образ к жизни. И здесь перед кинематографистами (прежде всего драматургами) возникают две главные задачи. Во-первых, создание правдивых индивидуальных характеров, в которых свежо и всякий раз по-новому читается наше время. Во-вторых, активное воздействие киногероев на зрителя всех поколений. Кстати, было бы неверным думать, что воспитательная роль искусства распространяется преимущественно лишь на юное поколение нашего общества.

Люди решительные, люди в действии, борьбе, в преодолении трудностей, они всегда привлекают наше внимание, заставляют подражать им.

В детстве мальчишки играют в «красных» и «белых», играют в войну. Они становятся Чапаевыми, Щорсами, Гастелло. Проходит время. Детские привязанности ширятся. И подростки открывают для себя новые и новые идеалы, зачитываются биографиями знаменитых людей — революционеров, ученых, полководцев, путешественников, музыкантов... Но по-прежнему на всю жизнь остаются интерес, уважение и любовь к героям, судьбы которых на самых разных этапах жизни завладели твоим воображением.

Конечно, я сейчас с улыбкой вспоминаю шпиги, бумажные плащи, с помощью которых превращались мы в детстве в мушкетеров. Потом было знакомство с «Красными дьяволятами», «Чапаевым». Десятки полюбившихся героев книг, фильмов. Но даясь назад, анализируя свои детские и юношеские увлечения, я отчетливо вижу, что мои привязанности не изменились. Самым ценным, самым дорогим в человеке для меня остаются правота его дела, его жизненная активность, умение смело, самостоятельно строить судьбу.

Мне думается, что именно эти качества характеры в первую очередь для героя нашего времени.

Как достояние их до зрителя? Для сценариста очень важно найти современный кинематографический язык общения со зрителем. Ту наиболее емкую, выразительную форму кинематографа, которая полнее всего и насыщеннее выражает современность.

Для меня такая возможность более всего открывает сценарий, по форме приближающийся к прозаическому жанру новеллы. В центре таких произведений, на мой взгляд, обязательно должны стоять сильные, интересные, многогранные характеры. И не голое действие, не закрученный сюжет, а прежде всего цельный характер, яркая, сильная личность определяют современное звучание таких фильмов. И успех их у зрителя.

В мой кинематографический жизни был такой случай. Один иностранный журналист как-то сказал мне, что в «Председателе» как будто бы нарочно убрано то, что якобы определяет зрительский интерес к фильму.

Действительно, почти полное отсутствие традиционного драматического напряжения (если в первой части и показано острое столкновение двух братьев, то во второй серии этому уделено уже мало места), отсутствие любовной истории и рассчитанных на будущую популярность песен — все это, вместе взятое, никак не совпадает с представлением о так называемом «зрительском фильме».

И тем не менее «Председатель» смотрели очень многие. Фильм оказался зрительским, весьма приметным в прокате картин последнего времени. Но знаете, что самое цен-

ное, самое дорогое было для меня в его успехе? Я не забуду, как однажды совершенно случайно мне пришлось услышать, что на сельском собрании кто-то из колхозников упомянул имя Трубинкова. Заговорил о нем как о реально существующем человеке. Человеке смелом, справедливым, принципиальным, достойном того, чтобы доверить ему свои жизни.

С тех пор мне не раз приходилось слышать самому и читать, что образ председателя колхоза Трубинкова из картины «Председатель» стал положительным, действенным примером в утверждении гражданской активности, инициативы, в борьбе с равнодушием, казенностью и административной бездарностью. Егор Трубинков, юрстник, сложный, трудный человек, оказался нужным людям. И для меня, как автора сценария, это крайне важно, крайне дорого.

Как и мои товарищи по искусству, в своих новых работах в кино я вижу главную задачу в воссоздании интересных характеров, рожденных временем. Я стараюсь не придумывать героев, их подсказывает сама жизнь. Вот и сейчас на киноленте «Мосфильм» готовится съемки фильма «Бабье царство» по моему сценарию. У героини его есть вполне реальная прообраз — Татьяна Петровна Дьяченко. Знакомство с этой простой русской женщиной, ее рассказ о своей судьбе вызвали во мне горячее желание написать о ней, рассказать о деревне, о тяжелых временах фашистской оккупации, о перлах трудных месяцев восстановления хозяйства.

Большая, социально весомая мысль, воплощенная и выраженная с помощью ярких характеров, определяют ценность и нужность киносценария.

Прокрывать зрителям живых, полнокровных людей, со всеми их свершениями и победами, со всеми страданиями, ошибками и неудачами, чтобы они были достоверны, а следовательно, и понятны, близки сидящим в зале, — вот главное! Чтобы зрители узнавали себя. И на примере киногероев учились строить и отстаивать доброе, учились бороться со злом, несправедливостью, человеческими недостатками. В этом видится мне продолжение старых традиций нашего кинематографа.

Сложность международных отношений века, его надежды и борьба, его трагизм выдвигают особую необходимость создания боевых, актуальных кинопроизведений. Нам нужны Чапаевы и Максимы наших дней. Чтобы на их примере учиться строить, бороться и побеждать.

Думаю, мне, что кинематографисты должны теснее объединить творческие усилия, чтобы создавать произведения именно такого масштаба. Создавать фильмы, которые будут отвечать высоким требованиям современного советского искусства, которые окажутся достойными встать рядом с лучшими революционными кинолентами в праздничной кинопарате Ноябрь.

БЕСЕДА
С КОРРЕСПОНДЕНТОМ
ЖУРНАЛА
«СОВЕТСКИЙ ЭКРАН»

экран
советский

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ИЛЛУСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

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

ВЫХОДИТ
ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

№ 21 (237) ноябрь
1966

Л. КАРПИНСКИЙ

“ВЕЩЕСТВО” МАТЕРИНСКОГО СЕРДЦА

Мария Александровна (Е. Фадеева)

Укоренившаяся в нас коварная привычка мыслить юбилейными кампаниями и на этот раз может породить представление, будто услышавшее ныне внимание многих художников к ленинскому образу связано по преимуществу с приближающейся датой — 100-летием со дня рождения В. И. Ленина, исполняющимся в 1970 году. Знаменательная дата действительно будет и уже явилась побудительным мотивом нашего стремления «себя под Лениным очистить», о чем говорил еще Маяковский. Однако внутренняя причина этого стремления — в самом образе.

Помимо того, что обычно называется восстановлением и развитием ленинских принципов в государственном смысле, это еще и нравственное стремление — очистительный процесс от аморализма культа личности. Последний достаточно трагически продемонстрировал, что происходит даже с самым закономерным общественным движением, если, как однажды выразился Достоевский, «натуру-то человеческую в расчет не приняла». Теперь мы целиком оценили мудрый завет основателей Первого Интернационала относительно простых законов нравственности и справедливости, регулирующих отношения между людьми, которые коммунистическая доктрина не отбрасывает, не заменяет, не обходит, не тчится высочить за их рамки, а впитывает, как свое сокровенную материнскую основу.

Думаю, что с подобными или с какими-то сходными мыслями приступили к работе над фильмом «Сердце матери» авторы сценария З. Воскресенская и И. Донская, режиссер М. Донской. Иначе бы зркан не открыл нам тайну рождения необыкновенного человека в семье обыкновенной женщины — Марии Александровны Ульяновой. Победа художников заключается в том, что мы постигаем эту тайну.

В одном из траурных январских номеров «Правды» 1924 года Михаил Кольцов, осмысливая безмерность утраты, писал об «особой материни», счастливым образом организовавшейся в Ленине в «исключительно субстанции». Как? Откуда?.. Фильм Марка Донского в немалой степени помогает понять, какое деятельное и животворное участие в этом исключительном образовании приняло «вещество» материнского сердца.

...Ночной дом Ульяновых, охваченный беспокойством за Илью Николаевича. Задержался где-то в завьюженных просторах Сибирской губернии, мотаясь по убогим земским школам. Мария Александровна с ночным святильником в руках идет от одной детской кровати к другой.

— Мамочка, папа приехал!..

— Спи, спи!..

Всплывают, когда семья проводит в последний путь Илью Николаевича, когда будет казнен старший сын Александр. Мария Александровна скажет о самой большой драгоценности жизни — о человеческой любви и верности. Зритель, наверное, возвратится мысленно к первым кадрам и, может быть, вспомнит кстати мудрые сужде-

«Царь и богатые люди не знают, что сплошному народу на свете нету, а живут кучками сыновья, матери, жены — и один дороже другому. И так цепко кровями все увчаны, что расцепить — хуже, чем убить... А сверху глядеть — один ровный народ, и никто никому не дорог. Сукины они дети, да разве же допустимо любовь у человека отнимать? Чем потом оплачивать будут?»

Семью Ульяновых «сукины дети» — царь и богатые — убийством опустошили, но «расцепить» не смогли. Неподдельное напряжение драматургии фильма, его огромное воспитательное значение в том и состоит, что он показывает нам гражданский подвиг матери во всей его трагической сложности.

«Шестеро детей. И у каждого своя судьба...» Больше всего на свете Мария Александровна желает сохранить, вырастить детей. Но сохранить и вырастить их такими, как позволяет ее нравственный идеал, — значит благословить на смертельно опасный путь революционеров. Самое страстное желание матери — счастливая доля детей. Но такой долей оказывается жизнь, полная лишений и тяжких жертв. Развитие событий приводит Марию Александровну к единственно возможному решению: разделить трудную судьбу с детьми, быть с ними заодно.

Удивительно правдиво передает эту сложную внутреннюю перестройку образа актриса Елена Фадеева. Она великолепно показывает, как не сразу совершается это мучительное восхождение. Оно происходит естественно, без схематических предугадываний, дезорганизуя строгую логику характера. Обратное было бы столь же антихудожественным, сколь и фальшивым по существу: ведь сердце матери не камень.

Мария Александровна, не колеблясь, хватается за предложение сановника Неклюдова уговорить Александра чистосердечно раскаться, подать прошение на высочайшее имя. Мать не предает — рассудочным мудрствованиям относительно политического смысла такого предложения (что было бы как раз чудовищно безнравственным), а беззаветно спасает сына:

— Сашенька! Мальчик мой! Я прошу тебя! Сашенька!

— Мамочка! Ты первая презирала бы меня, если бы я произнес эти слова.

И в этом справедливом доводе Александра — одновременно трагизм положения матери и нравственная оценка ее личности, горе и торжество ее материнства. Вот почему последнее слово ее старшего сына на суд, полное мужественной мысли и человеческого достоинства, слобное само по себе отозваться только гордостью, отзывается в материнском сердце невыразимой болью. Разве не таким хотела видеть сына Мария Александровна, не в числе ли богатей духа? Но умереть за свое дело теперь в числе других должен был именно ее сын.

Мы испытываем удовлетворение оттого, что создатели фильма отказались от «малярной ясности» рисунка, работают тонкой кистью мастера. И

ибо мучения матери не менее нравственны, чем ее гордость, а ее боль не менее значительна, чем ее торжество.

Линия Марии Александровны и старшего сына Ульяновых, Александра, занимает, пожалуй, доминирующее место в первой части дилогии «Сердце матери». И хотя фильм в целом задуман, разумеется, как повествование о женщине, подарившей миру гениального Ленина, его первая часть не представляется нам пресчетом: без трагедии матери Александра — Ульянова портрет матери Владимира Ульянова — Ленина оставался бы во многом схематической условностью.

Не успев стать дружеской опорой старшего сына, Мария Александровна стремится быть ею в отношении остальных детей, в отношении Владимира. Но дружба — это уже новое качество. Это глубокая общность. И мы вновь отмечаем достаточно тонкую и неоднозначную разработку авторами темы материнской дружбы. Оттого, что нам не пытаются преподнести ее как пунктуальное совпадение партийно-теоретических взглядов, оттого, что она остается «всего лишь» материнской, эта дружба настолько не падает в своем значении. Необязано само по себе сердце матери. Оно, как генератор добра, источает благотворный нравственный климат, в котором способна зародиться, окрепнуть и развиться высшая гражданственность.

...Сцена свидания Марии Александровны с арестованным в Казани за участие в студенческих «беспорядках» Владимиром. Нетрудно представить состояние матери, которая вскоре после казни одного сына получает известие об аресте второго. Но мы уже подмечаем зловольную характеристику, мы видим, как именно отложившие в нем страдания прошлого. Будто раздраженные прежде душу противоречия постепенно переходят в ясную целостность.

Мастерски поставленный эпизод построен на параллельных диалогах нескольких пар. При этом возникает полемическое сопоставление разных взглядов на события, так сказать, контрасты «семейных режимов». В них-то и суть.

«Купец. Ты же что это, мерзавец, выдумал! Отца позорись, сукин сын, погоди, я тебе вот голову-то, прохвост, отверну!»

Мария Александровна. Как ты себя чувствуешь, Володечка?

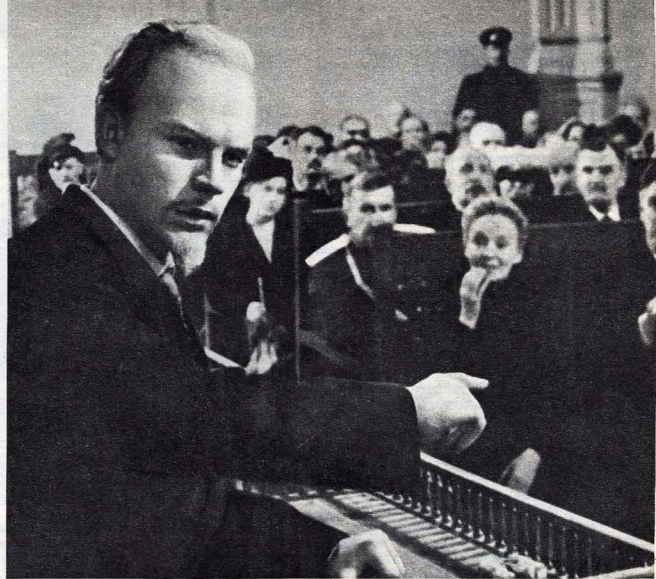
Другая мать. Андрей, о чем ты думал?.. Когда еще увидишь тебя!

Мария Александровна. Мне удалось выхлопотать замену этапа пребыванием под надзором в Кокушкине. Я буду здесь. До самой отправки, поделю вместе...

Вряд ли требуется пояснение относительно того, как тесно сплетаются здесь моменты кузкин и «широкее», семейные и социальные, как родительская позиция становится четким гражданским отношением. Полностью оно выявляется в заключительных сценах фильма, которые вносят в образ матери новое качество. Ее стремление быть с детьми наполняется общественным смыс-



Александр Ульянов (Г. Чертов)



Владимир Ульянов (Р. Нахпетов)

В Самаре молодому Ленину душно. У него ощущение, будто он заперт в чеховской палате № 6. В Петербург! Предложение о переезде всей семьи в Москву, а Владимира Ильича — в Петербург первой подает сама Мария Александровна... О переезде в центр революционного движения, навстречу той самой опасности, которая уже отняла у нее старшего сына.

Такова эволюция образа. Мы думаем о ее закономерности, вспоминаем другую. Мать рабочего распространяет листовки с призывом своего сына-большевика. Ниловна... Мы думаем о том, что революция, сумевшая привлечь на свою сторону материнские сердца, глубоко верна и непобедима.

Если в фильме о том, как «начинался» Ленин, столь ценен художественный портрет его матери, то, разумеется, и его собственный образ не менее важен.

Сложная творческая проблема повторного воссоздания знакомого образа, вставшая перед авторами фильма и исполнителем роли — Родионом Нахапетовым, думается, разрешена точно и, еще добавим, обязательно.

Автор не пытается прошибить лед сверхзадачей и преподнести «королевича истории», сызмальства обремененного своим предназначением. Прежде всего перед нами честный, человеческий, с остро развитым чувством справедливости и сочувствия к людям, живой юноша. Мы ощущаем в этой трагикоме продолжение той же внутренней философии, что несет и образ Марии Александровны. Простые законы нравственности и справедливости. Только они создают тот насыщенный жизненный раствор, в котором могут выплыть чистые кристаллы коммунистического. Лишь любящий сын способен любить народ и быть им любимым. Только из Человека вырастает Коммунизм. Гуманизм — бесценный источник и неотъемлемая составная часть нашего миропонимания.

Фильм: показывает рождение революционного борца. Всего вероятней, оно началось уже с того, что Владимир не мог уснуть в тревоге за отца; с готовности выполнить его обещание — обучить чужакина Пашку грамоте; с бескомпромиссного презрения к директору сибирской гимназии Ищерскому, отвернувшемуся от Ульяновых в момент ареста Александра; с горячей, преданной любви к старшему брату.

Тема Александра и Владимира Ульяновых, отношения этих образов друг к другу, является, кстати, одной из самых важных и сложных. Сложных по существу — братская привязанность не исчерпывает идейной общности, преемственность семейной традиции не покрывает преемственности революционного дела. Владимир Ульянов продолжает борьбу Александра Ульянова и в то же время в чем-то отрицает ее слабые стороны, но лишь для того, чтобы полнее воплотить ее цели и лучше воспринять ее завоевания.

От авторов фильма требовались здесь особенно тонкие штрихи, максимально чуткие прикосновения. Тем более потому, что широкоизвестное

тем!» — приобрело у нас подчас характер плоского школьного знания, хрестоматийной истины. Между тем некоторые кадры фильма, мне кажется, сами испытывают давление школьной однозначности, идут в ее русло. Два брата в них более разделяются по противоположности теоретических установок, чем рондятся по общему нравственному кредо борцов за народное счастье. Нам много говорят о другом пути, но ничего «о том самом». Оправдано ли это?

Речь, собственно, идет об одной из финальных сцен, где Ленин излагает вкратце программные положения социал-демократии. И даже скорее о том, как его слушает Мария Александровна.

Голос Владимира Ильича утверждает, что не по желанию нравственно развитых личностей направляется ход истории, что движение к социализму будут отныне определять интересы организованного пролетариата, а не отвлеченное превосходство идеалов критически мыслящей личности. Тут же экран возвращает нас к образу юноши, подымавшемуся со скамьи подсудимых, а память матери извлекает из прошлого слова Александра о десятке людей, преданных своим идеалам, о правде и обязанности интеллигентного человека свободно мыслить и делиться мыслями с теми, которые ниже его по развитию...

Всего вероятнее, эти прямые сопоставления должны были послужить в фильме окончательному просвещению Марии Александровны и окончательно ее (и нам) убедению в том, что старший сын погиб не зря, дело его в надежных руках. Скажем, в гораздо более надежных. Но не получился ли некий упрек Александру в «интеллигентских» иллюзиях? Не смещена ли ленинская мысль едва заметным, неловким движением в развенчание той борьбы, что была по необходимости избрана старшим братом? Весь фильм в целом, его принципиальные начала противостоят этим сомнениям. Все же в какой-то момент они возникают.

Между тем именно Ленин подчеркивал важность связи между «предыдущим и последующими революционерами». А об интеллигенции, «имеющей свое основание во всей истории своего народа» (Александр Ульянов), Владимир Ульянов-Ленин в сентябре 1903 года скажет: «Интеллигенция потому и называется интеллигентнее, что всего сознательнее, всего решительнее и всего точнее отражает и выражает развитие классовых интересов и политических группировок во всем обществе».

Не представляется возможным в этих заметках, далеких от киноведческого анализа фильма, подробно сказать об остальных действующих лицах. Характерно, что зритель постоянно находится в кругу семьи Ульяновых, где один другому безмерно дорог. И это тоже обогащает нас ценными выводами.

К традиционным представлениям об Антее, черпающем силы от земли-матушки (или в народе-бабушке), прибавляется нечто важное и насчет семьи как живительном источнике богатейского

Илья Николаевич Ульянов (роль которого неудачно, на мой взгляд, сыграл Д. Сагал) живет на экране настолько недолго, что эпизоды с его участием скорее можно считать своего рода предисловием. Тем не менее нравственная энергия, заложенная сценарием в этом образе, безотказно питает весь последующий ход событий.

Цельность фильма, позиции его авторов, может быть, нагляднее всего проявляются в портретах представителей режима, помещанского отродья. Всех их — от тупого забуддыги-урядника, приставленного опекуном к Владимиру Ульянову, до высших экземпляров царства сياتهжных теней — объединяет одно: чертовеское ничтожество, тот кодекс продажной мудрости, который подгулаивший купельский отпрыск Горчилин формулирует с банальной циничностью: «Где хорошо, там и отечество».

В том-то и суть, что высокопоставленные государственные и полицейские чины, слышав в отличие от простого урядника о Гейне, все же остаются урядниками, теми же околоточными по своим личным достоинствам. Привыкнув считать предательство, доносы, соглadataйство государственной службой и выражение любви к отечеству, они предадут то же нравственную программу Марии Александровны. Ее любовь к детям с точки зрения полицейского патриархата не может быть не чем иным, кроме наблюдений за ними, шпионажа и подстрекательства к идейному предательству.

Да, мать страстно желает видеть своих детей патриотами. Она находит возможным уверить министра просвещения, что ее сын, Владимир, все силы и знания отдаст служению любезному отечеству. И нам не следует делать специальный перевод этих слов, мы читаем мысль матери непосредственно с экрана, приблизительно так, как об этом в свое время говорил П. Чаадаев: «Я не научился любить свою родину с закрытыми глазами, с преклоненной головой, с запертными устами. Я нахожу, что человек может быть полезен своей стране только в том случае, если ясно видит ее, я думаю, что время слепых влюбленностей прошло...»

Зная творчество Марка Донского и главного оператора фильма Михаила Яковина, можно было не сомневаться в их пристальном внимании к картинкам действительности, к тому, чтобы зритель вместе с действующими лицами ясно видел страну. И в самом деле, «сцены жизни» выполнены мастерами, впечатляюще. Симбирск, затерянный в снегах деревни, Волга — отчаяние и надежда России, «как хорошо и как страшно!» — как бы обо всем этом говорит Мария Александровна. И эта реальность отечества — тоже философия фильма, его мысль о единственной земле, которая оказалась способна дать такие восходы.

После просмотра «Сердца матери» нас не оставляет потребность новой встречи с героями диалогов, мы не прощаемся с ними, а лишь на время расстаемся.

И это наше ощущение является хорошим при-

В деревне Швяндубре около литовской городка Друскинин-кя, километрах в ста от Вильнюса, Михаил Богин снимает свой второй фильм — «Зося». Первая его картина «Двое» в течение короткого времени получила девять первых премий на международных кинофестивалях. В ней поставлена проблема духовных связей между людьми. Картина напоминает о том, что такие связи необходимы. Продолжает ли эту тему М. Богин в следующей работе?

— Да,— отвечает режиссер,— продолжало. «Зося» должна быть картиной о духовной тонкости, о внутренней интеллигентности, о том, что объединяет людей и что их разъединяет, о любви и о мужской дружбе. В вашем журнале рецензия на картину «Мне двадцать лет» была прекрасно названа «Очищение души».

Мне кажется, что это определение как нельзя лучше подходит для понимания «Зоси»: очищение любовью, духовным светом от вынужденной жестокости.

...Фильм снимается по одноименному рассказу Владимира Богомолова. Рассказ этот был напечатан в первой книжке журнала «Знамя» за 1965 год, и его сразу же заметили читатели и рецензенты — критическая литература о рассказе уже в несколько раз превышает его объем. Фабула новеллы проста, даже слишком проста, и ее легко пересказать. Летом 1944 года остатки сильно поредевшего в боях мотострелкового батальона Виктора Байкова отошли для отдыха и пополнения в тихую польскую деревушку Нови Дуур. Однако вместо обещанных двух месяцев бойцы пробыли в ней меньше трех дней — началось дальнейшее наступление. В эти дни юный начальник штаба Михаил Кузьмин и польская девушка Зося полюбили друг друга, но так и не успели в этом признаться: война столкнула и развела их. Вот и все.

Этот точный пересказ ни в какой мере не передает настроения новеллы. Ведь не перескажешь ни благородно-сдержанной манеры изложения, ни чистоты и поэтичности, ни мужественной суровости и нежности. Как невозможно пересказать стихотворение или сонату.

Чем привлек М. Богина рассказ, почему он нашел в нем материал, позволяющий затронуть интересующую его проблему?

Владимир Богомолов — говорит М. Богин, — принадлежит к поколению, для которого война — самые заветные впечатления юности. Взыскательный к себе писатель, он работает медленно, печатается редко. В прошлом году вышел первый его сборник — «Сердца моего боль». Каждый из его рассказов, поразительных по своей правдивости и глубине, заставляет заново пережить то, что не может и никогда не должно быть забыто.

Главные герои «Зоси» — два офицера, два друга, Михаил Кузьмин и Виктор Байков (актеры Ю. Каюрович и Н. Мерзликин). Они из тех, кто начинали войну семнадцатилетними, а в девятнадцать командовали батальонами, были «отцами» солдат, которые годились им в родители по возрасту. Бывалые воины, опытные командиры, они научились ходить в атаку, побеждать. Храбрость стала постоянным состоянием их духа. Необычность законов жизни на войне стала для них обыденной и привычной. Обстоятельства развили этих людей одноклассниками. Передача между бойцами для них непривычна. У них уши болит от тишины. В жизненных проявлениях, не связанных с войной, например, в любви, они остались детьми — застенчивыми, даже пугливыми. К ранам душевным они менее готовы, чем к ранам телесным. Вот на этом раздвоении — мужественность и детскость, жестокость и нежность — мы и строим картину. Ненависть, ожесточение, доведенные до предельного состояния, и робкая, едва пробуждающаяся любовь. Отчаянная, беззаветная смелость и детская нерешительность.

В рассказе для меня важна не бытовая история, а история духа. Михаил и Виктор, одинаково мужественные перед лицом войны, различны по характеру, хотя для меня они святы одинаково. Этих ребят связывает мужская дружба, сдержанная и не очень осознанная забота друг о друге. Этой главнейшей связью, этой беззаветной преданностью друг другу и определяются отношения Виктора и Михаила. Эти отношения, как куполом, покрывают собой всю вещь.

В процессе работы стало совершенно очевидным, что фильм не может называться «Зося». Если уж выбирать для названия имена, то скорее «Виктор и Михаил».

Над этим нам еще, однако, предстоит подумать.

Рассказ В. Богомолова, написанный от первого лица, согрет лиризмом авторской интонации, проникновенностью в передаче чувств.

Основная и наиболее трудная для меня задача — сохранить, передать эту мягкую интонацию рассказа всем строем фильма.

— Что общего и что различного вы видите между «Зосей» и рассказом В. Богомолова «Иван», по которому А. Тарковский поставил «Иваново детство»?

— В обоих — противоестественность войны, ее дикость и бессмысленность. И в трагической истории одиннадцатилетнего мальчика, у которого война отняла детство. И в истории вынужденного взрыва людей, предназначенных друг для друга.

...На съёмочной площадке русская речь мешается с польской, спрашивают на одном языке, отвечают на другом и прекрасно обходятся без переводчика. Хотя картину выпускает только советская студия — имени М. Горького, активнейшее участие принимают в ней польские кинематографисты. Это и главный оператор Ежи Липман [он снимал «Канал», «Пепел», «Этого нельзя забыть», «Нож в воде»] и оператор Вильд Саботинский. Это и исполнительница роли Зоси Поля Ракса [она снималась в картинах «История одного преступления», «Вернись, Беата!», советском фильме «Ноктюрн»], и Веслава Магуркевич, играющая мать Зоси, и Барбара Браглиовска, играющая подругу Зоси Ванду, и Зигмунт Цинтель, играющий старика Стефана [это его пятидесятая роль в кино].

— В картине есть еще одна важная тема,— говорит Богин,— тема советской дружбы. Наши офицеры в фильме ни на секунду не забывают, что они полпреды своей страны и должны достойно представлять ее.

Фильм не только о душевных движениях людей навстречу друг другу, но и о взаимной симпатии двух народов. Не только о взаимопроникновении судеб, но и о дружбе поляков и русских.

Польские коллеги — художник Роман Волянец и декоратор Леонард Мокч помогли соблюсти достоверность польской деревни 1944 года. Отличные польские актеры наполнили фильм специфической манерой двигаться, разговаривать, жестикулировать, которую так трудно, почти невозможно передать актеру другой страны.

...Когда мы уезжали из Швяндубре, снималась одна из заключительных сцен. Боевая тревога прервала краткий и беззаботный отдых. Батальон готов к отъезду, но Михаил под разными предлогами оттягивает время. Зося куда-то исчезла, и ее все нет. Наконец она появляется, срывающимся голосом зовет: «Михал!»

С напряженным и испуганным лицом она обхватывает Михаила руками за голову и с силой целует в губы... Они смотрят прямо друг другу в глаза. «Сейчас, в этом кадре,— как сказано в режиссерском сценарии,— они должны запомнить друг друга на всю жизнь...».

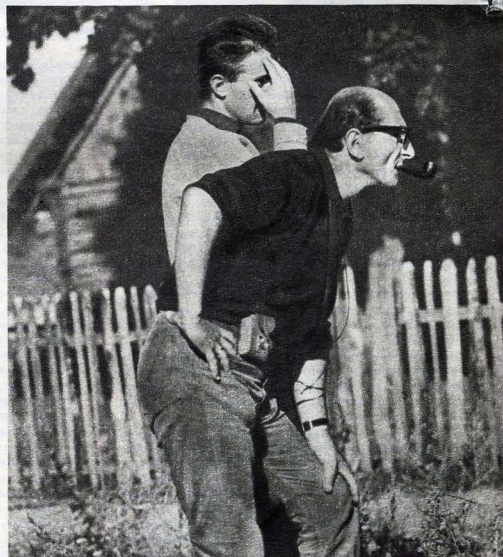
М. Зиновьев, С. Марков, спецкоры «Советского экрана»

ОЧИЩЕНИЕ ЛЮБОВЬЮ



МИХАИЛ БОГИН —
ПОСТАНОВЩИК
ФИЛЬМА «ДВОЕ» —
ЭКРАНИЗИРУЕТ
НА СТУДИИ
ИМ. М. ГОРЬКОГО
РАССКАЗ В. БОГОМОЛОВА
«ЗОСЯ»

Оператор Ежи Липман (на первом плане) и режиссер Михаил Богин



Зоя
(Поля Ракса)



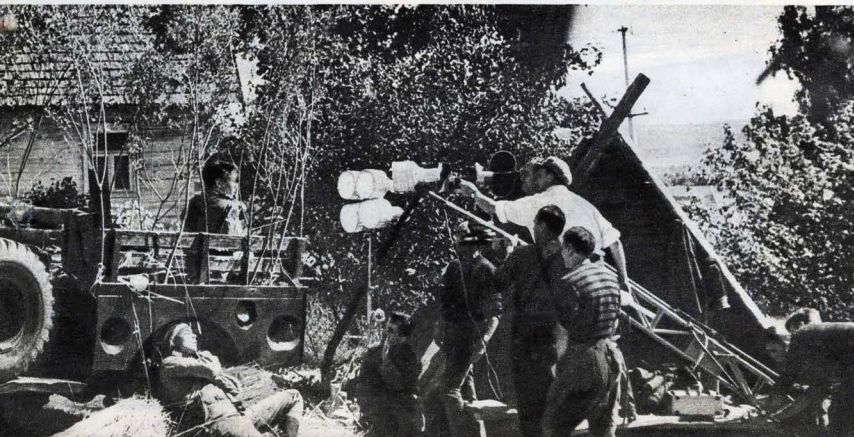
Михаил (Ю. Каморный)



Виктор (Н. Мерзлякин)

Фото
Роберта
Папикьяна

Рабочий момент



ДНЕВНИК КИНОСТУДИИ

НА СТУДИИ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ» режиссер Л. Голуб приступил к постановке картины «К Ленину», которая рассказывает о первой школе-юномунде, созданной в Белоруссии по инициативе В. И. Ленина. В картине заняты Э. Леждей, Г. Юхтин, Е. Шотов.

НА «ТАЛЛИНФИЛЬМЕ» документалистика В. Андерсон закончила съемки фильма «Преобразователи». Он снят методом кинорепортажа и рассказывает о выпускниках средней школы № 1 города Пярну, о их спорах, сомнениях и планах на будущее.

НА УКРАИНСКОЙ СТУДИИ научно-популярных фильмов закончена лента «Слово об Игоре Савченке», посвященная выдающемуся советскому кинорежиссеру. Сценарист И. Корниенко. Режиссер Г. Криун.

НА «КАЗАХФИЛЬМЕ» закончена картина «Крылья песни» по одноименному роману Н. Анова. Она рассказывает о становлении казахского профессионального театра. Сценаристы Н. Анов и А. Витензон. Режиссер — дебютант кино, главный режиссер Казахского академического театра драмы А. Мамбетов. Оператор М. Бернович. Композитор Г. Жубанова.

НА ЦЕНТРАЛЬНОЙ СТУДИИ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ сценарист Л. Браславский и режиссер Л. Дербышева работают над картиной «В городе — клоун». Ее герой — известный клоун Олег Попов.

Ансамблю песни и пляски имени А. В. Александрова посвящается лента «Всерайский запевала», сценарий которой написал Г. Напралов.

НА СТУДИИ ИМЕНИ А. П. ДОВЖЕНКО В. Иаченко поставит картину «Степной ветер». Сценарий Н. Фигуровского рассказывает о героической борьбе большевиков на юге Украины в годы гражданской войны.

НА ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЙ СТУДИИ. Показат' ман ловяца саиру. «Казалось бы, не такая уж захватывающая тема для кинематографиста-дебютанта. Режиссер А. Пушкин сумел выполнить свою первую работу своим и интересно. Его следующая постановка — полнометражный фильм «Самое длинное утро» по сценарию В. Дуглова и Н. Снегиной. Авторы картины совершат «путешествие за солнцем» через всю нашу страну — от Чукотки до Балтики.

«Хочу привлечь людей молодых и Уссурийскому краю. Но не буду срываться опасностей и м лишений. Хлюпки и кабинетные сиди в тайге не нужны», — писал знаменитый русский путешественник В. И. Арсеньев. Его слова стали заглавием к фильму «По арсеньевским местам», который режиссер Т. Васильева снимает по сценарию Б. Алевинки. Через шестьдесят лет кинематографисты вновь пройдут по маршруту одного из путешествий Арсеньева.

Амгуема — могучая северная рена. На Чукотке нет трассы трудней, чем через Амгуемскую тундру. О людях, построивших здесь, в условиях Заполярья, дорогу, рассказывает фильм «Амгуема». Оператор и режиссер А. Личко снял этот фильм по сценарию журналиста А. Мифтакудинова.

НА «КИРГИЗФИЛЬМЕ» режиссер Т. Онеев ставит фильм «Пастбище Баян» — о жизни старого табуна, о быте и нравах горцев-скотоводов, о том новом, что пришло в их жизнь в последние годы. В роли Баяна снимается народный артист СССР Рыскулов. Его жону Урум играет А. Джангозова. Их сына Кальна — И. Бубашев. Оператор К. Кыдышев. Сценарий написали Т. Онеев и К. Омуркулов.

НА СТУДИИ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО режиссер И. Федорова ставит картину «Таной большой мальчик» по сценарию Б. Рахманина. Фильм рассказывает о нелегком военном детстве Коли Николаева, его матерей, сестренки и братишки, которых война занесла далеко от родного города. В роли матери Коли снимается Зинаида Ибриенко.

ОДИН ВОПРОС И ТЫСЯЧА ОТВЕТОВ

Вот вопрос, на который вы сможете услышать от зрителей фильма «Крылья» тысячу разных ответов:

— Кстати, а ты как думаешь: она погибла?

Спрашивает героиня фильма «Крылья», бывшая летчица, а в последнее время директор ремесленного училища Надежда Степановна Петрухина о самой себе, в третьем лице. Спрашивает верного друга комсомольской юности, надежно, хоть и без взаимности любящего ее до сих пор.

Вопрос обращен, конечно, и к каждому из нас, зрителей. Наверное, даже два ответа не совпадут. Дискуссии самые ожесточенные и вовсе бесспорные — наедине с собой — неизбежны. Они уже идут всюду, где посмотрели картину.

Пора всем нам понять, что споры о фильме — это не неудобство. Это — условие или форма движения мысли.

Надежда Степановна Петрухина говорит о себе в третьем лице потому, что с некоторых пор разглядывает и обдумывает себя как бы со стороны. Она всерьез озабочена: даже очень близкие люди, например, дочь, думают о ней не так, как она сама о себе. Славный парень Быстряков, выпускник ремесленного училища, где она директорствует, членораздельно сказал ей, глядя прямо в глаза: «Я ненавижу вас». Дочь не желает говорить с ней о самом для себя важном — о любви к человеку, который намного старше ее. В глазах других Надежда Степановна теперь не то, что в собственном мнении. А раньше было не так. Раньше она сильно любила людей, и они отвечали ей тем же. Это делало ее счастливой. Отношения с людьми изменились настолько, что привыкшая идти всегда прямой дорогой Надежда Степановна теперь не знает, как и быть, можно сойти с ума от тоски.

«Она погибла?» — спросила школьница экскурсовода музея, услышав рассказ о знаменитой летчице Петрухиной, чей портрет висит на стенде, посвященном героям минувшей войны. Экскурсовод протарахтела: «Нет, она живет в нашем городе и является членом горсовета», — и пошла дальше. А сама Петрухина, случайно находившаяся в зале, ранена вопросом девочки. У нее, я бы сказал, сильно развито образное мышление. Невинный вопрос школьницы прозвучал для нее как аллегория.

Что же случилось с Петрухиной?

Две половинки ее жизни не срастаются, словно у них разный состав крови. Как найти этому объяснение?

Причины можно назвать множество. Например, такую: на фронте погиб любимый человек, погиб в воздушном бою, у нее на глазах, и она ничего не могла сделать для его спасения. А Надежда Степановна — однолюбо, настоящий, на всю жизнь, и мир опустел с того дня для нее. Хорошо это или плохо, но другой она быть не может.

Есть и такая сторона этого очень сложного образа: Петрухина отдала всю себя тяжкому ремеслу войны и не смогла найти новые интересы в мирной жизни. И потому опасно и даже, может быть, безнадежно сузился ее умственный кругозор, она оказалась человеком вчерашнего дня, а ведь она директор школы, наставник молодежи. Драма неизбежна.

Можно было бы удовлетвориться такими толкованиями истории Петрухиной, они имеют основания. И все-таки кажутся мне недостаточными. Я вижу в истории Петрухиной еще один очень важный мотив.

Ушло в прошлое то, что Надежда Степановна считала непогрешимым и незабываемым, — ее предствление о нормах человеческих отношений. Она знала, как надо жить, теперь утратила прежне ясное знание, ее озадачивает новое и непривычное.

Знакомая сверстница, я узнаю ее сразу, в любом окружении и в любых обстоятельствах, и она всегда мне интересна не поговору, что она лучше всех, а потому, что ее судьба о многом мне говорит. Не понять ее было бы нечестно.

Мне довелось быть свидетелем горячего спора одной летчицы-героини с Надеждой Петрухиной, то есть с актрисой Майей Булгаковой, играющей эту роль. Разговор произошел сразу же после ки-

● Крылья



Майя Булгакова
в роли
Надежды Петрухиной

нопремьеры. Замечательная зрительница — она как человек вызывает к себе самое глубокое уважение — была очень довольна и картиной и игрой Майи Булгаковой. Даже возмущена. Вот что говорила она актрисе:

— Зачем вы сделали Петрухину такой неженственной, почему она шагает, как солдат? Самоуважение, почему же вы Петрухину такой непривлекательной изобразили? Посмотрите на моих подруг, боевых летчиц, сколько среди них красивых, милых женщины, ничуть не огрубевших на войне... И почему авторы сценария придумали для нее такую тяжелую послевоенную судьбу?

Назову вам сколько угодно бывших летчиц, нашедших себя в новых профессиях, продолжающих жить так же целеустремленно. Хотите, приведу десятки примеров. А у вас Петрухина мается, как неприкаянная, никому уже не нужная. Сама не живет и другим не дает. Откуда вы взяли такую биографию? Мне было больно смотреть эту картину. Она неправдивая, надуманная.

Актрисы редко заступаются за своих героинь. Я сделаю это вместо М. Булгаковой. Я хочу сказать ее обвинительнице вот что:

Ну, хорошо, многие ваши подруги действительно не похожи на Петрухину, и у них прекрасно сложились после войны отношения с новыми товарищами. Отлично. А если бы вы встретили в жизни такую вот женщину с грубоватыми манерами, растерявшую старых товарищей и не нашедшую новых, вы старались бы безучастной к ней? Вы не захотели бы прикоснуться к ее судьбе, как это с огромной любовью и способностью понимать сделала Майя Булгакова?

Ваша послевоенная биография сложилась хорошо.

Нот вот актриса поведала историю человека, не нашего пути от «вчера» к «сегодня», не сумевшего жить в наши дни так же осмысленно, как в юности. Вам безразлична ее трагедия? Но тогда вы, а не актриса жестоки к Петрухине. Быстрые же ее не знает и не понимает, но вы-то должны понять и разделить, как зрительница, ее мучения. Как же иначе?

На чем же тогда строить актрисе, вообще художнику, глубокие взаимоотношения с героем и зрителем?

Вы хотели бы увидеть на экране другую, более оживленную героиню, с другой судьбой. Я тоже хотела бы увидеть фильмы об одном, другом, третьем счастливом человеке. А как же быть с Петрухиной? Куда она пойдет, когда погаснет экран? К бутылочке? Нет, звините, это эгоистично — развлекать себя только соучастием в счастливых судьбах. Это все равно, что доставлять себе удовольствие посещением только счастливых домов.

Вы неправедливо сейчас не только к Майе Булгаковой, к авторам сценария Валентину Ежову и Наталии Рязанцевой, к режиссеру Ларисе Шепитко, которая так вдумчиво, серьезно, строго поставила эту честную и умную картину, вы, сами того не замечая, сейчас, в эту минуту, неправедливо к таким людям, как Надежда Степановна Петрухина.

И к стати сказать, это фильм не только о летчице. Вообще не о профессии и ее прерогативах. Это фильм о таком вот человеческом характере, о судьбе одной из наших современниц. Она заслуживает пристального внимания и размышлений...

Вспомните, как хорошо, просто до радуется Надежда Степановна, когда те самые молодые люди, которых она полюбила и существует — друзья дочерей — вдруг поднимают тост за ее молодоженов, а за нее, за тещу. Просто за добрую тещу.

Так счастливо улыбается в кадре в эту секунду Майя Булгакова, что насквозь прозрачным становится этот очень открытый, в сущности, преданный людям человек. Такой ее знает, помнит уже, кажется, только один Паша, потому и любит неизменно. Он-то хорошо понимает, что Петрухина и сегодня все сделала бы для близких дальних друзей-товарищей, да как сделать? Вот чего она не знает.

Она не искала славы в авиации. Думаю, дело было так. Однажды бы объявлен комсомольский набор в военно-воздушные силы, и Надя сказала себе: «Надо!» Война приближалась неотвратимо, и потому Надя Петрухина пошла в авиацию. Хотя, возможно, больше всего на свете боялась самолета. И никому не говорила, что боялась. Только однажды, в минуту неудержимой девичьей откровенности, спросила Сергея, военного летчика, любимого человека: «А ты в самом деле храбрый или только притворяешься...?»

Она была очень типичным человеком тридцатых годов: делала, что было нужно. Вы без труда представите себе Надю или ее старших подруг и на посевной «первой большевистской весны», и в тридцатиградусной стуже на монтаже Магнитостроя, и на корчевке тайги.

Но тогда же, в тридцатые годы, в сознание Петрухиной вошло нечто похожее на преданность делу и все-таки другому, чему найти точное название не так легко. Что это было? Точное перед приказным стилем? Психология нерасуждающей исполнительности? Незаметно, но основательно состав ее личности изменился. Вместо личной способности понимать все, что делается в стране, и за все отвечать — черты человека ленинского воспитания — пришло упование на того, который все за всех знает, все за всех решает; утвердилась психология человека, готового что угодно исполнять, не размышляя, и требовать механической исполнительности от других. А отсюда множество последствий.

Сверстник Петрухиной летчик Алексей Астахов из «Чистого неба» был ошеломлен людьми, слепо исполнявшими приказания «сверху». Петрухина в сущности, жертва тех же нравов, но в другом смысле: порочный стиль проник в самое ее существо, нанес ей рану не в конклавере, не на «единодушном собрании», как, скажем, Астахову, а иначе — изнутри. Она потеряла необходимо даже самому дисциплинированному исполнителю способность постигать человека, событие, случай не только «вообще», но и «в частности», индивидуально.

И вот уже притупляется способность отличать черное от белого.

Петрухина не подхалимничала, не искала личных выгод, не приспособлялась — о карьере она не беспокоилась, она испытывала радость от единения в среде товарищей, от общего напряжения сил, от готовности действовать сообща; но даже эти высокие чувства требуют необходимого дополнения — строгого и честного анализа действительности, иначе тяжких ошибок не миновать.

История Петрухиной это подтвердила. «Волевой стиль» завел ее в тупик.

Какая сложная диалектика характера, и как необходимо разобраться в ней!

Б. А. Бабюкин писал, что Чапаев, остававшийся для нас будущим, сам неизбежно оставался на его пороге — в этом видели и братья Васильевы и актер «трагического жребия» героя». Петрухиной грозит, в сущности, та же участь — остаться на пороге будущего, за которое она так самоотверженно сражалась; правда, в этом нет роковой неизбежности, все зависит от того, поймет ли она, откуда ее горести.

В фильме речь идет о сравнительно небольших конфликтах в служебной и личной жизни Петрухиной. Вот, например, такой: дочь выходит замуж за своего преподавателя. Петрухина знает: замуж надо выходить иначе. И потому срывает дочь. Удар в сердце.

Петрухина познакомилась с симпатичной ей женщиной — бутылочницей. «Муж есть?» — спрашивает она дружелюбно. «Есть, да чужой».

Петрухина поперхнулась от такого ответа — муж должен быть свой!

Она уважает образцы-нормы. Она уверенно сказала бы писателю, как-то нужно написать роман, кинематографисту — какой поставить фильм. Ей все ясно.

Самая она не жестока, не честолюбива, не диктованная по натуре, но ей не хватило своего личного отношения к драмам жизни, ее сложностям.

И дом ее становится холодным домом, дочь уходит навсегда.

Так что же, погибла она для родных, близких, для товарищей или все-таки шагнет в будущее через «порог»?

А это уже зависит от нее самой.

В этом честности, прямота и серьезность фильма.

Только Петрухина сама решает сейчас, что будет с ней дальше. И не поможет вздох о прошлом: прошлое либо всегда с тобой, но тогда оно уже не прошлое, а настоящее, либо его не стало.

К счастью для Петрухиной, ей не безразлична ненависть Быстрыкова. Очень важный симптом очищения души! Другая бы и не оглянулась на мальчишку, посылающего ей проклятия.

Один из участников съёмочной группы «Крылья» рассказывал мне о таком режиссерском приеме, изобретенном Ларисой Шепитко: режиссер стоял рядом с камерой — беспылая в глаза Петрухиной-Булгаковой жесткие слова: ты устарева, ты никому теперь не нужна, и так далее в том

же духе, — а отвечать словами запрещала: отвечать надо было всем внутренним напряжением воли, жизнелюбием, страстью бойца. И это удалось актрисе блестяще: Петрухина не складывает крылья, не бросается с высоты по ледяному закону — она живет, спорит, с трагическим жребием, она жаелает понять Быстрыкова, и потому едва ли бутылочница получит ее в подруги. А если получит — тогда жаловаться не на кого, советские художники честно дали ей знать об опасности.

У нас много очень талантливых молодых режиссеров — больше, чем талантливых фильмов.

Почему?

Потому что чаще всего они ставят отличные киноэтюды, полные очарования киноискусства, но не умеют выстроить картину с начала до конца, как крупное целое. А зависит это от значительности мысли, развиваемой с первого до последнего кадра. Без крупной мысли даже двухсерийный фильм — лишь этюд. Для многих подающих пререкрасные надежды кинематографистов пора этюдов — чудесная юношеская пора — затянулась. Лариса Шепитко пришла к раннему мастерству. Каждый кадр в ее фильме подчинен мысли, развивает мысль. Она напоминает нам о том, что искусство режиссера — это прежде всего мысль, способная «взять в вилку», как говорят артиллеристы, большие явления, сложные характеры.

Напомним, что первая картина Ларисы Шепитко, «Зной», тоже была суровой картиной и тоже развивала тему «вышей славы», пережившей себя, мешающей сегоднейшей действительности. Значит, режиссер сейчас высказывает до конца о том, что не дает ему покоя. Признак настоящего художника!

Прекрасный наш режиссер Алексей Дмитриевич Попов не раз говорил, что художник не выбирает тему, что тема ранит художника. «Крылья» — блестящий тому пример.

...Когда Петрухина тосковала, поняв, что руководит школой она не имеет сейчас нравственно-го права, ей захотелось побывать, как встарь, на аэродроме. Может быть, решила наняться в инструкторы, по примеру Кости. Улеты «с ветерком» покатали по дорожке самолет, в кабину которого забралась Петрухина. И вот на ее глазах показались слезы волнения — от воспоминаний, смешавшихся с горстью этого дня. От аврара в то, что ее все-таки любят или полюбят снова, а значит, она не пропала.

И вдруг она видит перед собой темный прямоугольник ворот ангара. Ее катят с весельем смехом в ангар!

У Петрухиной, как мы уже заметили, остро развита образная впечатлительность, и потому она смертельно испугалась этого символа — не желает в ангар, на вечный отдых.

И тогда вопреки трезвому расчету она включает мотор.

Напуганный Костя бежит поперек поля. Но поздно — Петрухина взлетела. Рассудку вопреки. Ради образа взлетела, чтобы доказать себе и другим, что ей не место в ангаре.

И в самом деле — она жива! Раз испугалась не аварии в воздухе, а тихой гибели на земле, раз ушла действительно по своему желанию из училища — значит, она и в самом деле очень многое еще сможет сделать, как в тридцатых, сороковых годах.

Появилось личное решение!

Как «работает» этот фильм, то есть как влияет на человеческие души? Критикует он или воспевает Петрухину? Я не задавал такого вопроса. Фильм заставляет напрягаться волю, мысль, чувство зрителя, побуждает совершенствовать человеческие отношения в нашем обществе — в этом его работа.

А если вы не согласны со мной, от всей души советую — посмотрите «Крылья» еще раз. Почему-то такой совет иногда вызывает ироническую улыбку: фильм, мол, должен нравиться сразу — это ведь кино. А разве всякая хорошая книга становится любимой непременно с первого чтения? По-моему, только в плохие книги мы заглядываем один раз, а хорошие, сложные непременно, а не в порядке исключения, читаем и два раза и десять раз.

Правда, вы с наслаждением еще раз посмотрите многие эпизоды фильма, а особенно тот, изумительно снятый оператором И. Слабневичем, где самолет Петрухиной кружит, как птица, вокруг подбитой машины Сергеев — удивительно, как передают здесь самолеты, предметы неодушевленные, чувства истинно человеческие — те, что владели Петрухиной в самый грозный час ее жизни; эти чувства живы в ней, они не позволяют ей жить лишь прошлым.

Первое впечатление было неожиданным. Оно возникло сразу же, как только поезд остановился у платформы Белорусского вокзала и в окне вагона Рим—Москва мы увидели Анну Маньяни. Безразличное лицо, отсутствующий взгляд, ленивые движения. Такой она была и по дороге в гостиницу, и в вестибюле, где начался беседа, и на следующий день в номере, где она продолжалась. Та ли это Маньяни, которую мы знаем по экрану, с ее бесшумным потоком красноречия, пылкостью, с ее исполнительской воинственностью, покорившей мир! И только иногда, когда разговор касался особенно близких актрисе вещей, она начинала преображаться, и в манере говорить, смотреть, жестиковать мы узнавали те мельчайшие черточки и оттенки, которые сделали ее имя магическим для миллионов зрителей. Потом она опять потухала и продолжала отвечать на вопросы спокойно и неторопливо.

Мы спросили у Анны Маньяни, чем объяснить, что в разных иностранных журналах и книгах о ней по-разному рассказывается ее биография. Актриса ответила:

— Если верить их авторам, я родилась по меньшей мере в двадцати городах. Даже такое издание, как итальянский «Словарь деятелей киноискусства», утверждает, что я родом из Александрии и что мой отец — египтянин. Все это неправда. Мой отец из Калабрии, а мать — римлянка. Я тоже родилась в Риме, на той стороне Тибра, где нет дворцов. Родители рано отдали меня на воспитание бабушке. В шестнадцать лет я решила стать актрисой и пошла учиться в Академию драматического искусства имени Элеоноры Дузы. Занималась там год, и с этого времени уже сама зарабатывала себе на хлеб, выступая с песенками в варьете и в маленьких ролях на сцене. Жила тяжело — чувство голода не оставляло меня почти никогда.



щей вызов режиму насилия. Режиссер увидел в ней то, что было едва намечено в образах предыдущих лент. «Рим — открытый город», вышедший в сорок пятом, явился рождением и прогрессивного итальянского кино и великой киноактрисы Анны Маньяни. Пина, женщина из римского предместья, с пронзительным взглядом, черными растрепанными волосами, плетейскими манерами, держащая на языке, сумела сделать близким зрителю заботы и страсти простых людей, показать их страдания и нравственную красоту.

Картина принесла актрисе мировую славу. Двадцать лет прошло с тех пор, как мы увидели этот фильм, но разве можно забыть трагические глаза Пины, нехитрую историю ее жизни и смерти...

Мы рассказываем Маньяни, какой популярностью и любовью пользуется она у зрителей нашей страны.

— Это для меня сюрприз, я не знала, что картины с моим участием известны у вас. Я мечтала приехать в Советский Союз. Но когда меня пригласили на московский кинофестиваль, я отказалась, ибо мои стили — образы простых женщин, а на фестивале нужно изображать «звезд». У этого не умею. Мне важно было показать москвичам не себя, а свою работу. Но если бы я знала, что вы видели их, может быть, мое решение было бы иным.

...Героиня, которую сыграла Анна Маньяни в «Риме — открытом городе», оказалась для нее тем единственным и неповторимым образом, который начал жить рядом с актрисой, стал национальным типом, частью итальянской культуры. Героиня Маньяни внешне грубовата и некрасива. Но как только она начинает говорить, как только делает первый жест, вас начинает покорять ее жизненная энергия, темперамент, добросердечие, даже ее безжалостность и несправедливость, когда речь заходит о защите собственного благополучия или благополучия семьи. Эта женщина может scandalить, доказывать свою правоту с помощью зубов и ногтей, природный напор сменяется у нее кокетством, отчаяние — светлой печалью. И эта ее подлинность и искренность дороже внешней красоты.

— Актер должен быть честен перед самим собой, — говорит Маньяни. — Он должен брать только за то, что может делать. Я, например, никогда не взяла бы за роль Анны Карениной: у меня ничего не получилось бы.

Роль простых по происхождению, честных, внутренне чистых женщин — это мой ролик...

Вот уже больше двух десятилетий эта простая итальянка, созданная талантом Маньяни, держит знания правды в киноискусстве. Она держит его в «Депутатке Анджелине» Л. Дзампи, организовывая жителей своего квартала на защиту демократических прав. И в «Красных рубашках» Г. Александрини, где в образе жены Гарибальди Аниты каждая итальянка узнает свои собственные чувства и стремления. И в поставленной Л. Висконти новелле из фильма «Мы — женщины», где Маньяни рассказывает об эпизодах своей собственной жизни. И в «Сестре Летиции» М. Камерини, где героиня неожиданно для себя самой обнаруживает чувства, которые напрасно скрывала строгая одежда монахини.

О том, как высоко поднята актрисой знамя правды, советские зрители могут судить по картинам, демонстрировавшимся у нас. Вспомните Маддалену Чакони из «Самой красивой» Л. Висконти, фанатичную мать, которая хочет, чтобы ее дочь снималась в кино. За полчаса часа экранного времени Маньяни, на которой держится весь фильм, рассказывает о практичности и мечтательности, о сумасшедшей материнской

Вы спрашиваете: почему я решила стать актрисой и кто были мои учителя? У меня с детских лет было сильно воображение, фантазия. Мне хотелось преобразиться во всех, кого я встречала, — в матерей, жен, детей, продавщиц, домашних хозяек, служанок, барынь. Мои учителя — лица, окружающие люди, жизнь. Вероятно, все могут играть роли. Но большим актером может стать только тот, кто забудет, что он актер. Я люблю людей, хочу создавать их образы, поэтому я люблю искусство. Фальшь, неискренность я чувствую на расстоянии. Честность, искренность радуют, вдохновляют меня. Подлинности чувства, непосредственности переживания научить нельзя. Поэтому я не признаю учителей, школ и систем. Роль должна войти в мою душу, я должна жить ею. Если этого не случилось, не поможет ничто.

— Скоро ли к вам пришла известность? Когда вы начали сниматься в кино!

— Первой ролью — мне тогда исполнилось шестнадцать — была роль официантки. Это было в миланском театре. Я должна была войти и положить письмо. Уходя, я ошиблась дверью. Дебют оказался

неудачным. Карьера моя была очень медленной и очень трудной. Голод, недостаток денег долго еще были моими спутниками. Популярность начала приходить с ролями простых женщин, которых я видела в детстве, — нечесаных, с быстрыми движениями, суматошных, порой нелепых, всегда упорных, добросердечных, словом, римлянок...

В кино я впервые снялась в 1934 году, через три года после дебюта в театре и за десять лет до «Рима — открытого города», который был моим семнадцатым фильмом. Не все режиссеры верили в мои способности, некоторые советовали отказываться от съемок. Лучшей картинкой той поры я считаю поставленную Витторио Де Сика комедию «Тереза Венеради». Я играла актрису варьете, простую и великодушную, у которой вульгарность постоянно оказывалась сильнее желания казаться «синьорой».

...Решающим рубежом в творчестве актрисы стал фильм «Рим — открытый город». Роберто Росселини, ставивший эту картину о борьбе антифашистов, пригласил Анну Маньяни на главную роль — ворчливой, экспансивной, самоотверженной, импульсивной римлянки Пины, бросаю-

Наш
корреспондент
в гостях у...

АННЫ

МАНЬЯНИ

Фоторепортаж

Игоря Гневашева

любви, о простодушных разбитых надеждах, о жестокости мира.

Вспомните неугомонную горластую Линду в фильме М. Камерини «Мечты на дорогах». Несносная, сварливая жена, поглощенная погоней за куском хлеба, в трудную минуту становится мужественной, любящей женщиной.

— Какие свои роли вы считаете лучшими!

— Прежде всего в фильме «Рим — открытый город». Затем «Любовь» Росселини. Эта картина состоит из двух сорокаминутных новелл. В первой я играю стареющую женщину, во второй — простодушную пастушку. Очень люблю «В городе ад» Ренато Кастеллани. В этой картине, как и в фильме «Мама Рома» Пазолини (эту роль я тоже считаю одной из лучших, хотя и с огорчками), я играла проститутку — коварную и человечную, наглую и деликатную. Мне кажется, это одна из лучших моих ролей. Большого творческого удовлетворения доставило мне участие в фильме Лунджи Дзамппи «Честный ангел». Наконец, одним из лучших своих фильмов считаю «Татуированную розу», поставленную в Голливуде.

...20 февраля 1949 года тысячи творческих работников итальянской столицы вышли на улицы Рима, чтобы протестовать против захвата итальянского кинорынка Голливудом, потребовать защиты отечественного киноискусства. Был устроен митинг. Обращаясь к людям, запрудившим Народную площадь, активный участник «Комитета защиты итальянской кинематографии» Анна Маньяни выступила с речью. Именно тогда она произнесла свое знаменитое «Помогите!» и зарыдала... Мы говорим об этом с Анной Маньяни и спрашиваем, как же получилось, что еще через несколько лет она снималась в Голливуде, в 1955 году получила «Оскар» за фильм «Татуированная роза»!

— Не хочу оправдываться, — говорит Маньяни. — Все мы люди, и я проявила человеческую слабость: не каждую иностранную актрису приглашают в Голливуд...

А началось это так. Драматург Тенниси Уильямс увидел меня на экране и, хотя мы с ним не были знакомы, написал для меня пьесу, в которой я должна была играть на Бродвее. Но так как я не сильна в английском, Уильямс переделал пьесу в сценарий. За постановку «Татуированной розы» взялся Даниэль Манн.



Не зная языка, я чувствовала себя несчастной. Режиссер Элиа Казан, мой большой друг, советовал мне забыть про язык, играть, как всегда. «Нам нужна итальянская Анна Маньяни, а не Маньяни Голливуда», — говорил он. Казан вдохнул в меня смелость. По его совету, я разделила лист бумаги: с одной стороны написала текст по-английски, с другой — по-итальянски. Так и выучила роль. Я играла бедную швею, сицилианку Серафину, эмигрировавшую с семьей в Америку, где у нее умер муж. Как и в «Чуде», это история преданной веры.

В Голливуде я снялась и в фильме «Племя беглецов», сценарий которого по своей пьесе «Орфей спускается в ад» тоже написал Уильямс, а поставил Сидней Льюет. Я играла роль леди Торренс, которую затравили и убили злора, цинизм, пошлость. Снималась также в фильме Д. Кьюкора «Бурный ветер». Но это была уже ordinaria мелодрама.

...Несколько раз во время наших бесед Анна Маньяни возвращалась к теме неудовлетворенности своей работой в кино. Тенниси Уильямс писал о Маньяни: «Это самая великая актриса из живущих в наши дни. Она может играть и крестьянку и королеву». Может быть, это и так, но все дело в том, что Маньяни не хочет

играть королев. Как и другие большие актрисы — Глория Свенсон, Бетт Дэвис, Марлен Дитрих, Ингрид Бергман, Вивьен Ли, — Маньяни нашла свою тему и создала свой образ. Она и сейчас верна тем же идеалам, которые вдохновляли ее, когда она играла Линду. Но ролей такой же глубины и силы ей не предлагают.

— Может быть, это связано с тем, что золотая пора неореализма, сделавшая вас великой актрисой, ушла! — Ни в коем случае. Неореализм не истощил ни зареда вдохновения, ни актуальных тем. Творчество Пазолини, Джерми, Дзурлини показывает это. В лучших традициях неореализма сделан только что законченный фильм Лунджи Дзамппи «Дело чести» с участием Уго Тоньяцци.

Я не снимаюсь уже почти четыре года (снялась только в небольшой новелле фильма «Сделано в Италии»). Последняя моя роль была во французском фильме, который я не хочу называть. Она сразу была мне по душе. А когда съезжались кончили, я поняла, что попала в ловушку. Картина нанесла мне моральную травму, и с тех пор я отвергаю все предложения. Не хочу участвовать ни в глупых порнографических скетчах, ни в суперколоссах, авторы которых думают только о том, как бы больше заработать, и развращают вкусы публики. Для развлекательно-кино нужны свои актеры. Я не собираюсь идти ни на какие компромиссы, отказываться от своих убеждений. Лучше я вообще никогда больше не буду сниматься, чем сниматься в том, что мне не нравится...

Несколько раз Маньяни повторила: — Я сделала в кино все, что хотела. Только очень интересная роль может заставить меня вновь сняться. Что-нибудь вроде «Татуированной розы». После этого я бы ушла из кино.

В этих словах горечь талантливой актрисы от того, что уже несколько лет она не может найти себе применения в искусстве, давшем ей мировую славу. Хочет ли она сниматься, мечтает ли об этом! Конечно. Это видно хотя бы из того, с каким удовольствием говорила Маньяни о творчестве Альберто Моравиа и о своем участии в экранизации его произведения.

— Пять лет назад я снялась в картине Марио Моничелли «Смейтесь от радости» по рассказу Моравиа «Воры в церкви». Меня привлекает у Моравиа его нравственная бескомпромиссность, его протест против ци-

низма и равнодушия, его боль за малых людей. Я была бы счастлива, если бы Моравиа написал для меня роль.

— С кем из режиссеров вам интереснее было бы работать!

— С Казаном, Росселини, Висконти, Дзамппи, Кастеллани, Камерини, Моничелли — почти со всеми из тех, с кем я работала: в этом отношении мне всегда везло. Из советских режиссеров — с Исидором Хейфицем. Я видела «Даму с собакой» и считаю эту картину крупнейшим событием кинематографа. Не знаю даже, где найти слова, чтобы выразить восхищение продуманностью режиссуры, игрой Савиной и Баталова.

...Последний раз мы видели ее за кулисами Малого театра. Шла пьеса



Д. Верга «Волчица» с Маньяни в главной роли. Скоро был ее выход. Она сидела задумчивая, безразличная, почти сонная. Не верилось, что всего через несколько минут иссушающий огонь страсти ее героини зажжет сердца сотен зрителей. И здесь подумалось о том, как обманчива эта безстрастная внешность. Просто и во время наших бесед, и на официальных встречах, и вот сейчас, перед самым началом представления, ее страсть скрытана. Но те короткие минуты, когда она вырывается наружу, и сделали Анну Маньяни великой. И кто знает, что будет, если эта страсть вновь вырвется на поверхность перед камерами операторов! Когда речь идет об актрисе такой трагической силы, как Анна Маньяни, всякие прогнозы опасны. И кто поручится за то, что мы еще не увидим Анну Маньяни в лучшем ее фильме!

М. Долинский, С. Черток



Анна Маньяни на сцене Московского Малого театра в спектакле «Волчица»

НАЧАЛО

Наталья Аринбасарова, сыгравшая Алтынай в фильме Андрея Михалкова-Кончаловского «Первый учитель», получила в Венеции приз за лучшую женскую роль — вслед за Анни Жирардо, Ниной Ургант, Дельфиной Сейриг.

Я не ставлю восклицательного знака. Самая формально-справедливая интонация не может уменьшить значительности события. В особенности для юной актрисы.

Это неожиданная награда. Всякая награда, как и все приятное, неожиданна, даже когда надеешься на нее. На эту можно было надеяться: она заслужена. Заслужена не только самой актрисой, но и режиссером (вообще мне трудно отделить успех роли Алтынай от его работы).

Аринбасарова и Михалков-Кончаловский создали характер сложным, потому что достоверный; вернее, завязь такого характера. Сложность всегда определяется достоверностью, жизненностью, взаимосвязью с миром. Алтынай — чистая, детская или полудетская душа, но она не воплощенный инфантилизм, она уже мучительно связана с окружающей ее жизнью, с предопределенностью судьбы среднеазиатской женщины.

Обычно любую историю юной трагической любви сравнивают с историей Ромео и Джульетты. Здесь эта аналогия напрашивается тем более, что фильм «Первый учитель» — о страшной силе обычая, о попытке сломать его, о юной душе, которую обычай калечит. Но Аринбасарова сыграла не Джульетту.

Шекспировской Джульетте четырнадцать лет. Но когда думаешь об этом, что-то не тянет к социологическим рассуждениям о ранних старомодных английских браках. Возраст Джульетты не имеет для Шекспира буквального значения, как не имел для него такого значения возраст Гамлета (восемнадцать или тридцать). Четырнадцатилетние Джульетты — символ юности, и только. Бытовые подробности тут ни при чем. Так же поэтически условно начало ее любви: она полюбила Ромео сразу, нельзя даже сказать, что с первого взгляда (он был полумаске), — до первого взгляда. Сразу и навсегда. Так любят в поэзии. В жизни так не бывает, в жизни бывает по-другому. Не лучше и не хуже, а по-другому.

Фильм Кончаловского не поэзия, а проза. Проза жестокая, иногда граничащая с натурализмом. Жизненная, даже бытовая обусловленность характера Алтынай здесь очень важна.

Аринбасарова сыграла не просто полудевочку, пробуждающуюся к любви, а девочку совершенно определенную, живущую во времени и в пространстве. Джульетту никакие Монтеки и Капулетти не могли искалечить: ее душа им не подвластна. Для нее даже в смерти — победа над обычаем. Так в поэзии. Душу киргизской девочки Алтынай искалечить, к несчастью, можно. И смысл фильма — в борьбе за эту душу, в ее неистовом желании выстоять.

Иногда подкатываются нечаянно научил своего много друга. Кляма знаменитый советский артист Юрий Никулин. Ну хотя бы вот этому фокуснику на пальцах.



МАЛЕНЬКИЙ БЕГЛЕЦ

Нэн дернит в руках матрешку — самую маленькую из тех, что подарил ему советский клоун Юрий Никулин. Подарок этот должен принести мальчику счастье — помочь найти отца. Кэн шепчет куколке: «Ведь ты сделаешь сейчас большое чудо. Правда? Пусть вот я сейчас увижу папу.»

Идет съемка одного из заключительных эпизодов советско-японского фильма «Маленький беглец».

Режиссер Эдуард Бочаров рассказывает: — Большая часть фильма уже отснята. Мы работали там, где по сценарию побывал в своих странствиях наш маленький беглец, — в Токио, Киото, Иокогаме.

Затем снимали в СССР — в Находке и Москве, Ленинграде и на Байкале, в Подмошье и Иркутске, Ялте и Самарканде. Ведь маленькому Кэну пришлось путешествовать чуть ли не по всему Союзу. Главную роль играет десятилетний токийский школьник Тихару Инаеси.

В фильме заняты также советские и японские актеры — Фунаноси, Матино Кию, Уно, Тюичи, Инна Макарова, Иван Рыжов, Станислав Чекан, школьники из Перми Володи Быков и другие. Одну из центральных ролей исполняет Юрий Никулин. Он и его жена — цирковая актриса Татьяна Никулина — играют самих себя — супругов Никулиных.

Операторы А. Катаев и К. Миагава.



«Эту матрешку мне подарил клун Никулин-сан». Кэн (Тихару Инаеси) и его подружка

НАТАЛЬЯ АРИНБАСАРОВА

Алтынай Наталья Аринбасаровой не просто объект приложения враждующих сил, в ней самой отразилась и воплотилась эта борьба.

Ее, девочку, осквернил бай. Это еще долго будет приходиться к ней в ночных кошмарах. Но это, хоть и не скоро, забудется. Дольше не прожить, другое — чувство вины перед учителем Дюйшеном.

Два эпизода особенно запомнились мне в фильме. Первый — когда Алтынай шлет смущенный и влюбленный взгляд учителю, спрятавшись за столб во время шумного пьяного праздника. Второй — когда она едет в Ташкент учиться и, рыдая, твердит только одно: «Прости меня, учитель!..»

За что «прости»?

«Первый учитель» еще и потому трансформация «Ромео и Джульетты», что любви в полном смысле слова в фильме, по-моему, нет. Есть трагикомический парадокс. Учитель, который готов уже полюбить, но, занятый только своей борьбой, гонит от себя чувство. И Алтынай, еще не проснувшаяся к любви, еще не знающая, что это такое. Ее чувство к Дюйшену — только ожидание любви. Только душевный отклик на доброту, до той поры ей еще неведомую.

И ее прерываемое рыданиями «прости» — внезапное осознание этого. Уезжая, она вдруг испытывает не только горечь разлуки, но и облегчение освобожденности. Она уезжает. Он остается — на тяжелую борьбу, может, на смерть. Она понимает это, и ей стыдно невольного чувства облегчения. Стыдно своей неблагодарности...

Искусство живописного портрета в том, что мы, взглянув на мгновение, запечатленное художником, уже знаем об изображенном человеке все. Мгновение, когда мы узнаем об Алтынай все, — это мгновение ее прощания с Дюйшеном. До тех пор она была девочкой — то лукаво-комичной, то раздавленной свалившимся на нее унижением. Но в этот момент, в первый момент пробуждения самосознания, она уже человек. Отсюда пойдет ее человеческое становление, гордый характер, стыдящийся прятаться от беды, стыдящийся оставлять в беде друга, ее совестливость.

В рассказе Чингиза Айтматова, на основе которого был написан сценарий, Алтынай в конце концов становится большим ученым. Аринбасарова показала перспективу большого, настоящего человека.

Я говорю сейчас не об актерских приемах, не о том, как «делается» роль, а о том, как она получается. Удивляюсь, что молодой актрисе удалось сыграть так умно и сложно.

Первая киноработа Аринбасаровой — пока и единственная. Это пока вся ее актерская судьба. Как будет дальше? Не знаю, да и никто не знает, но хочется думать — хорошо. Потому что эта роль — победа не просто юности и ее неотразимого, но — улы — преходящего обаяния, это уже победа искусства.

Ст. Рассадин

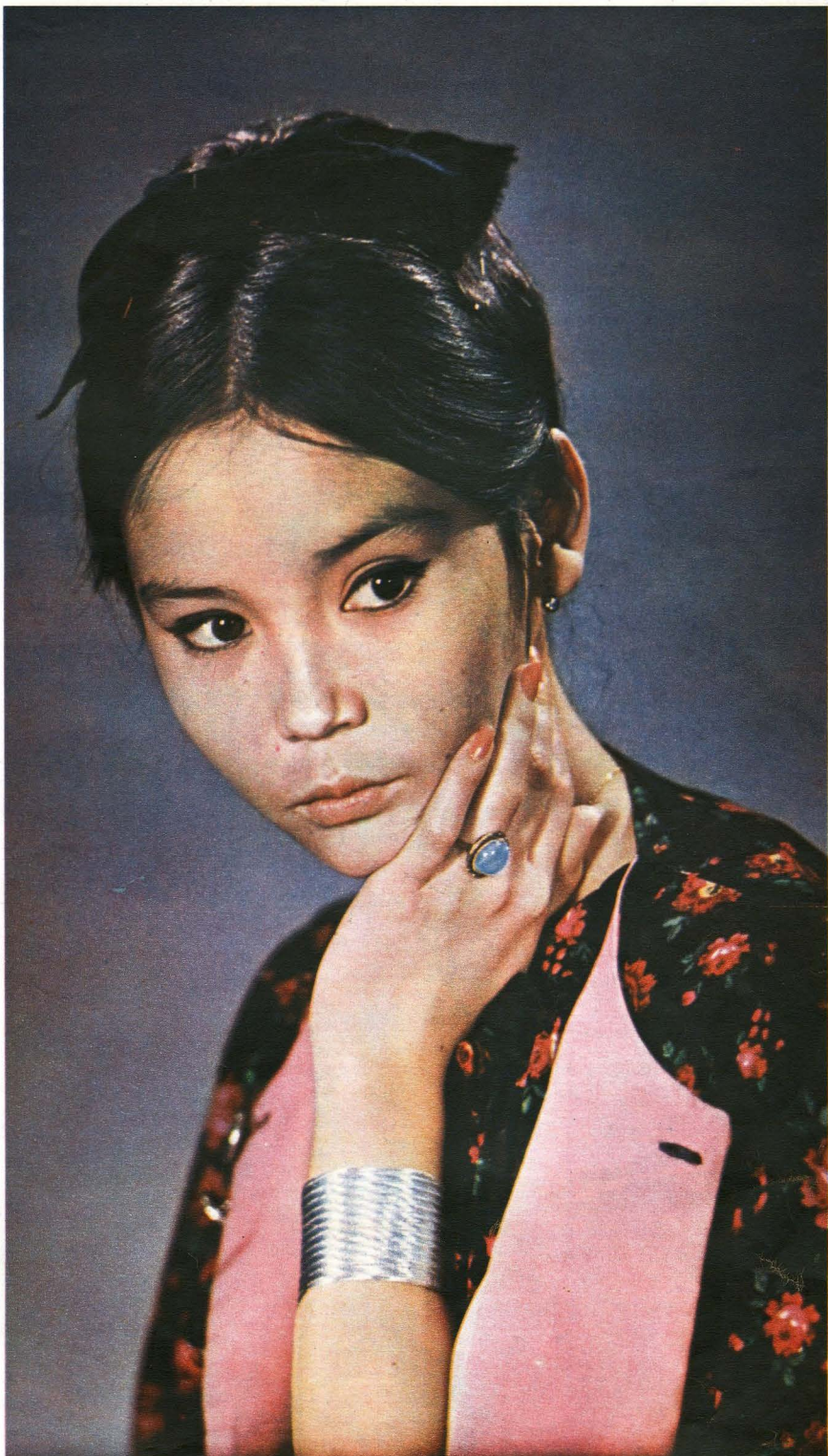


Фото Г. Гер-Ованесова.

ПТИЦЫ ИЗ МОЕГО ДЕТСТВА

Ю. КУЗЕС

Мой труд!
Начни в родной стране свой путь.
Народу моему желанным будь.

Алишер Навои.
«Семь планет»

Ташкент, потрясенный подземной стихией.

Четвертый день встречаюсь я здесь с народным артистом СССР Шукуром Бурхановым.

Сегодня я постучался в его калитку ранним утром. Дом Бурхановых разрушен, семья временно, до переселения в новый дом, живет у знакомых, на другом конце города. Шукур-ака один хозяйничает во дворе, похожем на сад. Здесь и ночует. Он встал на рассвете, подмел и полил, черпая воду из арька, весь двор, просмотрел свежие газеты, приготовил завтрак. На супе, что стоит среди мокрых клумб, в тени чинар и кленов, — чайник огненно-горячего кок-чая, розовые лепешки, виноград.

— Сядем, — приглашает он широким жестом. — Закусим и пойдем. Пока не жарко, надо добраться до старого города...

Понимаешь, мне надо все видеть, все... — говорит он, разливая в пивалы кок-чай. — Видеть и запомнить сегодняшний Ташкент. Этот город — моя родина, в нем — вся жизнь... Я знал его в дни труда и радости... А теперь узнал в дни беды. Ташкент победит беду. Он гордый, веселый и смелый, мой город... И у него хорошие друзья — все города страны... А главное — народ в нем живет хороший. Замечательный народ. Ты сегодня сам увидишь, сколько мужества и юдора в характере ташкентцев. Я еще сыграю моего земляка, который победил беду...

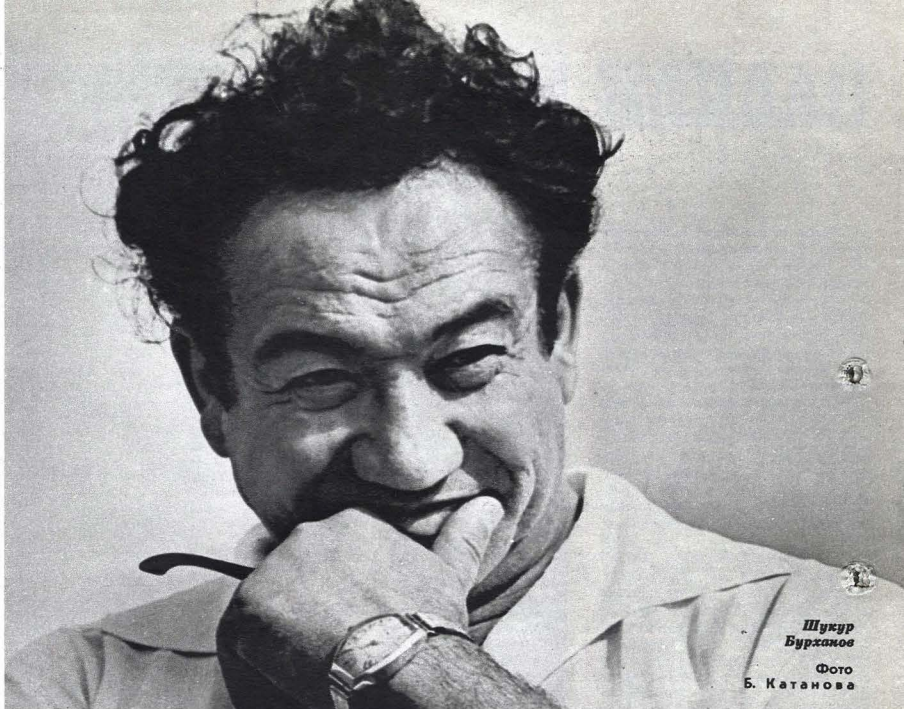
И вот мы идем мимо расчищенных от развалин кварталов в районе эпитафий. Мимо стройплощадок с экскаваторами, растущих этажер, строительных кранов. Мимо пошатнувшихся стен, укрепленных коирфорсами. Мимо палаточных городков. Люди узнают артиста. Он заглядывает в их глаза — в глаза, которые стали суровее, добрее и глубже.

Оглушительным восторгом встречают здесь Шукура-ака мальчишки. Они обступают его плотным кольцом:

— Ассолом алейкум, Юсуп Ялантуш! Где же ваш боевой конь, ваши джигиты, ваше оружие!..

Мальчишки по несколько раз уже смотрели фильм «Буря над Азией», и Ялантуш — герой картины, узбекский Чапэев, — покори их сердца.

Свзвзю толпу пробивается старик-аксакал, давний знакомый Бурханова. Впрочем, как выясняется, не Бурханова, а другого его героя — упрямого, хитрого и умного председателя колхоза из фильма «Птичка-невеличка». Он так и обращается к артисту:



Шукур
Бурханов
Фото
Б. Катанова



Улугбек
(«ЗВЕЗДА
УЛУГБЕКА»)



Ялантуш
(«БУРЯ
НАД АЗИЕЙ»)

ПТИЦЫ ИЗ МОЕГО ДЕТСТВА

(Окончание. Начало см. стр. 12—13)

нации, чтобы правдиво передать социальное классовое прозрение своего героя. Этот процесс, естественно, органично сплетается с характером, человеческой индивидуальностью Ялтушца, в котором сплелись лучшие черты его народа: ум, чистота и сила чувств, жажда справедливости. И удивительно яркий, словно пронизанный узбекским солнцем, веселый талант. Есть в Юсупе Ялтушце что-то от Чапаева, от батьки Боженко из «Щорса». Великолепным народным юмором, лукавством, сметкой, столь свойственными герою Бурханову, окрашены лучшие эпизоды фильма. Сцену гибели героя Бурханов играет с величайшей отрешенностью, мудрым мужеством и светлой печалью расставания: здесь с новой силой звучит преданность героя делу революции, ленинская тема.

— Я встретился с ленинским образом на сцене театра, — говорит Шукур-ака. — И встреча эта — как дорогой дар судьбы. Я бережно несу его сквозь годы. Вскоре после войны в нашем театре поставили «Кремлевские курянки», мне поручили роль Ленина. На всю жизнь запомнил я премьеру того спектакля. Посуди сам: разве можно такое забыть! Накануне я сказал друзьям: «Вот если бы отец пришел завтра в театр...» Они обещали сделать все возможное, но я слабо верил в их успех. Мой упрямый старик по-прежнему не хотел меня видеть, давняя обида жила в его сердце. Но на спектакль он все-таки пришел. Сидел в директорской ложе. Я увидел его со сцены. О, как я волновался в тот вечер! Нет, волновался не то слово: я трепетал. И, поверь мне, никогда еще я не играл с таким подъемом, как тогда. Публика после спектакля долго не расходилась. Нас вызывали без конца. Люди кричали мне: «Спасибо твоему отцу!» Это у нас, узбеков, так говорят, когда хотят выразить самую горячую благодарность: «Спасибо твоему отцу». И я сказал людям: «Вот мой отец. Поблагодарите же его!» Я подошел к ложе, отец протянул мне руку, обнял меня... Что тут было в зале этого я, конечно, передать не могу. Отец сказал: «Спасибо тебе, сын мой! Ты выиграл наш спор. Прости меня, старика, я был несправедлив. Сегодня я увидел живого Ленина. Ты принес мне эту великую радость. Она украсит мои последние дни...»

С осевем уже повечерело. Мы выходим из чайханы. Шукур-ака останавливается возле старого карагача, на вершине которого — тяжелое гнездо, сложенное из крепких прутьев. Глядит вверх, туда, где на фоне розового, темнеющего неба четко рисуются тонкие силуэты аистов, замерших в тревожной неподвижности.

— О мудрые птицы! — говорит он, театрально протянув к ним руку, и в шутовском его монологе почему-то звучит грусть. — О мудрые птицы! День прошел сравнительно спокойно, подзащитный сегодня отдыхал. Скажите же, какой будет наступающая ночь? Не знаете? О, вы должны знать все. Между прочим, мне почему-то кажется, что в... — это имевно вы — давние мои знакомые, птицы из моего детства. Я узнал вас. А вы меня узнали? Нет! Ничего удивительного: с тех пор я немного изменился. Так скажите же: вы те самые птицы или их потомки? Сколько лет живут на белом свете аисты, а?...

СОВСЕМ НЕ ЖЕНСКАЯ ТЕМА...



Надя (Н. Русланова)

Из кинопроб к фильму «КОРОТКИЕ ВСТРЕЧИ»



Валентина Ивановна (А. Дмитриева)

Среди сценариев, которые ставятся и готовятся к постановке на Одесской студии, произведение писателя Л. Жуховицкого и режиссера К. Муратовой выделяется личным авторским отношением к теме, глубоким психологизмом. Сценарий называется (думается, не совсем удачно) «Короткие встречи».

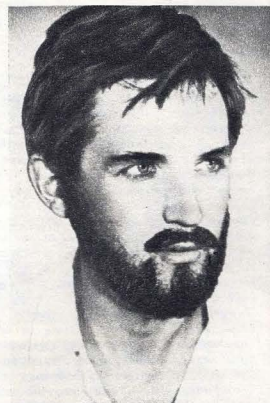
Основных героев в картине будет трое: Валентина Ивановна, Надя и Максим — человек, которого любят обе эти женщины. По форме на первый взгляд традиционный любовный треугольник. Но в данном случае очень современные характеры героев ломают традиционные рамки, характеры и взаимоотношения их слишком сложны, чтобы вписаться в «треугольные формы».

Валентина Ивановна — уже молодая женщина, работает в небольшом городке заместителем председателя райисполкома. Умница, энергичная, сердечная, она по душевному складу, по признаку обществу. Вечно в хлопотах, в заседаниях, в докладах, в чужих, будто своих, заботах. Жить так — постоянно чувствовать ответственность за все, что вокруг происходит, постоянно в спешке, в крутовороте людей, — трудно.

Человек, которого полюбила Валентина Ивановна — полная ей противоположность. У Максима легкий, вольный характер. Любые узы — служебные, семейные — ему в тягость. Благо, профессия у Максима, как говорит Валентина Ивановна, цыганская — геоолог. Быть им вместе — значит неминусом пытаться изменить друг друга. Взрослым, сложившимся людям это очень трудно.

И, наконец, Надя. Девушка из деревни, потянувшаяся в город.

— Надя, как глина сырая, — рассказывает о ней режиссер фильма Кира Муратова. — Она порывистая, беззаветная. Эмоциональный порыв толкнул ее к Максиму, случайно попавшему на пути. Потом она встретилась с Валентиной Ивановной и рядом с этой незаурядной женщиной понаосташему пошла себя, свое место в жизни.



Максим (С. Любшин)

Второстепенные героини картины — женщины, с которыми встречается Валентина Ивановна, — много говорят о замужестве, о семейных удачах, неудачах и т. п. Однако режиссер К. Муратова ни в коем случае не стремится, чтобы «женская тема» вышла в картине на первый план. Не мелодраматическая проблема «женского устройства в жизни» интересует ее в этом фильме. Ведь полнота счастья Валентины Ивановны измеряется иными единицами.

Интересно было посмотреть актерские пробы к будущему фильму. Разные варианты характеров героев проходили на экране. Но наиболее убедительными оказались трое: актриса Московского театра имени Ленинского комсомола А. Дмитриева, С. Любшин и студентка театрального училища имени Шуккина Н. Русланова... Любшин предложил свой, резкий рисунок образа. Он четко обозначил контраст с характером, который намечался в пробах А. Дмитриевой. Ее Валентина Ивановна — уверенная в себе, сильная, сдержанная женщина. Ставшая привычной для нас манера руководить невольно пробивается сквозь мягкость, с которой она обращается к Максиму. Она милосива, но, пожалуй, не женственна.

Мне кажется, дебют Н. Руслановой в роли Нади — удачное открытие съемочной группы. Надя, по сценарию, молчалива, ей отпущено немного реплик, глубокая жизнь «человеческого духа», оцумтагия в этой девушке, должна выражаться на экране не словесно, а более сложными актерскими средствами. И Руслановой это удается.

На Одесской студии готовится интересно задуманный современный фильм. Хочется пожелать его авторам осуществить свой замысел.

Н. Колесникова

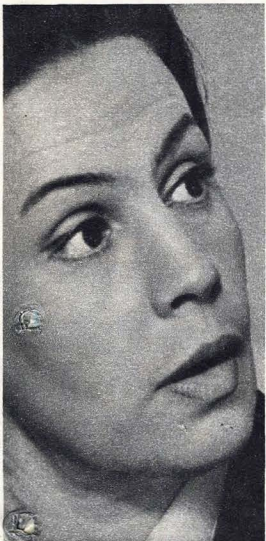
Одесса

РОЛАНА БЫКОВА, сыгравшая роль Павла Колпакова в фильме А. Митты «Звонят, откройте дверь», вы увидите в картине А. Тарковского «Андрей Рублев» в роли скомореха.



ЕЛЕНА ДОБРОНРАВОВА снимается на Киевской киностудии имени А. П. Довженко в фильме, поставленном режиссером А. Тимошниковым, «Их знали только в лицо» в роли итальянки Вильмы.





АНТОНИНА МАКСИМОВА снимается в фильме Ю. Райзмана по сценарию Е. Габриловича «Время тревог и надежд» («Сын коммуниста») в роли Елизаветы Кондратьевны — матери Михаила Губанова.

ДОНАТАС БАНИОНИС, получивший приз Карловарского фестиваля за лучшее исполнение мужской роли в фильме В. Жалаквичуса «Никто не хотел умирать», снялся в картине «Колодец» — экранизации одноименной повести П. Цвирки, осуществленной на латвийской студии режиссером И. Рудасом.



Режиссера В. БАСОВА, сыгравшего яркие комедийные роли в фильмах «Я шагаю по Москве» и «Операция Ы...», мы увидим в фильме А. Зархи «Анна Каренина» в роли Николая Левина.



ТАМАРА СЕМИНА играет Граню в фильме «Про чудеса», который ставит по рассказам Г. Николаевой режиссер В. Монахов.

ЛЕОНИД КУРАВЛЕВ снимается в картинах «Без свидетелей», «Такой большой мальчик», «Старшая сестра», «Вий».

На снимке — А. Куравлев (Володя) в фильме «Старшая сестра» режиссера В. Натансона.



Героини НАДЕЖДЫ РУМЯНЦЕВОЙ — девушки стропилыве, жизнерадостные, озорные, настойчивые в достижении своей цели. Актриса верна своему амплу. Скоро вы снова встретитесь с ней в комедии «Черт с портфелем», поставленной режиссером В. Герасимовым.



Народный артист СССР АНДРЕЙ ПОПОВ играет в фильме И. Хейфица «В городе С.» роль А. П. Чехова.



РУФИНА НИФОНТОВА (слева) и ЭЛИНА БЫСТРИЦКАЯ снимаются в экранизации пьесы М. Горького «Дачники», которую осуществляет на «Мосфильме» Борис Бабочкин, в ролях Варвары и Юлии.

В составе делегации советских кинематографистов на фестивале в Венеции был популярный актер В. Санаев. Мы попросили Всеволода Васильевича поделиться своими впечатлениями с нашими читателями.

В солнечный нежаркий день наш самолет приземлился на венецианском аэродроме. На остров Лидо, где расположен отель «Эксельсиор», мы ехали через всю Венецию. Нас сразу же очаровал этот старинный, полный сдержанного достоинства город: залитая солнцем площадь святого Марка, ее величественный кружевной собор, причудливый лабиринт тихих улиц...

Мне уже приходилось бывать на международных кинофестивалях и неделях советского кино в капиталистических странах, поэтому мне хорошо знакома и атмосфера и публика, которую я делю на три категории.

Первая: дельцы. Их интересуют лишь выгодные коммерческие сделки и неделишки от кино в капиталистических странах, поэтому мне хорошо знакома и атмосфера и публика, которую я делю на три категории. Вторая: дамы всех возрастов, демонстрирующие туалеты и драгоценности. И, наконец, третья и главная: кинематографисты, представляющие на суд фестиваля свои произведения, и те, кто приезжает сюда со всех концов мира, чтобы увидеть новые работы своих товарищей по искусству. Все эти три категории присутствовали и здесь, хотя по количеству стран-участниц (их было всего девять: Англия, Индия, Испания, Италия, Франция, ФРГ, СССР, США, Швеция) и по числу показанных в конкурсе фильмов (всего 13 полнометражных!) XXVII Венецианский стал одним из самых скромных среди международных кинофестивалей.

Первым был показанный французский короткометражный фильм «Комедия» по произведению известного драматурга Самюэля Беккета. Перед нами возникло черное поле экрана, в разных точках которого поочередно появлялись бледные лица героев фильма. Их было трое: мужчина, его жена и любовница. Эта тривиальная ситуация была, однако, необычна. Все трое были мертвы и, возникая на экране, вспоминали и анализировали свою жизнь и отношения, слагавшиеся внутри треугольника. Этот фильм, разрекламированный как «новое слово» современного кинематографа, претендовал на одну из премий фестиваля, но аудитория не приняла и оставила это надуманное произведение.

Большое впечатление произвел на меня американский фильм «Дикие ангелы» режиссера Роджера Кормана. Он рассказывает о «невинных», на первый взгляд, развлечениях молодых американцев, кончающихся оргазми, убийствами и появлением сарказма на флагах. Главную роль с большим мастерством исполняет молодой актер Питер Фонда, сын одного из талантливейших актеров Америки, Генри Фонда. Остальные умело подобранные актеры играют свободно и искренне. Фильм предупреждает об опасности скользкого пути, который может привести американскую молодежь к фашизму, и я был удивлен и огорчен тем холодным приемом,

какой был оказан этому социально значительному и нужному произведению, в то время как американскому же фильму «Чапкау» режиссера Конрада Фукса, повествующему о жизни наркомана, был присужден специальный приз жюри за музыкальное оформление и интересную операторскую работу. (Второй специальный приз жюри получила западногерманская картина «Прощание с прошлым».)

Тем же приемом переплетения реальной жизни с воспоминаниями и видениями, что и в картине «Чапкау», пользуется режиссер Витторио де Сета в своем фильме «Человек наполовину». Герой этого произведения — молодой писатель, страдающий тяжким нервным расстройством. Однако здесь авторы оправдывают этот прием тем, что воспоминания помогают герою проанализировать свою «странную» жизнь, вернуться к действительности и бороться за место на земле среди нормальных людей.

Должен сказать, что после этих надуманных произведений, посвященных патологическим изменениям в человеческой психике, большую радость доставил мне фильм «Поиск» — первая работа молодого испанского режиссера Анжелино Фонса. Это печальная история юности, который приезжает из провинции в Мадрид и, не найдя работы, попадает в шайку мелких ворюшек. После первой же кражи он понимает, что не способен и не хочет стать настоящим вором. Отказавшись от второй кражи, он убивает бандита и, совершив, по существу, справедливое дело, попадает в тюрьму за убийство.

Ситуация фильма не нова, постановка его традиционна, но сделан он режиссером по велению сердца, горячо и искренне. Картина тронула меня, ибо в ней правдиво говорится об огромной роли окружающей среды в нравственном становлении молодого, не знающего жизни человека.

В главной роли в этом фильме сыграл талантливый актер Жак Перрен, заслуженно получивший Кубок Вольты за актерское мастерство.

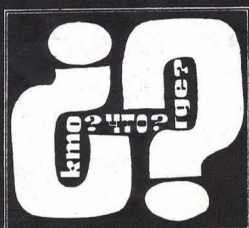
Вспоминаю все, что довелось увидеть на фестивале, и много думаю о французском фильме «Некароком, Бальтазар» режиссера Робера Брессона, Бальтазар — имя осла. Перед зрителем проходит трудный и печальный путь этого терпеливого животного. Силоду его приучали трудиться, таскать тяжелую ношу, все увеличивая ее. Он был терпелив и покорен судьбе. Над ним издевались отвратительные обслуго, поносили его и били. Они смеялись над усилиями, с которыми Бальтазар выполнял их злую волю. И вот в своем незлобивом терпении осел становится выше этих людей. Когда он погибает от пули, предназначенной его мучителям, со дня души поднимается отвращение к людской жестокости.

XXVII Венецианский



«КОМЕДИЯ» (вверху)

«ДИКИЕ АНГЕЛЫ»



Творчество выдающегося румынского писателя Ливу Ребрину все чаще привлекает внимание кинематографистов. Сейчас на студии в Бухаресте снимаются две картины по его романам. Первая — «Востание» — о нехватке и борьбе и полемике, накалившаяся веками и наконец вышедшая в грандиозный бунт 1907 года. Снимает эту эпическую драму режиссер МИРЧА МУРЕШАН, в ролях — Иларион Чобану, Нинадеа Блатику, Йон Босою. Второй фильм — «Кля Виктория, или Ключ к мечтам» переносит зрителя в тридцатые годы нашего века, и контрастам буржуазного Бухареста, в без-

жалостный мир интриг и подлости. Картина рассказывает о нечистом, головоружливом карьере честного судебного служащего, ставшего марionеткой в руках министра юстиции. Режиссер МАРИУС ТЕОДОРЕСКУ, в ролях — Диего Бартон, Мирча Шептилич, Юрие Дарне.

Карлу Либкнехту и Розе Люксембург посвящен фильм кинематографистов ГДР «Убийство, не забытое за двадцать лет». Его ставит Вольфганг Лудерер по сценарию Ф. Клаудя и В. Юле. Фильм рассказывает о судебном процессе над убийцами выдающихся немецких революционеров.

АНДРЕ КАНАТТ — французский режиссер, специализировавшийся на «судебных» фильмах («Перед закатами», «Меч и весы», «Ловушка для Золушки» и другие), собирается поставить научно-фантастическую картину «Ночь промин». Сюжет ее сводится к следующему: американский ученый обнаруживает под глыбами полярных льдов город, существовавший в 10 000 лет до нашей эры и обладавший гораздо более развитой цивилизацией, чем наша. Обитатели этого города, вернутого в пустыню в результате катастрофы, потрясенной земной осью, погрузились в зимнюю спячку.

**«БИТВА
ЗА АЛЖИР»**

Совершенно особое место среди представленных на венецианский фестиваль фильмов занимает «Битва за Алжир» режиссера Джиро Понтекорво, получившая главный приз. С огромным волевым следили мы за почти документальными кадрами героической борьбы алжирского народа за свободу.

Исполнитель одной из главных ролей Ячэф Саади был участником этой борьбы, политкомиссаром. Снимаясь в фильме, он как бы еще раз прошел свой боевой путь и блестяще сыграл самого себя. Этим не ограничилось его участие в создании фильма. Он вложил в постановку не только свое высокое актерское мастерство, но и личные деньги.

Мне хочется рассказать и о том, как был принят аудиторией фестиваля советский фильм «Первый учитель» нашего молодого режиссера Андрея Михалкова-Кончаловского. Внимательно и серьезно следил зал за трудной судьбой героя фильма, главного представителя Советской власти в далеком аиле.

Создателей картины, поднявшихся на подмоги сцене перед ее началом, встретили весливо и сдержанно. Зато после просмотра зал аплодировал им искренне и тепло. Должен сказать, что исполнительница главной роли Наталья Аринбасарова привлекла к себе внимание необычной внешностью и элегантностью.

В заключение мне хочется сказать несколько слов о людях, с которыми мне посчастливилось вместе провести дни венецианского фестиваля. Это ветераны советского кино актриса Александра Сергеевна Хохлова и режиссер Лев Владимирович Кулешов, представлявший нашу страну в жюри фестиваля.

Я видел, как он был счастлив, когда после заключительного заседания сообщил нам, что актриса Аринбасарова увезет из Венеции премию за лучшее исполнение женской роли.

Александра Сергеевна Хохлова была моей неизменной спутницей в прогулках по Венеции, которые нам удавалось совершить в свободные часы. Я гордился ею, советской актрисой, привлекавшей внимание окружающих своей блестящей эрудицией и тактом.

Среди многочисленных встреч и бесед на фестивале мне больше всего запомнился разговор с известным в нашей стране актером итальянского кино Рафом Валлоне. Он сказал мне, что мечтает выступить в кинематографе как режиссер и поставить темой фильм о великих открытиях космической науки, который сам стал бы открытием.

Я ответил ему, что каких бы вершин ни достигло человечество в космосе, художник не должен забывать о земле: где по-прежнему существуют любовь и ненависть. И пожелал ему сделать фильм о ЧЕЛОВЕКЕ, стоящем на уровне самых высоких требований.

Этого же мне хотелось пожелать и венецианскому фестивалю, где, к сожалению, пришлось увидеть слишком много картин, вступающих не за, а против Человека.

Записала А. Коноплева

**КОММЕНТАРИИ
ИЗЛИШНИ**

**АМЕРИКАНЦЫ,
УБИРАЙТЕСЬ ДОМОЙ!**

Маленькая английская деревенька Касл Комб находится в состоянии войны с американской кинокомпанией «20-й век — Фокс», которая производит там натурные съемки фильма «Др. Дулиттл» с Рэйсом Гаррисоном в главной роли.

Сначала польщенные неожиданным «честью», жители деревни очень скоро потеряли терпение: чопорные англичан шикеровали манеры американских кинематографистов, шумящих днем и ночью, пьющих виски стаканами на улицах в часы, когда употребление алкоголя запрещено. Каплей, переполнившей чашу, стало строительство американцами бутафорского моста из пластика, который должен был замаскировать старинный каменный мост гордости деревни. И вот тогда один из предводителей молодежи деревни решил укрепить на церковной колокольне плакат с надписью: «Фокс, убирайся домой!». В это же время должна была быть разгнана митингующая толпа: жога бутафорского сооружения, освернившего реку. Уш! Каков-то предатель (поворачиваясь к владетелю деревянного навачка) выдал этот план американцам. Предводителя (ему было 22 года) арестовали. В ближайшее время состоится судебный процесс, на котором истцами выступит кинопродюсеры, а ответчиком — жители деревни.

**ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ
НАЧАЛ ВОЙНУ**

Это еще одна картина о бывшем гитлеровце, живущем ныне в ФРГ и столь же спокойно рассказывающем о своей «деятельности» в годы минувшей войны. Правда, Альфред-Хельмут Науяус не просто один из сотен тысяч гитлеровских убийц, утверждающих, что они «были только солдатами» и лишь выполнили приказы командиров». Он действительно был человеком, который начал сторуку немецкой войны, 31 августа 1939 года он возглавил знаменитую «операцию Гляйвиц» — нападение переродетых в польскую форму гитлеровцев на радиостанцию в Гляйвице, которое послужило Гитлеру формальным поводом для агрессии на Польшу.

Бывший майор вермахта живет ныне в Гамбурге, где его посетили сотрудники телевидения Би-би-си, снявшие фильм с его участием. Им не пришлось прибегать к ухищрениям, чтобы заставить своего «героя» говорить: военный преступник с удовольствием согласился встать перед камерой и похвастаться своим прошлым.

ста, пытающиеся наводнить Югославию фальшивыми фунтами стерлингов и тем самым подорвать денежный баланс страны.

ТОНИ ЗАЙЛЕР, австрийский чемпион мира по горнолыжному спорту (он знаком нам по фильму «12 девушек и один мужчина»), снимается в спортивной музыкальной кинокомедии «Постель на двоих». Фильм снимается в Чехословакии американским режиссером Курт Свюдман с участием актеров разных стран, а также чемпионов горнолыжников Душана Ружички (ЧССР), сулругов Захаридес (Греция), Дитмана Шенгера (ФРГ) и других.



**«ПЕРВЫЙ
УЧИТЕЛЬ»**

ФЕРНАНДЕЛЬ собирается сняться в своем 140-м фильме «Человек в бюкине». Пока же в Марселе снимаются 13 фильмов с его участием (по 25 минут каждый) для английского телевидения. Общак тема всей этой серии: «Как провести свой досуг». Фернандель будет учить англичан удить рыбу, ездить верхом, охотиться, играть в гольф — морочне говоря, всем традиционным английским видам спорта.

АБЕЛЬ ГАНС — старейший французский режиссер — собирается снять фильм о Христофоре Колумбе. «Нет двух историй, у которых сходные

точки зрения на этого человека, — заявил он. — Поэтому я сделаю Колумба Дон-Кихотом моря».

РОБЕР ОССИН — известный французский актер и режиссер — хочет поставить фильм об убийстве Распутина. Роль главного героя исполнит Герт Фребе.

СИДНЕЙ ПУАТЬЕ — голливудский актер-негр — исполнит главную роль в вестерне Ральфа Нельсона «Дуэль с дьяволом». Впервые в истории американского кино героем вестерна будет негр.

Рейсер Р. Нельсон сказал по этому поводу: «Сценарий первого вестерна был написан расистом, не улюливающим негров. Потом это стало традицией. Но столь явную несправедливость нужно исправить».

БАТА ЖИВОНОВИЧ, **ЯНЕЗ ВРХОВЕЦ** и **ДУШИЦА ЖЕГАРАЦ** — популярные югославские актеры — снимаются в фильме «Шурия в полдень второго». Картину ставит молодой режиссер Драган Иванов по сценарию Милана Николчина. Действие фильма развивается попеременно в Италии и Югославии. Действующие лица — члены международного гангстерского тре-

Большинство эпизодов этой картины происходит на улицах парижского предместья, тщательно выстроенных в павильоне. Здесь бьется сердце парижского люда. Тут поют, любят и дерутся. Отсюда пошла в мир наивная и щемлящая песенка «Под крышами Парижа», которую хорошо помнят до сих пор люди, видевшие фильм. Клер открыл кинематографу атмосферу Парижа — его крыши и быстро, апаши и продавщиц. Но история честного уличного певца и шайки хулиганов привлекла Клера и потому, что здесь комедия граничила с драмой. «Эта картина жизни», — говорил он. Критики в согласии с равными делателями художника объявили его фильм атакой на изобретение звука. По существу же, Клер пошел дальше своих манифестов, новаторски используя новую технику. Правда, скупые диалоги служат здесь той же цели, которой служили раньше титры: германская цензура за стеленной дзверью или голоса их просто не слышны, если содержание разговора ясно без слов. Но дело не только в этом — несколько сцен, основанных на переплетении зрительных впечатлений со звуковыми, стали хрестоматийными для истории кино: например, сцена драки, происходящей в темноте под разбитым уличным фонарем. Важнее другое — картина осталась в памяти зрителей как один из самых чистых, изящных и трогательных шедевров мирового экрана

Рене Клер
ПОД КРЫШАМИ
ПАРИЖА
1930
Франция



СТРАНИЦЫ
ИСТОРИИ
МИРОВОГО
КИНО

РАССКАЗЫВАЕТ
ЕЖИ
ПЛАЖЕВСКИЙ *



Первая половина тридцатых годов была для кинематографа Франции почти катастрофической. Если не считать Клера, еще не до конца расставшегося с эстетикой немого кино, изобретение звука принесло Франции только одну удачу — Жана Виго. Режиссер прошел трудную жизненную школу: сын анархиста-пацифиста, убитого в тюрьме французской полицией, он воспитывался в атмосфере всеобщей вражды и ненависти. Работу в кино Виго начал лживым памфлетом против сытого буржуа, картины «По поводу Ниццы». «Ноль за поведение» — фильм, еще более яростный по тону (по требованию цензуры он не был выпущен в широкий прокат), был плодом отчаянных воспоминаний школьных лет режиссера. Картина была бунтом против лицемерия мещанской педагогики. Жестокость образовательных средств, приближающаяся к стилистике «Андалузского пса», подчеркнута абсурдностью зла, венчая картину победой детской анархии над глупостью взрослых.

Жан Виго
НОЛЬ ЗА
ПОВЕДЕНИЕ
1932
Франция



Кризис французского кино, вызванный трагической судьбой фильма, был наконец преодолен. Отказ от беспрерывного диалога, возвращение к достижениям немого кино, а в особенности к его способности создавать настроение и атмосферу, стали фундаментом французской школы, которая под именем поэтического реализма вышла в первый ряд мирового кино. «Большая игра», один из первых ее успехов, — гротескная и лирическая история обанкротившегося светского человека, скатывающегося на самое дно жизни — в Иностранский легион. Здесь он встречает танцовщицу из ночного бара, удивительно похожую на его все еще любимую жену. Обе роли, танцовщицы и жены, играла Мария Бельи, но голос первой был дублирован другой актрисой. Помимо этого новаторского приема, фильм был интересен точной атмосферой колониального мира, поразительной фигурой предсказательницы (Франсуаза Роза), вызывающей у героя воспоминания о минувшей любви, изображением мира жителей трущоб и легиона, которым так увлекнутся вскоре режиссеры из города на Сене.

Жак Фейдер
БОЛЬШАЯ ИГРА
1934
Франция



История — школа человечества. Фильмы, воссоздающие события истории, — сильнейшее оружие, помогающее познать мир. Тем более важными о великих революционерах, чем бы словом и делом. Борьбы с людьми и за людей.

В фильме С. Юткевича «Ленин в Польше» есть такой эпизод: Ленин с негодованием узнает о предательском поведении европейских социал-демократов, голосовавших в парламентах своих стран за военные кредиты...

Те, кто был призван вести человечество к правде, поддались соблазну лжи. Превратились в укрывателей и прямых пособников убийц. Авторитетнейшие вожди, при жизни признанные великими, предали. Одни — всего лишь сорвав маски. Другие — ослепнув. Третьи — струсив. Четвертые — не желая раскола партии в момент, когда именно разрыв с ренегатами был единственным путем спасения революционных традиций.

Фильм «Пока я жив» должен осветить изнутри трагедию, отблеск которой промелькнул в фильме «Ленин в Польше». Показать идеологическую, политическую беду партии, класса, народа и борьбу с этой бедой. Возвеличить имя человека, отважившегося пробить дорогу к истине, идя против течения. Восславить подвиг Карла Либкнехта.

Мы произнесли слово «трагедия». — Да уместно ли оно? — могут возразить. — Ведь предательство немецких и прочих социал-демократов было скорее финалом оппортунистического фарса, нежели кульминацией трагедии.

Все так. Но вот факт истории. Ленин порывает с Плехановым. Владимир Ильич болезненно относился ко всякой размылке с Плехановым, не спал ночи, нервничал, — вспоминает Н. К. Крупская.

Иначе Ленин не был бы Лениным. Борьба идей порождает сложность человеческих взаимоотношений; чем значительнее человеческая личность, тем сложнее ее отношения с окружающими, тем ярче раскрывается принципиальность революционера, умеющего разделять интересы дела и личные симпатии. А Карлу Либкнехту пришлось бороться с недавними друзьями, соратниками Энгельса, Бебеля, Вильгельма Либкнехта. Одно это позволяет ожидать от фильма драматизма человеческих отношений. Тем более, что трагедия Либкнехта-человека неотделима от трагедии немецкого народа, поддавшегося шовинистической провокации.

НА ВСЕХ ШИРОТАХ
ВОЗВРАЩЕНИЕ
НА ЗЕМЛЮ

Один из переулков Лодзи, второго по величине города Польши, совершенно пуст. К трамваю, стоящему на остановке, торопится какой-то пара. Все громче вой сирен, через мгновение медленно подъезжает грузовой, нагруженный песком, в котором лежат две огромные невзорвавшиеся бомбы.

Вой сирен, бомбы — все это напомнило страшные годы войны. И хотя лица снова наполнились людьми, героям фильма — Ванде и Стефану — уже не уйти от воспоминаний. Еще не так давно, перед началом военной поры, они были счастливы влюбленной парой. Потом наступило «время презрения», когда в вагоне для скота везли закованных узников в лагерь

С ЛЮДЬМИ — И ЗА ЛЮДЕЙ

● ПОКА Я ЖИВ

Вот факты, послужившие основой фильма «Пока я жив».

1 августа 1914 года Германия объявила войну России. 3 августа социал-демократическая фракция рейхстага принимает решение одобрить военные кредиты. Карл Либкнехт с четырьмя товарищами борется против большинства, но, подчинясь партийной дисциплине, голосует «за». А уже 10 сентября совместно с Розой Люксембург, Кларой Цеткин и Францем Мерингом публикует за пределами Германии письма о несогласии с генеральной линией социал-демократического руководства. Наконец, 2 декабря 1914 года, когда в рейхстаге голосуется новый военный заем, Либкнехт — единственный депутат, говорящий «нет». Его травят. Вопреки всем законам посылают на фронт. Но он не сдаётся. Он становится совместно с другими Германью.

Почти все эти факты отражены в сценарии.

Самые удачные эпизоды фильма — те, где с почти стенографической точностью воссоздаются баталии в германском рейхстаге. И основная заслуга принадлежит здесь актеру Хорсту Шульце, исполнителю главной роли.

Либкнехт в фильме просто великолепен. Немецких кинематографистов можно поздравить с большой победой: такие актерские работы появляются не часто. Хорст Шульце достигает большого портретного сходства, и сходство это не сковывает его. Он не отвешивает на аптекарских весах «человечески» черточки своего героя и признаки «вождя». Он играет яркую личность, для которой политическая борьба — смысл жизни, родная стихия, но никак не самоцель. Шульце прекрасно произносит речи. Но столь же хорош он и в кругу семьи, наедине с собой, в беседах с друзьями. Удачны фронтовые эпизоды. Легко сыграть интеллигента, попавшего в мясорубку войны, пожалуй героя. Труднее раскрыть неспящую душу борца. Хорст Шульце делает то, что труднее.

Есть еще немало талантливого в этом фильме. И именно поэтому особенно важно отметить его просчеты. Они не только досадно мешают раскрыться тому живому, что заключено в данной картине, в них отражение тех общих трудностей, с которыми сталкиваются кинематографисты, работающие над историко-революционной темой.

Есть у исторических фильмов довольно распространенная болезнь. Авторы словно предоплагодят заранее, что зритель придет в зал, пред-

варительно проштудировав изрядное количество монографий и мемуаров, относящихся к событиям фильма. И тогда достаточно бегло показать то или иное событие. Упомянуть какое-то имя. Зритель мгновенно все поймет и оценит. На деле же самые талантливые иллюстрации к историческим фактам оставляют зрителя равнодушным.

Фильм «Пока я жив» не избежал этого недостатка. Точно изложенным фактам подчас не хватает подлинного драматизма.

И прежде всего явно ослаблена личная драма Либкнехта. То действительно трудное, что было в судьбе революционера, сделавшего неверный шаг в начале войны, словно смущает авторов фильма. Они почти боятся показать борьбу, происходящую в сознании героя, стараются опустить его нелегкий путь к действительному героизму.

Главная беда здесь, пожалуй, в том, что у Либкнехта фактически нет противников.

Все лидеры социал-демократии пожоги друг на друга, они словно проговаривают заданные сценарием тексты, дабы главный герой имел возможность отвечать. Сценарист забывает, что чем ярче выписан основной образ, тем ярче должны быть и его противники.

Нет у Либкнехта и соратников. Красивый старик, которого называют Францем Мерингом, далеко не Меринг. Обязательный юноша, рекомендующийся Эрнстом Тельманом, не Тельман. Человек, называющий себя Вильгельмом Пиком, женщина, которую зовут Розой Люксембург, не персонажи фильма, их функции в нем сводятся лишь к иллюстрированию известных фактов: эти выдающиеся революционеры поддерживали Либкнехта в его борьбе.

Невыразителен и русский друг Либкнехта Фролов. Скематизм взаимоотношений героев не спасает и тот факт, что на экране беседуют замечательные актеры Хорст Шульце и Михаил Ульянов.

Хочется смотреть на этот фильм как на противоречивое, но интересное начало.

Хочется верить, что мы еще увидим Хорста Шульце в роли Либкнехта — одного из основателей Коммунистической партии Германии, замечательного вождя немецкой революции.

Хочется верить, что в этом новом фильме перед нами предстанет правда истории во всей ее полноте и драматизме.

В. Кисунько



К. Либкнехт (Хорст Шульце, в центре)

дничтожения. Побег из транспорта, усталость, безразличия. В порыве тоски они решают вместе совершить самоубийство. Она прыгает с моста, он колеблется, его останавливают...

После войны они случайно встречаются. Каждый убежден в гибели другого. Изумление, попытка объяснить, найти общий язык, понять друг друга. Однако доверие, потерянное однажды, восстановить трудно.

Психологическую драму «Возвращение на землю» по сценарию Кшиштофа Грущинского снимает Станислав Гндрьяк, поставивший ранее фильм из жизни артистов цирка «Дом без окон» и приключенческую комедию для юношества «Таинственный остров». Говоря о своей новой картине, режиссер заметил: «Мне кажется, что, несмотря на время, прошедшее после окончания войны, люди все еще переживают трагедии, связанные с теми годами. История, которую мы хотим рассказать, единственная в своем роде. Мы стремимся в ней показать, как необходимо доверие между людьми. Время и место действия нашего фильма — 1946 год, бывшая город,

где живут люди, измученные войной. Мы хотим воссоздать непростою атмосферу тех лет. Коротко говоря, «Возвращение на землю» является фильмом о любви двух людей, которые надламываются под тяжестью страшных переживаний».

Героев играют Эва Кшижевская и Станислав Микюльский. Кшижевская в последнее время выступила в словацком фильме «Колокола для босых» режиссера Ш. Угера, в польской драме «Нисхождение в ад» режиссера З. Кузьминского.

Станислав Микюльский завоевал всеобщую славу благодаря телевидению, где выступил в серии приключенческих картин «Ставка, большая, чем жизнь». Он играл капитана Клосса — офицера польской разведки, действующего в немецком мундире. У Микюльского на счету более двадцати ролей в кино. Сейчас он снимается в сатирической комедии «Бич божий», где играет главную роль — офицера милиции.

Снимает «Возвращение на землю» Станислав Лот. Здислав Орнатовский Варшава

Эва Кшижевская и Станислав Микюльский в фильме «ВОЗВРАЩЕНИЕ НА ЗЕМЛЮ»



В ответ на читательские письма, опубликованные в № 10 и № 14, редакция получила большую почту.

Были высказаны самые разные мнения о качестве нашего кинорепертуара и о мерах контроля за этим качеством.

Среди большого разнообразия точек зрения выделены две зрительские позиции: одни ратовали главным образом за развлекательные, приподнятые над жизнью кинозрелища, другие — за искусство в формах самой жизни.

Читатель В. Емец из Кишинева пишет: «Эта переписка зритель с разными взглядами на фильмы бесполезна. Одни пишут — за, другие — против... Насколько велико число зрителей, настолько же и велико число мнений и взглядов. Так стоит ли писать, спорить, доказывать?»

Думаем, что спорить стоит.

Обсуждение лишь начинается с депох тех или иных конкретных фильмов. Сводится же оно, как правило, к определению эстетической позиции человека, его отношения к искусству. А обмен мнениями, знакомство с точкой зрения и доказательствами иную, несомненно, позволяют проверить свою позицию, свои требования к кинематографу.

Предоставляя слово тов. Ковалевой из Череповца (см. «СЭ» № 10), редакция, будучи с ней в корне не согласна, решила дать возможность другим участникам дискуссии обсудить ее выступление.

Нижне публикуем письма оппонентов С. Ковалевой. Их позиция в отношении кинематографа и его роли в жизни общества редакция разделяет.

Редакция несколько не отрицает кинематографа зрелищного и развлекательного, но никак не может считать эти виды киноискусства его главным и ведущим предназначением.

Товарищ Ковалева считает, что от искусства требуется показ «красивой» жизни, искусство, по ее мнению, не должно быть сложным, ибо в противном случае оно не будет понятно «простому зрителю». Больше того, тов. Ковалева утверждает, что искусство должно быть приподнято над «грешной» землей и что нежеле ему «унижаться до обыденной жизни».

То, что пишет тов. Ковалева, на мой взгляд, страшно.

Страшно видеть, как взрослые люди по-детски наивно рассуждают. Страшно видеть, как большинству наших зрителей отказывают в способности понимать глу-

ДАВАЙТЕ ПОДУМАЕМ СОВЕЩА

отвечаем читательнице с. Ковалевой из Череповца

бину мыслей и красоту замечательных творений искусства.

Ведь за каждым произведением искусства стоит художник, человек более умный, тонкий, знающий, чем мы, — не побоясь себе в этом признаться! Да вы, собственно, и не отрицаете, что вам не все понятно в искусстве. Так надо ли так категорично судить о том, что вам самим не ясно? Вам, наверно, не придет в голову оспаривать справедливость какой-нибудь математической теоремы — только потому, что вы ее не понимаете. А искусство, по-вашему, менее сложно и важно?

Может быть, прежде чем отвергать какое-либо произведение, мы представим, сколько пришлось переудать и выстрадать художнику перед тем, как он понял то, о чем хочеть рассказать нам сейчас, сколько неудач он пережил и сколько труда и душевных сил затратил, чтобы донести до нас свои мысли, свое настроение, свое видение мира.

И не благодарнее ли со стороны нас, зрителей, слушателей, читателей, не требовать «дайте нам то или это», а просто постараться понять то произведение искусства, которое нам предлагают, так как очень возможно, что оно сможет чем-то помочь нам, научить чему-то, доставить эстетическое наслаждение. И, может быть, бросим прикрывать словами «мы люди простые» свое бескультурье. И признаемся, наконец, себе, что у нас самих часто не хватает знаний, подготовки или просто желания многое понять. Но в таком случае, кроме себя, винить некого, потому что никогда еще слова «я этого не понимаю» не говорили ни в пользу зрителя, ни против художника. И уж совсем не к лицу человеку гордиться своим незнанием и непониманием.

Вы, тов. Ковалева, очевидно, не понимаете, что искусство не игрушка, а одно из средств познания мира, иначе вы не требовали бы от него «не унижаться до обыденной жизни».

Почему вы так упорно ищете в искусстве то, что помогает вам забыть о жизни? Поверьте, искусство существует не для того, чтобы увести нас от действительности или показать ее очинченной от грязи, а, напротив, для того, чтобы мы увидели жизнь со всех ее сторон и были активными ее строителями.

Л. Зарубина

Письмо С. Ковалевой из г. Череповца узнаем со всех сторон.

Мне очень интересно было бы посмотреть на человека, «лучшие чувства» которого трепещут, когда Жан Маря извлекает из своего противника целую и чистенькую челясть посредством табуретки, а в ответ получает такой удар, что еле-еле плывет под водой в течение 10 минут и с огромным трудом выбирается по отвесному обрыву на берег, оставаясь при этом только чуть-чуть мокрым (но, конечно, если бы он не получил такого удара, то вышел бы на берег сухим. Это ясно и младенцу).

Позвольте вас уверить, что гражданин из Череповца, те, что даже не пытался спасти девочку, упавшую в реку, рыдают на фильме «Цветок в пыли», грызут кулаки на «Парижских тайнах» и ломают свои очки и общественную мебель на «Черные очки». А те, кто плещет на «Баллада о солдате», кто смотрит обе серии «Живых и мертвых», кто любит Пашку Колодкинкова, кто сжимает кулаки от боли и гнева на «Обыкновенном фашизме», кто всей душой болеет за Мацека из «Пелла и алмазы» и т. д. и т. п., — те вытаскивают из прорубей мальчишек и девчонок, побеждают в борьбе с бандитами, открывают тайгу, космос и океан... «Фотографии мелочных сторон повседневной серенькой жизни», — говорите вы. Интересно, какое же унижение испытает советское искусство, показав жизнь советского человека? Буржуазное искусство, знаете, вы верно заметили, показывает «что-то лучшее, прекрасное, возвышенное», чем судья Линча, колпаки ку-клукс-клана, войны во Вьетнаме, толпы безработных и голод в колониях. Это — их искусство. А наше — реализм. Советскому человеку незачем приподниматься над «грешной» землей — наша земля прекрасна и удивительна. Мы строим на ней коммунизм.

На сентиментах и мелодрамах не воспитается человека, способного увидеть колоссальную разницу между интимными сценами «Брака по-итальянски» и открытиями «Каролины Рижской». И мой вам совет: почитайте высказывания о романе Эжена Сю «Парижские тайны» у Белинского и Маркса, может, хоть их авторитет поколеблет ваше убеждение, что «Парижские тайны» — перл современного искусства.

Я очень надеюсь, что не будет у нас такого искусства и таких «фильмов», какие вам нравятся.

Н. Неполоская

Между всеми предыдущими страницами лежащего перед вами номера «Советского экрана» и этой страницей ли много ли мало — сорок лет!

1926 год... Недавно рожденная советская кинематография набирала силу. Кинооператор еще крутил ручку неумудренной камеры, еще «взвешив нагой» не научился разговаривать, но уже совершил триумфальное шествие по экранам мира айзенштейновский «Вронченко». Уже отснял последний кадр «Матери» Всеволод Пудовкин. Уже вышли на экраны «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира» Дзиги Вертова. В это время делает свои первые шаги и журнал «Советский экран». Он, как чуткий прибор, улавливает процессы, происходящие в бурной кинематографической жизни тех лет. А в жизни этой, как оно и бывает всегда, с большим, значительным, серьезным соседствовало порой и незначительное, смешное, легкое. И обо всем этом — большом и малом — писал «Советский экран» 1926 года.

Живость суждений, страстная заинтересованность в советском кино, ирония, юмор делают его уже давно пожелательным страницей интересными и для нас, современных читателей.

РАБОТА ОПЕРАТОРА

Оператору часто приходится сниматься с самых неожиданных мест. На нашей фотографии оператор Любимов снимает с крыши движущегося автобуса сцену для картины «Мисс Менд».

(«СЭ» № 16, стр. 15)



Главный редактор Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ.

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

Оформление художника Н. Смолякова.

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

ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Телефоны редакции: отдел «Творческая трибуна» — К 5-95-03; отдел «Фильм и зритель» — В 3-40-68; отдел информации и документального кино — В 3-84-46; зарубежный отдел — Б 3-40-88; отдел оформления — К 5-07-49.

Издательство «Правда», Москва.

Формат 70x108%. Объем 2,5 печ. л. Гл. № 1945. Заказ № 2726. Цена 15 коп.

3,5 усл. печ. л. Тираж 2 600 000 экз.

Со страниц «Советского экрана» 1926 года

О ДЕТСКОЙ ФИЛЬМЕ

...У меня была неплохая сказка. О том, как за пионером с красным галстуком бросился бык. Как мальчонке кричали, чтобы он бросил галстук, привлекаящий раздраженного быка. Как он не бросил галстука, помня, что это почетный знак и что нужно найти выход из положения, не срывая с себя галстука. Примитивный пафос той сказки был рассчитан на стремительность самой темы, на развитие в ребятах находчивости, стойкости и смелости. Что же из этого сделал сценарист?

Так как сценарий был написан в Одессе, то все действие перенесено и юрию. Бык вместо поля, где естественно быть лагерю пионеров, гонится за мальчишкой по... пляжу с купальщицами в соблазнительных костюмчиках и парочками подругами.

И бык получился дохлый, просто теленок, в то время как в сказке он гроза всей округи. Вот и сострапана «детская» фильма. На какого ребенка она рассчитана? На пионера? Но ведь он отшатнется от этого сахара. На изпачканка? Но этот исподобля будет хмуриться на непонятное ему происшествие.

Николай Асеев
(«СЭ» № 6, стр. 3)



Н. Асеев.

Шарж М. Синяковой

«МАТЬ»

(Из беседы с режиссером
В. Пудовкиным)

...В фильме «Мать» использована только тема повести Горького. Мы переделывали сценарий по многу раз. Выбрасывали куски, обтачивали его до тех пор, пока не получили нужный скелет. Сделали это, чтобы была максимальная сматость, чтобы была возможность наибольшего развертывания чисто кинематографической обработки.

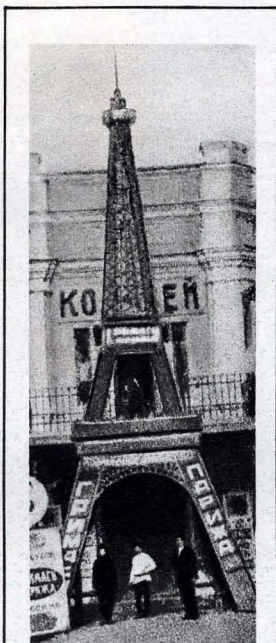
У Горького мать умирает на платформе. Для нас задача: «Мать» становится на место сына и умирает — пришлось развернуть иным путем, так, чтобы собрать вокруг темы сильные зрительные кинематографические образы. Поэтому ввели эпизоды демонстрации, разгона ее и уже на этом фоне — смерть матери.

(«СЭ» № 35, стр. 6)

НАША ШКОЛА КИНО

Кампании можно проводить исподволь, незаметно для читателя. Мы не пытались скрыть, что вели кампанию за «Шестую часть мира», за эту единственную в своем роде фильму. Мы помещали о ней статьи, печатали фотографии. Мы не боялись признаться: «Да, это была кампания». И как в свое время кампания, поднятая исключительно за «Броненосец «Потемкин» в те дни, когда и картинные относились недоверчиво, оказалась существование влияния на продвижение этой картины, так и сейчас мы хотим отметить первые результаты борьбы «Правды» и «Советского экрана» за право жизни «Шестой части мира». 6 октября был устроен просмотр «Шестой части мира» Динги Вертова. В этом, мы должны гордиться, сыграла большую роль пресса.

И. Уразов
(«СЭ» № 42, стр. 3)



ПОЛТАВСКАЯ ЭЙФЕЛЕВА БАШНЯ

При демонстрации «Броненосца «Потемкина» в Москве фасад кино был превращен в броненосец, а весь штат служащих кинематографа был одет в матросские костюмы.

Теперь новые для нас методы рекламы начинают проникать и в провинцию. На нашей фотографии — вход в кино «Коллизия» в Полтаве, превращенный в Эйфелеву башню.

(«СЭ» № 8, стр. 15)

«ДАЕШЬ БОГОЛЮБОВА!»

(Из статьи М. Левидова)

Мих. Левидов продолжал разговор, начатый Н. Никитиным о надписях в картине. Как и полагается Левидову, его статья дискуссионна... чрезмерно.

«Плохая картина с хорошими надписями — лучше такой же с плохими», — так сказал Ник. Асеев, полемизируя с Н. Никитиным по вопросу о роли и значении надписей в кинофильме.

Это, конечно, приятная истина. Очень мне хочется остеречь — если не человечество, то читателя «Советского экрана» — еще несколькими подобными приятными истинами.

Плохая картина, показываемая в хорошем кино (с точки зрения вентиляции), лучше такой же — в плохом.



М. Левидов

Шарж М. Синяковой

Плохая картина с хорошим музыкальным аккомпанементом лучше такой же, показываемой с плохим.

Плохая картина, показываемая бесплатно, лучше такой же, показываемой за деньги.

Плохая картина, которую смотрят в симпатичном обществе, лучше такой же, которую смотришь в обществе фальшивомонетчиков.

И всем этим приятным и глубокомысленным истинам я хочу противопоставить одну — весьма простую:

Плохая фильма всегда плоха. И как бы она ни была причесана, каковы бы ни были вентиляция залы, музыкальный аккомпанемент, мой сосед по просмотру, или надписи, — все равно она плоха и не имеет права на существование.

(«СЭ» № 9, стр. 3)

ХОРОШЕЕ НАЧИНАНИЕ

Администрация ташкентского кинотеатра «Туран» придумала интересную меру для пропаганды кино среди коренного населения: все узбеки пользуются правом бесплатного посещения кинематографа. Если принять во внимание, что раскрепощение женщины Востока началось недавно, что закон освободил женщину, а переломить быт можно не так скоро, то станет понятным, что такая мера имеет значение не только как пропаганда кино.

(«СЭ» № 37, стр. 15)

ЧЕРЕЗ СОРОК ЛЕТ

Артисты заставляют не только в жанре, но и ролях. Чарли Чаплин из фильма в фильме играет ту же роль в том же костюме. Дженни Куган всегда верен тому же типу. Это дало повод одному зарубежному художнику нарисовать парикатуру, изображающую (слева направо) Дженни Куган, Бэби Падми, Адольфа Меню и Чарли Чаплина, какими они будут выглядеть через 40 лет, то есть в 1966 году.

(«СЭ» № 40, стр. 15)



Четвертая обложка
журнала «Советский экран»
№ 11 1926 года



Фото
И. Гневашева.

«СОВЕТСКИЙ
ЭКРАН»
ПРЕДСТАВЛЯЕТ:



НОННА

ТЕРЕНТЬЕВА

В этой биографии нет чудесных поворотов судьбы, она меньше всего похожа на историю Золушки, историю, которая так популярна в кино. «Жизнь моя небогата знаменательными событиями,— говорит Нонна,— я могу только сказать, что всегда очень хотела быть актрисой и счастлива, что в этом году закончила, как мне кажется, лучшую —

Вахтанговскую — театральную школу и приглашена работать в Театр имени Станиславского».

Вот, пожалуй, и все. Если не считать, что сейчас Нонна заканчивает сниматься в роли Котика в экранизации рассказа Чехова «Ионыч» — фильме Иосифа Хейфица «В городе С.» (мы еще расскажем об этой картине.—Ред.). Роль музицирующей про-

винциальной барышни — не первая встреча Нонны с героинями Чехова: не так давно она сыграла роль восторженной Наденьки в телевизионном фильме «Шуточка».

Через полгода, а может быть, чуть позже фильм «В городе С.» выйдет на экраны, и мы увидим Нонну Терентьеву. Будем надеяться, что за этой встречей последуют другие.