



СОВЕТСКИЙ  
*Журан*  
1968 15  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ПРАВДА»



Председатель жюри режиссер М. Донской выступает на открытии фестиваля



## ТРЕТИЙ ВСЕСОЮЗНЫЙ



Режиссер Л. Осыка, актеры В. Брондуков и Р. Наханетов на Пискаревском кладбище



Делегация из Грузии. В центре — актриса Л. Абашидзе



Снимается репортаж о фестивале



Автографы дают: Вия Артмане...



Ганс Клеринг (актер из ГДР)...



Николай Крючков

# ВМЕСТЕ С ПАРТИЕЙ, ВМЕСТЕ С НАРОДОМ

Как мы сообщали в прошлом номере нашего журнала, пятый пленум правления Союза кинематографистов СССР был посвящен обсуждению вопроса «Итоги апрельского (1968 г.) Пленума ЦК КПСС и задачи советской кинематографии». С докладом выступил секретарь Союза кинематографистов СССР, народный артист СССР режиссер С. А. Герасимов.

В работе пленума приняли участие члены правления и ревизионной комиссии Союза, руководители союзных и республиканских комитетов по кинематографии, директора студий, творческие работники советского кино.

Сегодня мы публикуем сокращенные стенограммы выступлений некоторых участников пленума.

**А. КАРАГАНОВ,**  
секретарь правления  
Союза кинематографистов  
СССР



В ходе кинематографических встреч, дискуссий, симпозиумов нередко возникают острые споры по важнейшим проблемам искусства. Весь опыт наших встреч с особой отчетливостью показывает, что в современном мире с его социальными конфликтами и страстями споры об искусстве не могут вестись, оставаясь в рамках общедемократических, общегуманистических рассуждений. Нужен более прямой язык классовой борьбы. Для каждого из нас, участников таких споров и дискуссий, необходимо быть не только кинематографистом или специалистом по эстетике, но и политиком.

Факты показывают, что темы, идеи, слова, по праву принадлежащие нашему революционному кинематографу, сейчас нередко попадают в чужие руки и ложно истолковываются, искажаются на потребу троцкистам, маоистам и другим врагам коммунистического движения. Мы все еще мало выпускаем фильмов, в которых на высоком уровне искусства разрабатывались бы важнейшие темы и проблемы современности.

В сложнейшей современной международной обстановке вопрос о политической направленности нашего кинематографа приобретает особую остроту. Для того, чтобы плодотворно работать в кино, нам надо быть на уровне современной партийной мысли, вести идейную борьбу не оборонительно, а наступательно. Нельзя только отвечать на чьи-то выпады — надо, чтобы **Мы** ставили проблемы, чтобы **Мы** выдвигали вопросы, обсуждение которых — в интересах нашего коммунистического дела. Надо всемерно укреплять дружеские связи с прогрессивными кинематографистами капиталистических стран, и тем самым всемерно помогать партии в сплочении всех революционных сил современного мира.

**Р. КАРМЕН,**  
кинорежиссер



Огромные силы запущены врагом против нашей страны, против нашей идеологии. В этой атакующей силе большое место занимает документальное кино, мощь которого в тысячу крат сейчас умножена

телевидением, этим массовым производителем документальных фильмов. У наших идеологических врагов — огромный размах пропагандистской работы, огромные средства, они мобилизуют талантливых людей, которым вменяется задача воспеть и утвердить враждебные нам идейные позиции.

Отсюда понятно, как ответственны, как велики задачи советской кинопублицистики! Наша задача — с позиций коммунистической идеологии ярко, убедительно и талантливо разоблачать буржуазные мифы о затухании классовой борьбы, о благах буржуазной демократии, о благоденствии трудящихся под пятой капитала. Нам необходимо действовать активно, воинствующе, наступательно.

Мы, документалисты, должны снимать репортажи событий и объяснять, анализировать эти события в духе классики нашего советского документального кино, нашей публицистики. Наша задача — воспроизводить на экране кинодокументы больших социальных событий, осмысливать их в остром авторском комментарии, создавать произведения высокого публицистического звучания. Мы должны объяснять глубокие корни этих явлений.

У нас, советских документалистов, богатое прошлое. Мы должны обратиться к нашим традициям, а мы их, к сожалению, нередко забываем. Победа коммунистов на выборах в Италии... Ведь там сейчас есть области, где работают коммунистические муниципалитеты, этакое островец в капиталистическом мире. Какой фильм можно сделать об этом!

Почему мы не снимаем? Мир бурлит, и советскому документальному кино не к лицу сохранять «нейтралитет» в современной идеологической борьбе; равнодушные и покоя недопустимы! Там, где мы опаздываем с нашим острым выступлением, нас опередит умный и мобильный враг. Если мы промолчим, будет звучать его голос.

Надо ликвидировать наши отставания от больших задач воинствующей пропаганды коммунистических идей! Мы сильнее наших врагов, ибо вооружены самыми передовыми идеями современности, идеями века, мы вооружены блестящим мастерством кинопублицистики, великими традициями нашего искусства документального кино и кинорепортажа.

**В. БАСКАКОВ,**  
первый заместитель  
председателя Комитета  
по кинематографии  
при Совете Министров СССР



На белом полотне экрана развертывается великая битва идей — самых передовых идей человечества, социалистических, и идей буржуазных, реакционных. В ней участвуют многие наши фильмы, которые воплощают характерные черты нового мира и нового человека. Жизнь поставила сейчас перед фронтом киноискусства задачу — глубоко разобраться в основных тенденциях искусства экрана. Это особенно важно именно сейчас, потому что идеологи буржуазного мира стремятся разрушить принципы нашего искусства, подорвать его основы.

За минувшие два года мы дали мировому кинематографу немало очень ценных, очень интересных произведений. Были такие вещи, которые, несомненно, войдут в историю советского кино; были фильмы и рангом пониже, но все-таки значительные. Задача критики — глубоко осмыслить и то, что мы сделали полезного, и те издержки, которые у нас были.

Сейчас прогрессивные силы Западной Европы с огромным интересом и вниманием следят за нашим искусством, изучают его. В Париже много месяцев подряд идут фильмы «Октябрь» Эйзенштейна и «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина. На экранах Франции с успехом продолжают идти фильмы Бондарчука, Чухрая, Ромма. От советского киноискусства прогрессивные силы Европы ждут новых произведений, которые были бы проникнуты истинно революцион-



КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ  
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ  
ОРГАН КОМИТЕТА ПО КИНОМАТОГРАФИИ  
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР  
И СОЮЗА КИНОМАТОГРАФИСТОВ СССР

ОСНОВАН В 1925 ГОДУ  
ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

№ 15 август 1968

ними традициями нашего искусства. Нам остро необходимы фильмы о международном рабочем движении, о событиях, которые сотрясают мир. Нужны фильмы, которые показывали бы эти события правильно, с коммунистических партийных позиций. Мы должны постараться в ближайшее же время направить операторов в страны, ставшие очагами классовых боев.

Но не только хронике, а и другим разделам нашей кинематографии надо думать о том, как отразить острые, злободневные события современного международного положения.

Всем нам, а нашей кинокритике в особенности, следует глубоко разбираться в той многосложности борьбы, которая идет на фронте искусства, на белом полотне экрана, идет во всем мире. Надо разбираться для того, чтобы еще более решительно и уверенно двигаться дальше ясной дорогой правды, дорогой социалистического искусства.

**А. ГРОШЕВ,**  
ректор ВГИК



**В** обострившейся идеологической борьбе между социализмом и капитализмом горячая схватка идет за влияние на молодежь. И прежде всего наши идеологические противники пытаются подорвать у молодежи доверие к партийному, общественному влиянию на искусство, утверждая, что искусство якобы не связано с политикой и должно развиваться само по себе.

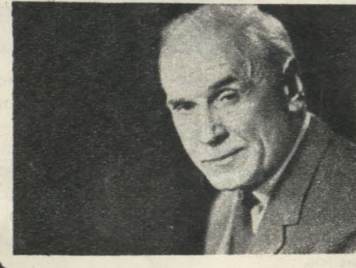
Наш Институт кинематографии по составу студентов чрезвычайно сложный. У нас обучается до 70 представителей разных национальностей из 36 стран мира, есть студенты из капиталистических и развивающихся стран, а также из стран социалистических. Это очень разные люди по своему возрасту, образованию, мировоззрению, отношению к религии и, наконец, по бытовому и нравственным привычкам. Особо острая задача для нас — помочь формированию мировоззрения студентов. Мы воспитываем не просто специалиста-ремесленника, а прежде всего художника-гражданина. И это не столько складывается из освоения книг, брошюр, курсов общественных дисциплин, сколько рождается из сочетания творческого обучения с богатыми жизненными наблюдениями. Поэтому мы сейчас стремимся к тому, чтобы наш студент, независимо от того, на каком факультете он учится, начал свою деятельность с документального репортажа. В прошлом году мы снимали большое число фильмов о жизни Москвы, о Смоленщине, о строительных отрядах, о воинах Советской Армии. В этом году, накануне 50-летия комсомола, студенты снимают на заводах, в колхозах, на флоте киноочерки о комсомольцах 60-х годов. Все это позволит студентам встретиться с живым дыханием современной жизни.

Я хочу, кстати, напомнить, что за последние три года наши студенты-дипломники поставили 130 картин на киностудиях страны, причем 45 из

них пользуются большим успехом у зрителей (фильмы «Первый учитель», «Двое» и другие).

Мы должны воспитать кинематографическую смену, которая сумела бы стать стойким, убежденным и талантливым бойцом за коммунистическую идеологию и смогла бы наступать на буржуазную реакционную идеологию. И мне кажется, в этой огромной воспитательной работе наш творческий Союз должен занять свое достойное место.

**Б. БАБОЧКИН,**  
народный артист СССР



**Н**аша первая обязанность в искусстве — быть настоящими коммунистами, бойцами идеологического фронта.

Советский кинематограф должен помочь молодежи разбираться в том, что происходит в мире. У нас есть для этого все возможности.

Одна из актуальных задач, стоящих перед нашими кинематографистами, — это создание фильмов, правдиво и талантливо показывающих судьбу русской интеллигенции, рассказывающих о том, что дала нашей интеллигенции революция, Советская власть. Эти фильмы помогали бы нашим зарубежным друзьям активно бороться с такой, например, клеветой на революцию, как пресловутый фильм «Доктор Живаго».

Во время недавней моей поездки во Францию мне было приятно слышать, что одной из самых популярных советских картин последних лет у французских зрителей является «Первый учитель». Эту картину знает вся молодежь. И когда я сказал, что это дипломная работа студента ВГИК А. Кончаловского, мои собеседники удивились: «Дипломная работа? Не может быть!»

Интерес к нашему кинематографу поистине огромен, и поэтому мы должны правильно использовать этот интерес. Наш интернациональный долг состоит в том, чтобы утверждать на мировом экране передовые идеи века.

**И. ТАЛАНКИН,**  
кинорежиссер



**Р**ешения Пленума ЦК партии заставляют нас многое переосмыслить в нашей идеологической работе.

Сегодня вести ее, вести пропаганду и агитацию старыми методами уже нельзя. Наш враг учится все тоньше

и хитрее навязывать людям свои взгляды на жизнь, свою идеологию. Нам, кинематографистам, необходимо задуматься над тем, как мы работаем и что мы противопоставим врагу. Нам необходимо больше думать о сегодняшнем дне, лучше изучать запросы современного зрителя, для которого мы работаем. Когда человек начинает работать в кино, он приносит с собой знание жизни, знание психологии людей и всего того, что их окружает. Но очень быстро он этот прежний запас знаний расходует, а нового почти не приобретает. Большую часть времени мы заперты в стенах студии, в павильонах и только иногда, изредка врывается в жизнь. Тем более необходимо нам помочь со стороны нашего теоретического цеха для того, чтобы мы острее и лучше ощущали связи с действительностью, глубже понимали ее.

Нам надо работать на том уровне, какого от нас требуют партия и народ, — надо самым решительным образом повысить качество того, что мы делаем. Фильмами ремесленными, примитивными, серыми, фильмами схематичными и лобовыми мы ничего не добьемся, кроме большого вреда. Плохую, подлинно мещанскую кинопродукцию создают мещанские методы работы. Это вещи взаимосвязанные. Запустить в производство пустяковый, простенький, серенький сценарий и довести его до конца гораздо проще, чем поставить фильм по сценарию сложному, поднимающему серьезные проблемы.

**А. РОМАНОВ,**  
председатель Комитета  
по кинематографии  
при Совете Министров СССР



**...**Борьба с таким сильным и коварным противником, каким является империализм, требует от всех советских людей, включая и творческих работников, огромной энергии, мобилизации сил, на всех основных направлениях, в том числе и в области художественного творчества, в области литературы и искусства.

За время, прошедшее после XXIII съезда, и в особенности в минувшем году, когда весь мир отмечал славное 50-летие Великой Октябрьской социалистической революции, советское киноискусство порадовало зрителей новыми впечатляющими художественными, документальными и научно-популярными кинопроизведениями. Не скажу, что таких кинопроизведений было много. III Всесоюзный кинофестиваль, полные итоги которого были опубликованы, показывает, что по-настоящему хороших кинолент у нас стало больше. Советские и зарубежные зрители принимают их с большой признательностью и благодарностью.

Но сколько еще серьезных огорчений приносим мы людям, когда сегодня у нас выходит «Железный поток», а завтра — «Как солдат от войска отстал», сегодня — «Твой современник», а завтра — «Нет и да» или «Фокусник!» И не случается ли у нас иной раз так, что мы равнодушно проходим мимо невольных или вольных, скрытых или открытых попыток

протаскивания в отдельных кинопроизведениях, киноведческих исследованиях и критических статьях таких взглядов, суждений и обобщений, которые абсолютно чужды социалистической идеологии советского общества?

За пять месяцев текущего года в Комитете по кинематографии было просмотрено около 40 новых художественных фильмов, поступивших от центральных и республиканских киностудий. Среди принятых фильмов была картина «Шестое июля» Юлия Карасика, которая сразу же получила высокую оценку у нас в стране и за ее пределами. Были, разумеется, и другие хорошие фильмы. Но сколько серости, посредственности, убогого ремесленничества, в особенности в фильмах на современные советские темы, принесло нам это полугодие!

С воплощением на экране этих важнейших тем у большинства наших студий связаны не столько удачи, сколько неудачи, и неудачи весьма серьезные. Список неинтересных, просто плохих, а то и порочных картин, претендующих на разработку современной темы, можно было бы составить весьма пространной. Даже в хороших наших фильмах содержится иной раз такие сцены и кадры, которые сводят на нет их достоинства.

Видимо, нам нужно строже подходить к оценке политической направленности и художественных достоинств новых кинопроизведений, не избегать и не уклоняться от ответа на основной вопрос: служит ли политически данное кинопроизведение интересам коммунистического строительства, интересам коммунистического воспитания.

Все, кто хоть немного следит за прокатом, могут легко убедиться в том, что советские зрители валом валют на лучшие советские фильмы, но они не терпят ремесленничества, декларативности, придуманности, отступлений от жизненной правды, не терпят сцен, чуждых мировоззрению советского человека и нравственным устоям нашего общества.

Любая спекуляция на внешнем правдоподобии, на сходстве с жизнью в частности, всякого рода натуралистические увлечения, за которыми обычно скрывается мысль о неискренности зла и моральной нечистоплотности, ведут к тому, что фильмы, содержащие подобные моменты, отвергаются зрителями и проваливаются в прокате при первом же соприкосновении с экраном.

Кинокомитет, Союз кинематографистов, киностудии не могут и не должны мириться с тем, что в условиях весьма сложной обстановки на мировом уровне некоторые советские творческие работники, несмотря на критику их ошибок, продолжают следовать по пути дегернизации искусства и показывать советских людей огульными, примитивными, косноязычными, показывать их в такой обстановке, которая отнюдь не соответствует ни нашим дням, ни нашему образу мышления и действия. Положительные процессы, которые доминируют в нашей жизни, остаются при этом где-то в тени, ускользают из сферы авторского видения. А наша советская действительность оказывается основным объектом критики, но критика эта весьма часто не поднимается выше уровня обыкновенного обывательского критиканства.

Нам надо не только разоблачать буржуазную пропаганду, показывать обреченность империализма, надо весторонне раскрывать великую правду коммунистических идей, успеха коммунистического строительства. Высокая идейность, наступательность, оперативность, доходчивость произведений искусства для сотен миллионов людей, в том числе и за рубежами нашей Родины, — вот что должно стать основным девизом нашей творческой жизни.



## ТРЕТИЙ ВСЕСОЮЗНЫЙ: ИТОГИ И ПРЕДЛОЖЕНИЯ

**В**сесоюзные смотры киноискусства давно стали традицией. Начиная с 1964 года они проводятся регулярно, раз в два года, их цель — повышение идейно-художественного уровня выпускаемых фильмов, стимулирование творческого соревнования деятелей киноискусства, привлечение внимания зрителей к лучшим произведениям отечественной кинематографии.

Делегатов Третьего Всесоюзного киносмотра принял Ленинград — в споре городов-претендентов у него оказался веский аргумент — 50-летие «Ленфильма», отмечавшееся в те же дни. Никогда еще на берегах Невы не собралось такое созвездие мастеров экрана — более пятисот гостей из всех союзных республик и братских социалистических стран. Сейчас, когда ошумели фестивальные дни, нет смысла подробно рассказывать о том, как проходил фестиваль. Но подвести некоторые его итоги, сделать выводы на будущее своевременно.

На конкурс было выдвинуто более ста произведений, из них 25 художественных фильмов. В лучших из этих произведений огили героические страницы истории революции, сделаны серьезные попытки раскрыть формирование человека социалистической эпохи. Нельзя не согласиться со словами председателя жюри конкурса художественных фильмов народного артиста СССР М. Донского: «Фестиваль убеждает, что в центре внимания работников кино стоит человек, со всем богатством, со всей

сложностью души и гаммой чувств, переживаний, мыслей. От этого плодотворного обращения к человеческому характеру проистекает и большое количество интересных актерских работ».

Два процесса в нашем киноискусстве — особенно важных и отрадных — показал фестиваль. Первый — подъем национальных кинематографий. Еще вчера «начинающие», они вышли сегодня на передовые рубежи мирового кинематографа. По разделу историко-революционных картин был премирован азербайджанский фильм «26 бакинских комиссаров», а вторую премию среди картин на современную тему получила армянская лента «Треугольник». Специальный приз за талантливый режиссерский дебют присужден киргизу Т. Окееву («Небо нашего детства»). Премии за лучшие женские роли получили грузинки Л. Абашидзе и М. Цулукидзе («Встреча с прошлым») и латышка В. Артмане («Эдгар и Кристина» и «Сильные духом»), а среди актеров, удостоенных премий и дипломов за лучшие мужские роли, — казах Е. Умуразов («Земля отцов»), узбек З. Мухамеджанов («Генерал Рахимов»), латыш Г. Цилинский («Сильные духом»), украинец Б. Брондуков («Каменный крест»), эстонец У. Лойт («Полуденный паром»). Лучшими сценаристами признаны молдаванин В. Гажи и В. Лысенко («Горькие зерна»), операторами — украинец В. Квас («Каменный крест») и туркмен Х. Нарлиев («Утоление жажды»), художниками — литовцы И. Чюплис, А. Ничос, Ю. Чейчиче («Лестница в небо»). Вторую премию по разделу мультипликационных фильмов получил казах А. Хайдаров («Почему у ласточки хвост рожками?»). Премия за режиссуру — литовский документалист А. Грикявичюс («Время идет по городу»), премия за операторскую работу — латышские документалисты Р. Лиук, В. Кругис, Р. Круминь («235 миллионов»), первую премию по разделу научно-популярных фильмов получила украинская картина «Язык животных», а первую премию по разделу периодики — журнал «Советская Латвия» № 6.

Второй процесс — бурный приток молодых сил, во многом определяющий развитие киноискусства. Разумеется, фестиваль экран представляет работы ветеранов, отличающиеся не только высокой кинематографической культурой, но и дерзанием молодости. Лучшим историко-революционным фильмом признан «Железный поток» Е. Дзигана, первая премия за лучшую режиссуру присуждена Ю. Райзману («Твой современник»), первую премию среди фильмов для детей и юношества получил И. Фрэд («Я вас любил...»), первую премию за лучшую мужскую роль — Н. Плотников («Твой современник»), а третью — Б. Чирков («Маятенная заставка»). Жюри посмертно наградило специальной премией известного актера П. Алейникова за его последнюю работу в фильме «Утоление жажды».

Но вместе с ветеранами советского кино победителями фестиваля стали молодые — и талантливый постановщик «Республики ШКИД» Г. Положа, и артисты Н. Губенко и Р. Нахпетов («Пароль не нужен»), и киргизский документалист Б. Шамшиев, чей фильм «Чабан» разделил первое место с картиной опытного

мастера Е. Учителя «Твое щедрое сердце», и киргизский оператор К. Кадыралиев, снявший научно-популярную ленту «Кыял», и другие их коллеги.

Фестиваль вскрыл и просчеты сегодняшнего кинематографа. Первый приз за лучший фильм, отражающий жизнь и труд советского человека, остался неприсужденным. И это говорит не только о тех высоких требованиях, которые мы предъявляем сегодня к фильмам о современности, но и о том, что еще не решены многие из тех больших задач, которые стоят перед советским киноискусством.

Разочарование на этом фестивале принес жанр комедии. Фактически ленфильмовской картине «Свадьба в Малиновке» не с кем было соревноваться, и приз за лучшую кинокомедию остался неприсужденным.

Фестиваль подвел итоги двухлетнего творческого соревнования. В канун фестиваля режиссер И. Хейфиц сказал: «Судить этот матч киноискусства будут авторитетные судьи. Но их голос в конечном счете будет выражением голоса ГЛАВНОГО СУДЬИ, то есть выражением непосредственной реакции зрителей, их симпатии, их предпочтения тому или иному фильму. Ибо кто же, в самом деле, может судить лучше, чем зритель, без которого не может существовать никакое настоящее искусство!» Пожалуй, главное значение фестиваля и заключается в том, что он вынес лучшие произведения кинематографа на широкий зрительский суд, что кинематографисты всех союзных республик отчитались перед самым взыскательным критиком — зрительным залом. За 10 дней фестиваля конкурсные и внеконкурсные фильмы просмотрело более миллиона зрителей.

И здесь уместно подумать о том, как сделать это участие зрителей в оценке фильмов еще более эффективным. На фестивале был такой случай. Для просмотра конкурсного фильма «Республика ШКИД» в кинотеатр «Коллеж» из разных городов вызвали участников съемочной группы. Однако неожиданно демонстрация была устроена на три дня раньше, без зрителей, а потом уже устроили сеанс для зрителей, без жюри. То же произошло с армянской картиной «Треугольник». Дело не только в организационных неполадках. Это нарушает сам принцип наших кинофестивалей. К сожалению, по сравнению с предыдущим фестивалем в Киеве в этом смысле был сделан шаг не вперед, а назад. В Киеве в зрительных залах перед каждым сеансом раздавались анкеты, их итоги ежедневно подводились и публиковались. И какими горячими аплодисментами десятилетия Дворца спорта было встречено сообщение о том, что мнение жюри совпало с мнением публики, что требования, предъявляемые к искусству профессионалами и зрителями, едины. Жаль, что такой интересный и полезный опыт оказался забытым.

В Киеве устраивались и обсуждения просмотренных фильмов. Помните, какой спор возник вокруг фильма «Перекличка» — он продолжался четыре часа! А в Ленинграде мы были свидетелями того, как к режиссеру Г. Рошалю обратились участники кино клубов с просьбой обсудить его новую картину «Они живут рядом», однако в строгом расписании встреч, пресс-конференций, экскурсий, заседаний и просмотров не было ни одного «кошечка» для обсуждения картины. А ведь это — самое главное на фестивале: возможность встреч, открытых бесед между авторами картин и теми, для кого эти картины создаются. А разве не интересно было бы устроить с участием зрителей дискуссию по коренным проблемам развития киноискусства?

Разумеется, и в Ленинграде было много встреч кинематографистов со зрителями — на заводах, в кинотеатрах, парках. Сто восемьдесят делегатов и гостей приняли участие в двухэтажных встречах. Но характер этих встреч носил подчас концертный характер.

И такие встречи нужны. Но жаль, что организаторы фестивалей пошли только по этому пути, не воспользовались фестивалем и для других, более серьезных форм пропаганды нашего киноискусства. В печати уже раздавались голоса, критикующие фестиваль за эти просчеты (см., например, «Литературную газету» №№ 21, 22 — 1968 г.). С ними трудно не согласиться.

Думается, что организаторы фестивалей не критически перенесли опыт международных киносмотров на Ленинградский фестиваль. Там, как правило, показываются новинки киноискусства. Отсюда и пресс-конференции по просмотренным накануне фильмам. В чем же смысл пресс-конференций по картинам, давным-давно освещенным прессой? А вот на зональном киносмотре республики Средней Азии и Казахстана вместо пресс-конференций устраивались дискуссии по просмотренным картинам, и это вызвало особый интерес. На международных фестивалях каждая страна выставляет на конкурс один-два фильма. Это справедливо. У нас «Мосфильм» выпускает больше 30 картин в год, а многие студии — только по две картины, то есть в 15 раз меньше. На фестивале же маленькие студии выставляют одну картину, «Мосфильм» — три. При таком соотношении в конкурсе не смогли участвовать многие выдающиеся ленты крупных студий. Могут возразить, что тогда на фестивале будет представлено слишком много картин. Но не стоит ли прислушаться к предложению режиссера С. Долодзе о том, чтобы всесоюзные киномотры проводились ежегодно и чтобы они были менее громоздкими? Новые произведения, безусловно, вызовут куда большее внимание зрителей, чем ленты двухлетней давности, сделают соревнование более интересным.

Всесоюзный кинофестиваль 1968 года в Ленинграде прошел с большим общественным резонансом. Он свидетельствует о том, что советское киноискусство находится на подъеме. То, что значение всесоюзных фестивалей в жизни нашего киноискусства велико, бесспорно, но так же верно, что их нужно совершенствовать с тем, чтобы они приносили максимальный идейный и творческий эффект.



Али-Акбар  
(С. Санбаев)

## ТРОПОЙ ИСПЫ- ТАНИЙ

• ДОРОГА  
В ТЫСЯЧУ ВЕРСТ

«КАЗАХФИЛЬМ»

Сценарий К. Исмаинова,  
А. Карпова  
Постановка А. Карпова  
Главные операторы  
М. Аранышев  
Главный художник  
С. Романов  
Композитор Э. Хагагортян



Впереди у отряда трудный путь  
по безводным степям...

Шел суровый 1918 год. Молодая Советская республика в огненном кольце фронтов гражданской войны. Тяжелой и кровопролитной борьбой охвачена вся страна. Контрреволюционная белогвардейщина и иностранные интервенты с оружием в руках выступили против Советской власти. Красноармейцы и Ашхабад в руках интервентов. Гурьев, Уральск, Актюбинск захвачены атаманами Дутовым и Толстым. Туркестанский фронт остался без оружия. Ему на помощь по поручению Ленина снаряжается отряд с вооружением и боеприпасами. Путь отряда лежит через Мангышлакские степи. Путь длинный, тяжелый и опасный...

Об этом героическом походе казахские кинематографисты (сценарий К. Исмаинова и А. Карпова, режиссер А. Карпов) создали фильм «Дорога в тысячу верст». История, рассказанная в картине, основана на реальных фактах. Это определило стиль картины — документальной эпопеи. Ее лучшие сцены перекликаются с «Железным потоком» Е. Дзигана, в ней ощутимо влияние наших классических фильмов о революции, о борцах за народное дело.

Первые кадры, сумрачные и немногословные, вводят нас в атмосферу тех дней. Голос диктора информирует о положении на фронте и одновременно знакомит с героями, которым предстоит трудный поход через выжженную солнцем степь. Маленький отряд красноармейцев состоит не только из казахов и русских, а из чехов, поляков, венгров, немцев — бывших военнопленных, коммунистов и социал-демократов, ставших в ряды активных защитников завоеваний Октября.

Мы мало что знаем об их жизненных биографиях, чертах характера. Индивидуальное намеренно отодвинуто на второй план, боевой коллектив интернационалистов показан прежде всего как общее целое, без каких-либо бытовых подробностей. В этом синтезе обобщения, видимо, заключалась принципиальная авторская позиция. Образ массы — основной образ фильма.

Наиболее подробно очерчены лишь три персонажа: командир отряда Янош (И. Буран), комиссар Али-Акбар (С. Санбаев) и предводитель джигитов Сардарбек (Н. Жантурин). Их взаимоотношения и составляют острый драматический конфликт. Сардарбек, странная и несколько загадочная личность, предлагает отряду верблюдов и лошадей, но при этом ставит коварное усло-

вие: расправиться оружием в конце пути. Для Яноша подобное предложение неприемлемо. Комиссар же, учитывая безвыходность положения отряда, считает это единственной возможностью доставить оружие фронту и соглашается.

И вот отряд в пути. На каждом шагу его подстерегают банды басмачей, предательские выстрелы в спину. Сюжет развивается стремительно и напряженно. Это ощущение растет от эпизода к эпизоду. Что за человек Сардарбек и что за люди с ним: бандиты или пособники белых? Для чего им оружие, не для того ли, чтобы повернуть его против красноармейцев?

В фильме немало подобного рода загадок, таинственных происшествий, и не всегда зрители получают на них ответ. В финале Али-Акбар решает раздать оружие джигитам Сардарбека, уверенный, что они вместе с отрядом будут сражаться за дело революции. Но какие цели стояли перед сардарбековцами раньше — это остается неясным.

Здесь сказалась непродуманность драматургического построения картины, неумение связать воедино все эпизоды. Сказалась и неточность жанра. Эпическое, монументальное начало постепенно утратило свой размах и широту, в сюжет неоправданно включились элементы внешней занимательности: погони, преследования, подозрительные встречи, нераскрытые убийства...

Неточность драматургии — это единственный, кому удалось преодолеть слабость драматургии — это Жантурин. Актер создал образ человека, мечущегося между двумя лагерями, образ психологически глубокий и многогранный.

Немаловажную роль играет в фильме среда, атмосфера действия. Черно-белые кадры, скупая графичность изображения соответствуют духу произведения. Оператор фильма М. Аранышев правдиво и максимально документально показывает события и героев. Оттого, быть может, фильм воспринимается нами как хроника, как документ.

Разумеется, далеко не все возможности использованы авторами «Дороги в тысячу верст». Но то, что сделано, заслуживает уважения и вызывает интерес.

Ю. Белоусов

### «СЭ» — 50 СТРОК КРИТИКА

## ВЫДУМАНО НЕПЛОХО

• ПОИСК



Северин (В. Корещкий)

Фильм этот мог быть совсем неплох. И совсем хороша центральная, кульминационная сцена. Герой, чтобы доказать свою правоту, чтобы дать поселку воду, сам роет шахту. Противодействующие силы хотят уничтожить шахту, высылают к ней бульдозер. Герой идет навстречу бульдозеру. И снято и сыграно это интересно, даже захватывающе. Понятно и зрима высокая авторская метафора.

Но посмотрим, что понадобилось, чтобы подойти к этой сцене. Какие силы призваны для генерального сражения? Понадобился прежде всего сюжет. Молодому инженеру поручили срочный проект. Как раз в это время умирает его нелюбимый отец, и герой после внутренней бури едет на похороны. Там он понимает, что дело, которое отстаивал отец, правое. Ему бы впору уезжать, но как раз в это время (а не неделей, не месяцем позже) нужно выхлопотать вдове отца пенсию. А пенсию как раз нельзя выхлопотать, не доказав, что отец был прав, что в окрестностях поселка есть вода. А доказать нельзя иначе (так сложилось), как только самому спустившись в шахту. И нагнетаются обстоятельства. И горит в Москве проект. И любимая девушка покидает героя. И герою, загнанному авторами в западню, остается броситься навстречу бульдозеру...

Ох уж эти знаменитые «как раз!» Они напоминают старую телевизионную шутку: «У нас тут как раз в кустах оказался роля — сейчас мы и сыграем...»

А между тем вокруг этих сюжетных искусственностей сценарист Е. Хринюк лепит характеры, создает современную обстановку, бросает точные реплики. Собрано, профессионально работает режиссура (постановка Е. Хринока и К. Жука). Прекрасно снимает Вадим Костроменко. Играют актеры.

И тем более жаль, что все это — лишь подсобное, лишь вспомогательное, призванное «вытащить» мелодраматический сюжет.

И, оставаясь подсобными, эти усилия все-таки не поднимаются до высокого искусства.

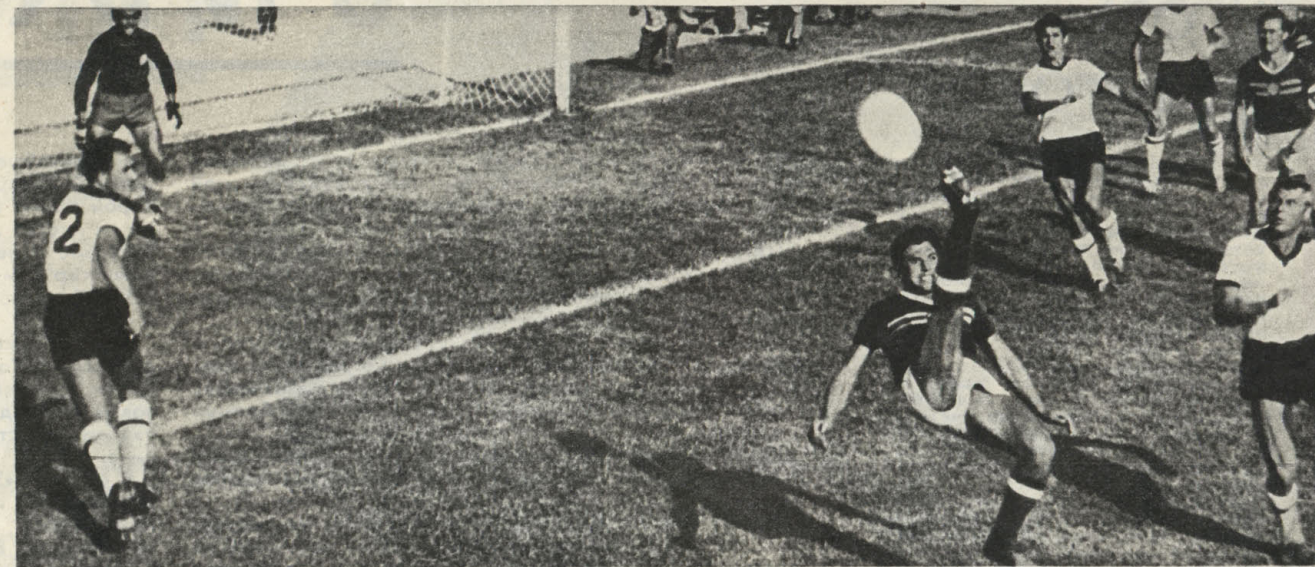
Есть ситуации, автор которых — сама жизнь. Есть ситуации, авторы которых — сами авторы. И тогда хочется спросить способных людей: не надо ли натужные, выдуманные истории? Не пора ли окунуться в жизнь? Нет, не в аморфный «поток жизни», а в жизнь мускулистую, деятельную, с ее невыдуманными, точными ситуациями. И оставить романтическую бутафорию со внезапными смертями, благородными вдовами, дедонами-начальниками, непонимающими девушками и подтасованными ситуациями за пределами экрана.

## СНОВА ФУТБОЛ

• УДАР, ЕЩЕ УДАР!

«ЛЕНФИЛЬМ»

Сценарий  
Л. Кассиля, В. Садовского  
Постановка В. Садовского  
Главные операторы  
Р. Давыдов, А. Дибриный  
Г. Бурмистров  
Композитор В. Чистяков



Футбольный матч на «Кубок северных морей» между советской командой «Заря» и шведским клубом «Рифы»

Футбол перестал быть простой игрой. Его влияние давно вышло за пределы аккуратно расчерченного зеленого поля.

Телевидение приобщило его к многомиллионной аудитории, сделало доступным в самых, казалось, «футбольно-глухих» районах. Он стал ареной, на которой демонстрируются физическая закалка, высокие моральные качества спортсменов, патриотизм, спортивная честь.

«Удар, еще удар!» — фильм о футболе в самом широком его понимании. О воспитании молодых спортсменов.

Начало фильма вводит нас в годы войны, в трудные дни ленинградской блокады, когда истощенные голодом люди, всегда находившиеся под обстрелом, решили провести футбольный матч, потому что он мог и должен был опровергнуть заявление фашистских газет о Ленинграде как «городе мертвых», должен был поднять дух истрадавших горожан.

Здесь мы впервые знакомимся с героем фильма — футболистом, лейтенантом Андреем Таманцевым (В. Коршунов).

С волнением смотрятся сцены этого футбольного матча. Его голодные

и истощенные участники под защитой зенитных орудий во время огневого налета продолжали играть.

Слово «героизм» не будет преувеличением по отношению к этим людям, которые, рискуя жизнью, вышли на поле, чтобы утвердить жизнь в городе, где свободно разгуливали смерть. Так было в действительности.

В современном всегда есть доля прошлого. Ее, как астафетную палочку, передают, чтобы сохранить то доброе, что накопили люди. Прошли годы после войны. И мы видим бывшего лейтенанта, футболиста Андрея Таманцева уже поседевшим. Теперь он заслуженный мастер спорта, тренер.

Авторы фильма показали нам характерные эпизоды из его «блокадного» прошлого (спасение ребенка, футбольный матч), заставили задуматься: а был бы Таманцев таким, каким мы видим его сейчас, если бы не пережил героических лет, не познал цену жизни, шагавшей рядом со смертью, если не родились бы в его характере в те дни самые высокие духовные качества? Нет, мы увидели бы другого человека.

Сейчас Таманцев — наставник, воспитатель ленинградской команды

«Заря». Он готовит ее к серьезным футбольным испытаниям на «Кубок северных морей» со шведским клубом «Рифы», которым руководит типичный босс Артур Бергер, некогда встречавшийся с Таманцевым на футбольных полях Европы.

Весь фильм рассказывает нам о подготовке к матчу «Заря» с «Рифами».

На этом фоне и происходят все события, конфликты, столкновения характеров.

Авторы подметили очень типичные явления нашего футбола, в том числе и недостатки. Мы видим не только взаимоотношения тренера с командой и футбольной администрацией, но перед нами раскрывается и внутренний мир героя.

Именно такой человек, как Таманцев, мог проявить характер и отстоять из команды за нарушение установленного порядка и за зайство любимицы публики и футбольных меценатов — Малькова. (Ситуация для спортивных фильмов далеко не новая.) Он же за меньший проступок не допустил к игре лучшего форварда «Заря» Сергея Таманцева — того самого мальчонку, которого когда-то спас и усыновил.

Большая часть фильма проходит на стотысячном стадионе имени Кирова, где кинокамера запечатлела столько интересных и острых моментов матча, что, несомненно, зритель будет взволнован не меньше, чем это произошло бы с ним на стадионе во время острого спортивного состязания.

Нужно отдать должное режиссеру В. Садовскому, оператору Р. Давыдову и А. Дибринову: весь ход игры снят великолепно, без назойливых повторов и максимально приближен к футбольной «боевой обстановке».

У Льва Кассиля (одного из авторов сценария) всегда под рукой мягкая ирония. И в данном случае он окрасил ею и симпатичный образ ученого Вахрамова (Ю. Толубеев), и озбоченного службиста Хомутаева (В. Кенигсон), и многие типы болельщиков.

Мне кажется, что эту картину, хотя она и не сказала принципиально нового слова в области спортивного фильма, все же с удовольствием посмотрят зрители и в первую очередь любители футбола.

М. Мерзанов

### «СЭ» — 50 СТРОК КРИТИКА

## У КАЖДОГО СВОЕ ЛИЦО

• ВЕНСКАЯ ПОЧТОВАЯ МАРКА



Маргин Ролль (Ю. Ярвет)

Есть лица, от рождения — маловыразительные. Ну и что? Владелец лица благополучно живет на белом свете, по-своему выражает обуревающие его эмоции. Есть такие лица и у актеров — и тоже ничего страшного. Просто для того, чтобы взорвалось, заиграло лицо-маска, нужен больший, чем обычно, эмоциональный заряд. И есть лица другие. Для того, чтобы привести их в движение, достаточно малейшей мысли. Горе, если такого актера заставляют ломать комедию.

Все это неизбежно приходит в голову, когда наблюдаешь знакомое лицо эстонского актера Юри Ярвета. Оно может вспыхивать мгновенно, быть стоком жестоким, страдающим, благородным, жалким. Что же случилось в фильме «Венская почтовая марка» (сценарий А. Лийвеса, постановка В. Кяспера, оператор Х. Рехе)? Отчего начинает вызывать раздражение бегающий по экрану, дергающийся и гримасничающий человек? Оттого что режиссер и актер переиграли.

То, что случилось с Юри Ярветом, — загадка того, что случилось с фильмом вообще. Переиграй здесь всюду. Давненько мы не видели такого комикования, такого откровенного оглушения ситуаций, таких плоских «амплуа»: мать-мещанка, дочь-стиляга, ужасно отрицательный инженер и ужасно положительный рабочий.

Умно, художнического «переигрыша», доведения до абсурда не боится гротеск, не боится эксцентрическая комедия. Но у них свои законы. Свое видение мира, свои особые художественные средства. А что, помните, особенного в «Венской почтовой марке»? В реально-будничной обстановке, в благостно-будничном темпе начинается действие, куда врывается компания ненастоящих человечков, и у каждого одна фельетоновая функция, и у всех вместе одна сверхзадача: насмешить зрителя. Долго, скучно, натуралистично напивается главный герой. Это что, гротеск? Долго, скучно, натуралистично скандалит в семье. Это что, эксцентрика?

...У каждого свое лицо. Свое лицо и у фильмов — то трагическое, то озорное, то веселое. Но нет лица у этого сценария, повторяющего сюжеты плохих фельетонов с их неизбежными банальными выводами. Нет лица у фильма, где стиль эклектичен, характеры плоски и однозначны, где нет своего режиссерского ключа.

Мелкий, трусливый обыватель решает на спор говорить всем и везде только правду. Из этого послыла могла выйти трагикомедия. Могло выйти блистательное буффонадное действо. Из этого, к глубокому сожалению, не вышло ничего...

Виктор Орлов

На первой  
странице обложки

## ИГОРЬ ЛЕДОГОРОВ

Вот-вот должны были начаться съемки фильма «Николай Бауман», а артиста на центральную роль не было. Ни в Москве, ни в Ленинграде мы никого не нашли, хотя искали не только среди профессионалов, но и в самодеятельных коллективах. Естественно, мы расспрашивали своих товарищей, не знают ли они в каком-нибудь городе подходящего актера. Один из работников студии посоветовал познакомиться с артистом Ташментского русского драматического театра Игорем Ледогоровым, который состоял на учете в актерском отделе «Мосфильма». Но что можно сказать об артисте, разглядывая его фотографию и учетную карточку? Рост — 183 см. Цвет волос — русые, поет... Сыграл главные роли в пьесах «Советы», «104 страницы про любовь». А в кино? Не снимался.

...Помню последний вечер на «Мосфильме». Прямо с аэродрома привозят усталого с дороги, невыспавшегося артиста. Первое, очень короткое знакомство. По профессии инженер, спортсмен — играл в баскетбол, тренировал команду, увлекался художественной самодеятельностью, поступил в Ташментский театральный институт, стал артистом, несколько лет играет в театре. Все симпатично, но сыграл ли Баумана?

И. Ледогоров прилетел в Москву всего на сутки. Надо успеть провести кинопробу. Ему дают читать сценарий и одновременно ведут на грим. Чтобы сделать портретный грим, примерять, должны изучить лицо артиста, сшить по размерам накладку. Сейчас же все случайно. Костюм тоже случайный, рукава коротки. Все мешает. Во время съемки пробы Ледогоров очень волнуется, нет естественности, необходимой свободы, легкости, которых требует роль. Но есть в нем что-то привлекательное. От кратковременного знакомства осталась хорошая впечатление, как о человеке скромном, трудолюбивом, умном и интеллигентном. Вызываем в Москву еще раз. Наши костюмеры и гримеры смогли подготовиться, одели и загримировали артиста более тщательно, а Ледогоров, как он потом рассказывал, решил, что на роль его не утвердят, успокоился и вторую пробу провел очень хорошо.

Так в роли Баумана стал сниматься Игорь Ледогоров. Визуально съемки шли трудно. Но постепенно работать становилось все легче. Помню, снимался эпизод «напустник в МХАТе», где Бауман должен лихо отплясывать. (По свидетельству очевидцев, Бауман был отличным танцором. Его друзья дали ему шуточную кличку «Балерина».) Надо сниматься, а Ледогоров не может, не получается у него танец. Все движения, которыми его обучил балетмейстер, сквазины, невыразительны. Артист сник. Тогда я попросил его забыть о балетмейстере, просто подурочиться под музыку, поимпровизировать. И Ледогорова как подменили. У него появился задор, он отлично станцевал. Очень интересно было снимать самые трудные психологические эпизоды картины. Ледогоров, как мне кажется, сумел передать всю тонкость души своего героя.

Работу Ледогорова очень тепло встретили зрители и пресса. Особенно приятно, что во многих рецензиях отмечались именно те качества Ледогорова — Баумана, которых мы сознательно добивались в процессе всей нашей работы. Игорь Ледогоров сумел, как мне кажется, создать образ сложный и достоверный: с одной стороны, его Бауман — это обыкновенный, лишенный каких-либо «котурнов» или ложного героизма человек, и в то же время это личность незаурядная, глубоко мыслящая и остро чувствующая.

Мы все, кто работал с И. Ледогоровым на картине «Николай Бауман», поздравляем его с дебютом! Радостно, что этот дебют был отмечен на Всесоюзном фестивале в Ленинграде призом журнала «Советский экран».

Семен Туманов,  
режиссер

## КРУПНЫМ ПЛАНОМ

# ЛИХОЙ И РОБКИЙ

Разговор об артисте часто начинается с описания обстановки на съемке. Не хочется изменять этой традиции и сейчас, когда разговор пойдет о Фрунзике Мкртчяне.

Шел третий час ночи, но в павильоне кипела работа: Ереванский театр имени Сундукяна уезжал на гастроли, без отсытых с артистами сцен группе угрожали два месяца простоя.

Снимался фильм «Треугольник», сцена с кузнецами, и снимать оставалось последние кадры, но работа не клеилась, становилось ясным, что даже впрок назначенная вторая смена не поможет, и от этого все еще больше суетились...

Кузнецы сидели и ужинали, их настроение было очень серьезным: решался вопрос о женитбе одного из них.

Пошел уже пятый дубль, но опять что-то не получалось, и тут у режиссера полезли глаза на лоб: один из кузнецов — Фрунзик Мкртчян — начал вдруг ворошить угли и, раскопав раскаленную железку, запустил ее к себе в чай. Камера остановилась, и все накинудись на него с обвинениями: нашел время хохмить! Но актер, заложив за щеку кус сахара, невозмутимо и слегка обиженно продолжал отхлабывать из кружки.

— Так у него же чай остыл, вы что хотите, чтобы он пил холодный чай?

Обратились к кузнецу-консультанту, тот только возмущенно развел руками: не водится у кузнецов такой способ разогревания чая. Однако шутка вызвала разрядку, работа пошла дружной, и все отсняли вовремя. А самое удивительное — в картине остался именно этот дубль. Неприятный и удивительный способ разогревать чай оказался и к месту, и к настроению, и к характеру героя. А также — к характеру актера.

Список сыгранных Мкртчяном ролей, может быть, не очень велик, но главные из них хорошо запомнились зрителям. Прежде всего в фильмах «Айболит-66», «Кавказская пленница», «Треугольник». Но были и другие картины — «Парни музкоманды», «Из времен голода», «26 бакинских комиссаров», «33»...

Роли самые разноплановые, сыгранные по-разному, о них можно сказать много лестных, а иногда и не лестных слов. Но все, что работал с Мкртчяном, все, кто знаком с его актерской индивидуальностью, в один голос утверждают: несмотря на удачу, Мкртчян — артист еще не открытых возможностей, имеющий все данные быть острохарактерным комическим артистом очень высокого класса.

Иной режиссер порой с опаской приглашает его — будет ли Мкртчян с достаточной серьезностью относиться к работе и не станет ли выкидывать на площадке всякие штучки? Но кто знает его лучше, знает и то, с ка-

кой величайшей ответственностью он трудится и с какой детской доверчивостью воспринимает всерьез любую, порой самую нереальную обстановку и ситуацию. И если он иногда делает что-нибудь на первый взгляд несуразное и несовместимое с действием фильма, пусть режиссер сам призадумается, потому что так Мкртчян ищет то зерно истины, без которого немислима правда в искусстве.

Артистическая карьера Мкртчяна началась давно и связана с Государственным академическим театром имени Сундукяна, где он создал целую галерею образов и стал одним из ведущих артистов. Особенно популярен он стал, как это часто бывает, с приходом в кино.

В фильме «33» Мкртчян играет некоего импортного профессора, разговаривающего на дикой тарабарщине — одного из остригиперболизированных образов фильма. В сверхсовременной и непонятной лаборатории появляется такой же сверхсовременный профессор с серебристыми прядями волос и чудной походкой, в безумном азарте творящий свои непонятные манипуляции. Это гротеск. И приемы изображения здесь свои — гиперболизированные и условные.

Совершенно в иной манере решен образ Грустного разбойника в фильме «Айболит-66», хотя этот фильм не менее гротескный по манере. Но, несмотря на всю его условность, актер ищет реалистические черты в своем герое. Если Бармалей Быкова — фанатик, доходящий в своем порыве до мальчишества, то герой Мкртчяна — это герой поневоле. Он везде идет за своим «руководителем», и в болота, и в пески, но, что бы он ни делал — гоняется ли на акуле за доктором, или разводит огонь, чтобы зажарить его, — он всегда труслив и жалок, что, впрочем, не делает его менее страшным и мерзким.

Палач поневоле, разбойник поневоле, однако делающий свои грязные делишки с должным усердием и робкой преданностью.

Приблизительно в этом же ключе, стараясь найти в отрицательном персонаже свою логику и правду, выступает Мкртчян в фильме «Кавказская пленница», где герой его, некий Джабраил, — человек старательный, озабоченный своими меркантильными хозяйственными проблемами, всеми силами старается услужить нужному человеку. Он отнюдь не отягощает себя раздумьями на моральные темы.

В небольшой ленте «Из времен голода» Мкртчян сыграл очень интересную роль дурачка, гонящегося за кудахтающей курицей. Здесь роль его была отдельна, но, поскольку действие само по себе было достаточно трагично (речь шла о голодной смерти и об убийстве), эта суеверная возня придавала особо страшный смысл сцене.

Наибольшей актерской удачей можно назвать фильм «Треугольник», где Мкртчян исполнил роль одного из пяти Мкртчичей.

«Треугольник» завоевал второй приз на Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде и главный приз «Прометей» на киносмотре закавказских республик и Украины. И мне кажется, такому успеху немало содействовала игра Мкртчяна, потому что это фильм актерский, фильм непередаваемого и тонкого настроения.

Образ, созданный Мкртчяном, обладает, на мой взгляд, качеством ценным и довольно редким. Гаспар интеллигентен в лучшем понимании этого слова, той интеллигентностью, которой дороги нам простые герои Чехова и Сарояна. Потому что таков же сам Мкртчян: при всем его веселом характере в нем всегда присутствует какая-то грустинка, мягкость. Поэтому он выступает и в комическом и в трагическом амплуа.

И эта человеческая индивидуальность проявляется во всем. И все, что он делает, получается интересно.

Популярность его везде, а в особенности в Армении, очень велика. Когда Мкртчян купил машину, сразу родился анекдот. Рассказывали, что он требовал от инспекции номер «01-99» — так назывался полюбившийся армянскому зрителю короткометражный фильм, где артист играл пьянчужку-шофера, которому часто приходилось иметь дело с ГАИ.

Когда мы приехали к Мкртчяну, он сказал фотокорреспонденту: «Если будете печатать фотографию, сделайте по крупнее, чтобы получше был виден мой профиль. Может быть, кто-нибудь возьмет меня на роль Сирано де Бержерака. Я очень хочу сыграть эту роль». На это у него есть все основания, потому что можно сказать, что актер и герой, которого он мечтает сыграть, — вино одного розлива; кроме такого же носа, как у Сирано, у Мкртчяна такое же быющее через край жизнелюбие, темперамент, не уступающий гасконскому, большая, затаенная нежность и горечь.

Хочется увидеть его и в этой роли и еще во многих других, но лично я с особым удовольствием представляю его в роли Весли Джексона, героя известного романа Сарояна: именно Мкртчян сможет так от души напевать: «О Валенсия, Валенсия», — именно он может, обливаясь слезами, жалеть весь мир, начиная от флинкса, которому скучно в пустыне, и кончая девушками, которых одели в солдатскую форму.

И это очень здорово, что живет такой хороший парень и хороший артист, который сыграл и сыграет еще много прекрасных ролей, доставляя людям радость, — веселый и грустный, озорной и робкий Фрунзик Мкртчян.

Л. Григорян

Ереван

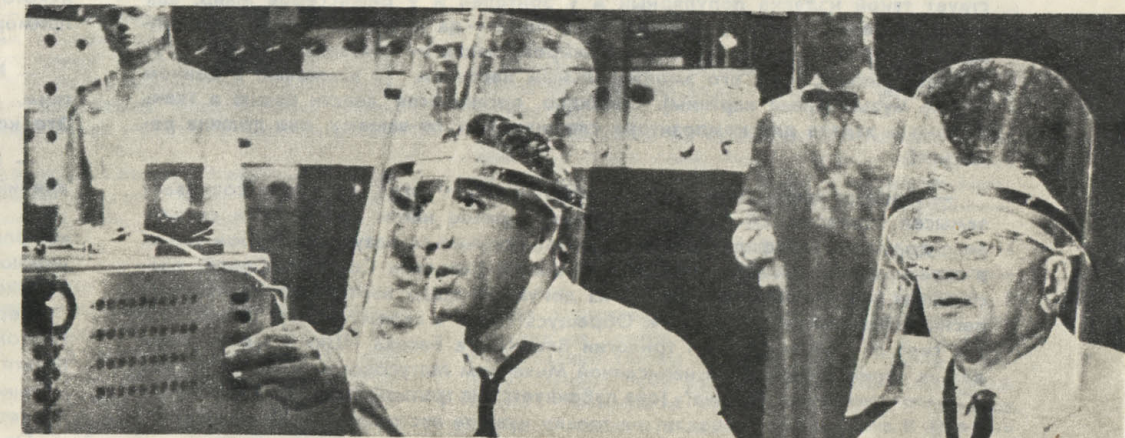
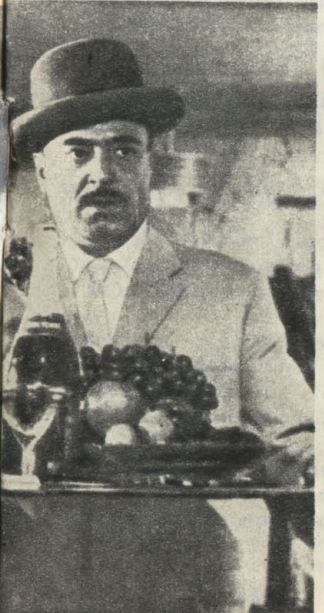


Грустный разбойник  
(«Айболит-66»)

Джабраил  
(«Кавказская  
пленница»)



Гаспар  
(«Треугольник»)



Профессор  
(«33»)

— Каковы, на ваш взгляд, задачи автора киномузыки!

— Я отвечу на ваш вопрос примерно так же, как уже ответили в журнале Тихон Хренников и Микаэл Таривердиев: музыка в фильме должна звучать тогда, когда только она одна может наилучшим образом способствовать созданию определенного настроения, когда она является элементом драматургии. Я думаю, это бесспорно, но все же позволю себе привести несколько примеров из собственной практики, поясняющих это положение и заодно показывающих, как важно для фильма, когда режиссер работает в тесном контакте с композитором и с самого начала строит некоторые эпизоды именно на музыке.

В «Бессмертном гарнизоне» есть эпизод сдачи в плен женщин и детей — предельно драматический и по содержанию и по изображению. Разрабатывая его, режиссер Захар Аграненко решил обойтись без реплик и шумов, считая, что они могут снизить эмоциональное воздействие происходящего на экране. «Здесь главным выразительным средством должна стать музыка», — сказал он мне. Я сочинил симфонический фрагмент, и он показался режиссеру настолько соответствующим его замыслу, что вопреки обычной практике музыку записали сразу же, эпизод снимался под фонограмму, и именно она определила ритм действия, смену планов, внутрикадровый монтаж.

Во время работы над той же картиной произошел очень любопытный случай, подчеркнувший, каким могучим средством может стать контрапункт изображения и музыки. Шла перезапись начала фильма: теплая июньская ночь, тишина, покой, мир, ничто не предвещает войны и — параллельно — взлетающие с немецких аэродромов самолеты, идущие на бомбежку наших городов. Я написал лирическую музыку, а на нее должны были наложить рев самолетных моторов. Но из-за технических неполадок шум не прозвучал, и весь этот страшный взлет происходил под ту же тихую музыку. И оказалось, что это гораздо сильнее.

Когда вышел фильм «Тишина», то при всех различиях в его оценках все единодушно сходились на том, что музыка здесь удалась безусловно, особенно песня «На безымянной высоте» (на слова М. Матусовского).

Композитором «Тишины» был ленинградец Вениамин Баснер.

В 1949 году он окончил Ленинградскую консерваторию по классу скрипки, работал в эстрадном оркестре радио, одновременно занимаясь композицией.

Ему принадлежат Симфония, Концерт для скрипки с оркестром, три струнных квартета, балет «Три мушкетера», и другие сочинения.

Для кино Вениамин Баснер начал писать в 1955 году («Бессмертный гарнизон»).

Из создана музыка к 22 фильмам, в том числе к «Судьбе человека», «У твоего порога», «Полосатому рейсу», «Родной крови», «Звонок, откройте дверь».

Наш корреспондент попросил композитора ответить на вопросы, связанные с музыкой для экрана.



## Вениамин Баснер: КОМПОЗИТОР В КИНО — ЭТО АКТЕР...

Наконец, пример совсем простой. Когда «Бессмертный гарнизон» посмотрел Иван Пырьев, он остался недоволен эпизодом танковой атаки, потому что машины не мчались стремительно и грозно, а ползли. «Попробуйте сделать это на музыке», — посоветовал он. Мы попробовали, и произошло чудо — танки на экране как будто сразу же увеличили скорость.

— Вы говорили о симфонической музыке для кино. Но, кроме нее, существует такой издавна популярный и у зрителей и у режиссеров жанр, как песня. Довольно часто в прошлом она была — да и теперь иногда продолжает оставаться — лишь вставным номером, никак не связанным ни с содержанием фильма, ни с его эмоциональным настроением (я исключаю в данном случае музыкальные картины). Очевидно, органически вестись песню в ткань фильма — задача для композитора сложная. Как, по-вашему, она должна решаться!

— Прежде всего песня должна задумываться тогда же, когда созревает замысел сценария. Ей не только нужно заранее найти место, но и связать ее с драматургией фильма. Иначе может получиться казус, о котором писал в свое время в «Советском экране» Василий Павлович Соловьев-Седой, рассказывая, как «зарезали» в одной из документальных картин его знаменитую песню «Подмосковные вечера». Обращусь снова к своему опыту. Скоро увидят свет две первые серии трилогии Владимира Басова «Щит и меч». Каждая из серий завершается написанной Михаилом Матусовским и мною песней «С чего начинается Родина?» [она публикуется на третьей странице обложки. — Р. е. д.] В фильме песня создает не только нужное настроение, но и развивает симфонически.

Еще пример. В четвертой серии «Щита и меча», в финале, нужно было показать, как тяжело раненный герой, попав в советский госпиталь, поверил, что он лежит именно у своих, что это не очередная провокация немцев. Перебрав несколько вариантов финала и оставшись ими неудовлетворенным, Басов предложил Матусовскому и мне написать еще одну песню, которую

пели бы солдаты под окнами госпиталя, причем такую, чтобы было ясно, что ее не могли придумать немцы. Так родилась песня «Махнем не глядя, как на фронте говорят» (у солдат в последний год войны была такая игра-обычай: не глядя, меняться тем, что лежит в кармане). Эпизод сняли под фонограмму, и, по-моему, он производит сильное впечатление.

— Лицо фильма, как правило, определяется позицией и вкусом одного человека — режиссера. Не ущемляет ли это творческую индивидуальность композитора!

— Мне кажется, композитор в кино — это в какой-то степени актер, который должен уметь перевоплощаться. Когда я писал музыку к картине Александра Володина «Происшествие, которого никто не заметил», то старался сочинить ее именно в володинском ключе — чистом, прозрачном, лирическом. А к фильму «Цыган» Евгения Матвеева, фильму-мелодраме, я написал музыку, которая усиливала бы эту мелодраматичность. С удивлением услышал я потом упреки в том, что поступил именно так. «Надо было», — говорили мне, — как-то нейтрализовать мелодраматизм музыкой». Но ведь тогда я поступил бы вопреки авторскому замыслу и вкусу...

— Известно много случаев, когда музыка, написанная для фильма, обретает потом самостоятельную жизнь. Вероятно, композиторы всегда стремятся к этому, не так ли!

— Конечно, композитору обидно, что, отслужив свой прокатный срок, фильм уходит вместе с его музыкой. И если в картине есть интересный музыкальный материал, он использует его или в других сочинениях, или создает сюиту.

В моей практике такие случаи довольно часты. В фильме «Ленинградская симфония» музыка Шостаковича звучала только там, где игралась его

Седьмая симфония. Остальную музыку написал я, стараясь следовать стилю Шостаковича. Этот материал дал мне потом возможность сочинить симфоническую поэму об осажденном Ленинграде. Это — уже самостоятельное произведение.

В оперетте «Полярная звезда» я использовал отдельные темы и даже целые номера (например, мексиканский танец из «Родной крови») из разных своих картин. В новой оперетте, «Требуется героиня», думаю обратиться к некоторым отрывкам из фильма «Трое вышли из леса». Количество таких примеров можно умножить.

— Вы работаете с одними и теми же режиссерами — Василием Ордынским, Михаилом Ершовым, Владимиром Басовым, Михаилом Швейцером... Это, конечно, не случайность!

— Разумеется. У меня установилась с ними общность художественных воззрений.

А для кинокомпозитора это, пожалуй, главное. Сколько возникает конфликтов и недоразумений, когда режиссер и композитор по-разному понимают задачи музыки, сколько бывает в таких случаях взаимных обид и упреков...

Через это, наверно, прошел каждый, кто писал музыку для кино. Поэтому так важно найти того, с кем разделяешь эстетические принципы. Кстати, мне кажется, что любой режиссер обязан быть хотя бы элементарно музыкально образованным, а нынешняя система обучения отнюдь не гарантирует этого.

Однако я незаметно для себя перешел на критические рельсы, хотя вопрос, казалось, к этому не располагал. Но это, вероятно, неизбежно, потому что сколь бы удачно ни сложилась судьба композитора в кинематографе, его все равно волнуют общие для нас всех проблемы.

Беседу вел Д. М и ш и н

Есть в сценарии «Сюжета для небольшого рассказа», в той его части, где в воспоминаниях Чехова развертывается прошлое, описание одного дня, который можно назвать днем врачебных визитов.

Молодой доктор Чехов получает вызовы из нескольких мест и совершает выезд пациентов. Цепочка эпизодов, каждый из которых не только картинка жизни, быта, пропущенная сквозь призму чеховской иронии, но еще и штрих к характеру писателя.

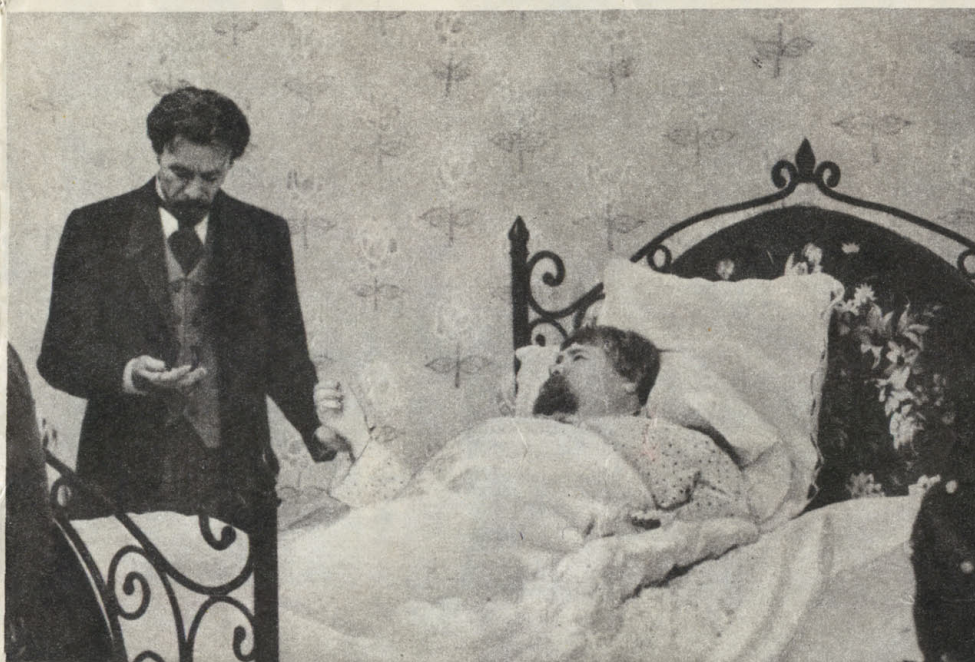
Творческий процесс, процесс накопления художником материала труднообъясним и не терпит прямых аналогий: увидел любопытного человека — запомнил — вставил в рассказ. Не стоит понимать эти эпизоды таким образом. Они содержат лишь намек, они лишь говорят о том, что как-то могло отложиться в писательском сознании, о зернах, из которых прорастают самые неожиданные замыслы, связанные с фактом так, как связан с землей самолет, летящий в стратосфере.

Съемки в павильоне начались как раз с этих эпизодов.

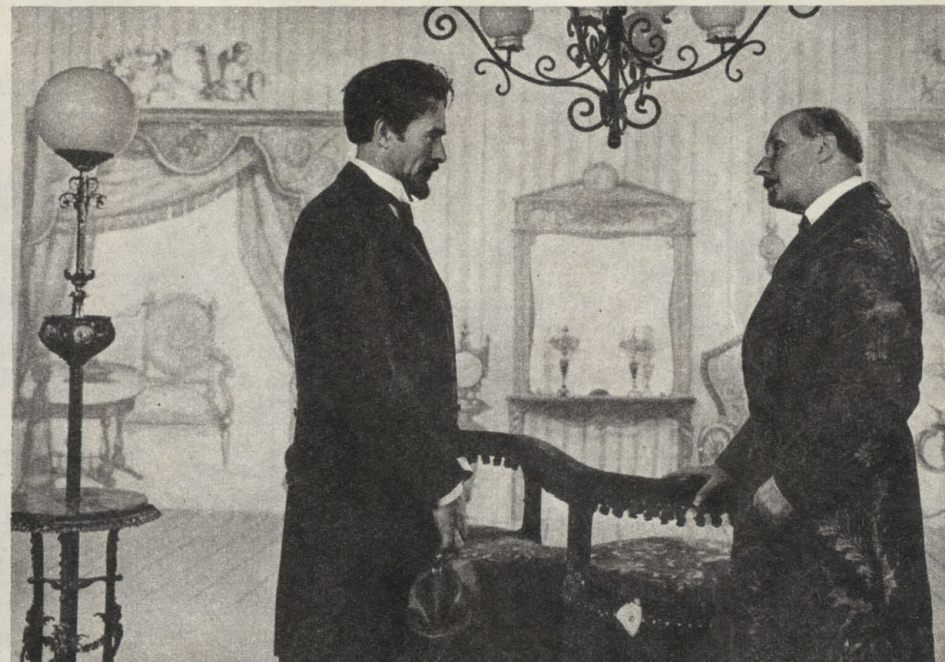
Почти каждый день я заставал новую декорацию — рисованный фон, два-три предмета обстановки на первом плане — и нового актера, которому в партнерстве с Николаем Гринько предстояло разыграть небольшой этюд, вложить в несколько жестов и реплик характер своего персонажа, его психологию, привычки, темпера-



## ЭПИЗОДЫ



Чехов (Н. Гринько), купец Грибов (С. Кулагин)



Чехов и Курбатов (В. Осенев)

мент, приметы социальной среды. У того, кто ведет главную роль, всегда есть перспектива, ощущение большого размаха, он раскрывается постепенно, от сцены к сцене. Актер эпизода должен выложиться весь в одну-полторы минуты экранного времени и при этом избежать нажима, подчёркивания, шаржа. Конечно, было бы странно сравнивать, кому сложнее, ибо у каждого — свои задачи. Но как все-таки труден хлеб актера в эпизоде...

...Сегодня снимают Николая Гринько и актера театра Советской Армии Сергея Кулагина. Чехов наносит визит захворавшему купцу Грибову. Сцена будет длиться на экране всего сорок пять секунд. Поперек павильона стена купеческой спальни, забавно разрисованная: на пузатом сундуке сидит толстая кошка величиной чуть не с сам этот сундук, а над ней — часы с кукушкой, настолько ленивой, что, кажется, она давно уже перестала отсчитывать время. У стены — широкая кровать с подзорами, с множеством подушек и малиновым атласным одеялом. Грибов, громадный, необъятный мужчина с распатланной бородой, опасливо поглядывает на Чехова, считающего у него пульс. По лицу Гринько-Чехова видно, что процедура эта совершенно лишняя, что и так ему все ясно, но есть каноны врачебной этики, которые не следует переступать.

— Вам надо не лечиться, а постыться, — чуть сердито говорит Чехов.

И тут Кулагин кладет первую краску. В глазах Грибова появляется совершенно искреннее недоумение: разве болезни бывают от еды? «Я все посты соблюдаю», — с некоторой обидой замечает он и теперь уже с недоверием смотрит на врача. Но тот, не обращая внимания на этот взгляд, продолжает: «Вам полезно поголодать». Как реагировать на этот совет? Просто удивиться? Актер пробует так. Как будто хорошо. Но, может быть, лучше, вернее засмеяться? Ведь, с точки зрения Грибова, сказана явная нелепость. Да, так убедительнее.

«И еще, — советует Сергей Юткевич, — смотрите в этот момент на свою жену, переглянитесь с ней: что, мол, за чушь несет человек!»

Репетируют.

Снимают.

Грибов хрипловато похотывает, переглядывается с женой, монументально возвышающейся возле кровати, и, подавляя смех, отвечает: «По-го-ло-да-а-ть?! А тогда зачем жить?!» И тут же, считая тему исчерпанной, перескакивает на другое, на то, что занимало его давно, да неловко было сразу спросить: «Скажите, а за смешные рассказы меньше платят?» Теперь уже улыбается Чехов: «Почему вы решили?» И Грибов с туповатой убежденностью невежды, меряющей все на свой аршин, далекого от того, чтобы понять иные мотивы, убеждения и взгляды, чем его собственные, парирует: «А почему вы перестали смешно пи-

сать?» Он даже пытается дать косвенный совет и, подавляя покровительственный смех, говорит: «Сочинили вещичку и назвали «Скучная история». Кого на такую вывеску заманишь?»

Еще один день — и еще один эпизод. Чехова останавливают в гостиницу «Славянский базар», где остановился важный петербургский сановник Курбатов.

На роль Курбатова приглашен актер Театра имени Вахтангова Владимир Осенев. Суть эпизода в том, что под предлогом недомогания этот сановник залучил к себе Чехова, чтобы прочитать ему свою драму. Эпизод задумывался сценаристом и режиссером как виртуозный актерский пассаж и теперь точно так разыгрывается на съемочной площадке, где солирует попеременно то Гринько-Чехов, то Осенев-Курбатов, ведя каждый свою партию.

Часть первая: адажио. Чехов деловит, нетороплив, внимателен. Курбатов несколько смущен и ходит вокруг да около, пока, наконец, с некоторым усилием не признается в обманной цели вызова.

Тут он становится напорист, а Чехов натянуто любезен. Но отступить поздно. Появляется рукопись в роскошной папке, и начинается часть вторая: престо. Курбатов, читая, распалается, жестикулирует, как провинциальный трагик, усы его торчатся. Он в экстазе. Чехов сначала изумракает внимание, потом с трудом скрывает ску-

бу, затем пригорюнивается и, видно, думает о чем-то совершенно постороннем, пока с треском не захлопывается папка и не звучат слова: «Занавес падает!» Идет финал эпизода: Курбатов заискивает, Чехов в затруднении. Наконец выход найден: «Ваша пьеса не хуже многих других. Но, к сожалению, и не лучше. Она не соответствует положению, занимаемому вами в обществе». Курбатов сухо: «Я отдаю должное вашей деликатности».

Все становится на свои места: чиновник вспоминает о своем сане, Чехов — о том, что он еще не обедал, не заработал денег и напрасно потерял столько времени. Церемонное прощание. Эпизод окончен.

Я не берусь судить, как это будет выглядеть в картине, но срежиссировано и сыграно было превосходно. Как и еще два эпизода — Чехов в ателье художницы Овчинниковой (Екатерина Васильева из Театра имени Ермоловой) и Чехов и Гиляровский (актер того же театра Леонид Галлис). Однако мне кажется, подробное описание многих эпизодов в чем-то ущемляет будущего зрителя, лишая его свежести восприятия. Поэтому ограничусь рассказанным.

М. Зиновьев,  
спец. корр. «Советского экрана»

Начало в №№ 16, 17, 22, 24 — 1967 г., №№ 2, 7, 9, 11, 14 — 1968 г.

Тридцать три года назад в выпускном спектакле театрального института, а потом на сцене Ленинградского ТЮЗа Павел Кадочников создал образ Леля в «Снегурочке» А. Н. Островского. Озорной и беспечный Лель играл на гуслях, пел, очаровывая зрителей своей жизнерадостностью.

В экранизации «Снегурочки», которую осуществляет сейчас П. Кадочников на студии «Ленфильм», Леля играет Е. Жариков, а режиссер исполняет роль царя Берендея — мудрого, жизнелюбивого старца, философа и поэта, ведущего к свету и добру весь свой веселый, наивный народ. Снегурочку играет Е. Филонова, Купаву — И. Губанова, Бобылиху — Л. Малиновская, Малушу — С. Анучкина. Им и их коллегам предстоит воплотить на экране весеннюю сказку в стихах, о которой М. Горький, побывав на репетиции спектакля, написал А. Чехову, что он «...точно в живой воде выкупался».

# ВЕСЕННЯЯ СКАЗКА

● СНЕГУРОЧКА



Эти слова определяют задачу, которую поставил перед собой режиссер. Он хочет воспеть простые человеческие чувства, гармоническое слияние человека и природы, богатства народной культуры — обряды, песни, хороводы. Больше половины картины снимается на натуре — в Щёлково, бывшем имении Островского, где в свое время игры и празднества крестьян вдохновили драматурга на создание пьесы. Там, на реке Мере, будет построен Берендеев посад, там снимут лес, Ярилину гору и долину.

Русская природа, по мысли режиссера, должна органически войти в кинопроизведение.

А. Н. Островский писал «Снегурочку» как феерию для драматической, оперной и балетной трупп, рассчитанную на четыре часа действия. С целью усиления драматургии авторы сценария Л. Дэль и П. Кадочников сделали купюры, выделив то, что помогает передать философскую сущность произведения, его солнечную радость, ши-

роту, удивительную народность, жизненную правду сказочного вымысла.

Эти фотографии сделаны нашими корреспондентами В. Волхонским и Н. Гнисюком под Ленинградом, в Сосновой поляне. Фильм снимается под фонограмму, на которую записана музыка В. Кладницкого.

В павильоне звучат рожки, жалейки, волынки, гусли. Под них двигаются и говорят Брусило (В. Малышев), Курилко (Г. Нилов), Малыш (А. Демин), Бобыль (А. Апсолон). Вместе с режиссером, оператором А. Чировым, художником А. Федотовым они делают то, что писал К. Станиславский, ставя «Снегурочку» в Художественном театре, — «весело придумывают то, ЧЕГО НИКОГДА НЕ БЫВАЕТ В ЖИЗНИ, НО ЧТО ТЕМ НЕ МЕНЕЕ ПРАВДА, что существует в нас, в народе — в его поверьях и воображении».

С. Сенин



Здравствуй, масленица!



Берендей (П. Кадочников), Беряга (С. Филиппов)



Бобылиха (Л. Малиновская), Бобыль (А. Апсолон)



Снегурочка (Е. Филонова)

# РАССВЕТ В ДУШНОЙ НОЧИ

Если бы герой сатирической шутки Чапека «Эксперимент профессора Роусса» решил снова проделать опыт с подсознательными ассоциациями, то не успей он произнести слово «Америка», как тотчас получил бы ответ: «страна контрастов». Но контрасты здесь не только привычные, примелькавшиеся — трущобы Чикаго и виллы супермиллионеров, отели для собак и заплывающие ночлежки для бедняков, бал в «Уолдорф-Астории», стоящий миллион долларов, и самоубийство женщины, не смогшей прокормить своих детей... Гораздо серьезнее и значительнее по последствиям глубинные противоречия — психологические, моральные, нравственные, политические, — которые мучают американское общество на всем протяжении его развития.

Такова негритянская проблема, вызвавшая столет назад гражданскую войну, а сейчас обостряющаяся настолько, что происходящие события называют все чаще называть «негритянской революцией». И снова, как во времена войны Севера и Юга, в движении за предоставление неграм равноправия участвуют многие белые. Но, как и тогда, противники такого равноправия делают все, чтобы положение осталось прежним.

На V Московском кинофестивале был показан вне конкурса очень любопытный как раз с этой точки зрения фильм «В душевной ночи» режиссера Нормана Джойсона (сценарная записка этой картины напечатана в журнале «Искусство кино» № 1, 2 — 1968 г.).

Главный герой фильма, негр, талантливый криминалист, сначала несправедливо обвиненный в убийстве, в поисках действительного убийцы навещает крупного плантатора-южанина. Он задает несколько вежливых вопросов, но его собеседнику достаточно и самого факта, что белого пытается допрашивать черный, и — не в силах сдержаться — плантатор отшвыривает ему почтенную. И тут же получает сдачи. Тогда в бессилии от того, что не может, серьезно не нарушив закона, уничтожить, растоптать «черномазого», этот потомок рабовладельцев плачет. Это, пожалуй, самая сильная сцена картины, лучше всяких слов раскрывающая, как глубоко укоренился расизм, как прочны поколениями воспитанные представления о превосходстве одних людей над другими только по признаку цвета кожи. Тем контрастнее позиция авторов фильма, позиция, на которую встает сейчас все больше и больше американцев. По существу, впервые в кино США показано, что умный и способный негр лучше глупых белых. Это при-



Сидней Пуатье и Род Стайгер в фильме «В душевной ночи»

знание — заметное явление не только в искусстве страны, где расовая проблема столь трагически выражена, но и в общественной ее жизни.

Поэтому так интересен тот резонанс, который фильм «В душевной ночи» имел в Америке. На ежегодном, сороковом по счету присуждении «Оскаров» — высших американских кинематографических наград — этот фильм получил целых пять. Награждена сама картина, признанная лучшей в году, актер Род Стайгер удостоен титула лучшего исполнителя мужской роли, получены премии за сценарий, монтаж, звук. Такое обилие наград далеко не случайно. Американская киноакадемия, вручающая эти призы, всегда шла в фарватере официального внутреннего и внешнего политического курса США. А как раз накануне присуждения премий произошло злодейское убийство Мартина Лютера Кинга, убийство, потрясшее и всколыхнувшее всю Америку. В этой обстановке награждение антирасистской картины становилось фактором политическим, мерой, которая могла хоть как-то помочь успокоить возмущенное безнаказанностью расистов общественное мнение.

Выступая на торжественной церемонии в Голливуде, президент киноакадемии известный актер Грегори Пек сказал: «Самым прочным памятником, который мы, кинематографисты, можем воздвигнуть Мартину Лютеру Кингу, будет наше стремление продолжать делать фильмы, прославляющие достоинство людей любого цвета кожи».

Это стремление поддерживают и многие другие прогрессивные американские киноработники. Один из ведущих актеров Голливуда, всемирно известный Марлон Брандо, недавно заявил, что он отказывается от главной роли в фильме «Сделка» режиссера Элиа Казана, того самого Казана, который поставил все его лучшие фильмы. Брандо отказался от больших денег и будущей славы потому, что, как заявил он сам, «считает необходимым посвятить себя целиком борьбе за равноправие негров и всех других людей, которые угнетаются в США». Вместе с негритянским актером Гарри Беллафонте Брандо будет сниматься в фильме, рассказывающем о марше бедноты на Вашингтон, который ставит режиссер Роберт Уайз (постановщик «Вестсайдской истории»).

Брандо также начал кампанию за создание фонда Мартина Лютера Кинга, в который все желающие должны отчислять один процент своего годового дохода. Сам он уже внес сюда целых двенадцать процентов.

А другой голливудский актер — негр Сэмми Дэвис-младший — пожертвовал деньги в фонд «Помощи беднякам в Вашингтоне». (В этот же фонд внесли большие средства такие известные американские актеры, как Натали Вуд и Джек Леммон, негритянская певица Эрта Китт.)

Дэвис еще в 1963 году участвовал в знаменитом походе негров на Вашингтон. За это он был сурово наказан. В течение долгого времени его не снимали в кино, и Дэвис был вынужден выступать лишь на эстраде, хотя блестящее выступление в экранизации негритянской оперы Гершвина «Порги и Бесс» наглядно свидетельствовало о талантности этого актера.

Начал участвовать в общественной деятельности и актер Сидней Пуатье (он играет одну из главных ролей в фильме «В душевной ночи»), до этого всячески ее сторонившийся. Его недаром прозвали «витринным» негром Голливуда, где очень умело использовали талант и обаяние этого прекрасного актера в пропагандистских целях. Сейчас Сидней Пуатье, видно, понял, что участие в прогрессивных движениях может лишь укрепить его репутацию. И недавно пришло сообщение, что этот актер приезжал к участникам марша бедняков на Вашингтон. «Я буду с вами до тех пор, пока вы здесь», — сказал он, обращаясь к ним.

Так постепенно, медленно, преодолевая многие и многие препятствия, прогрессивно мыслящие американские кинематографисты поднимают свой голос протеста против «душной ночи» расизма, окутывающей Америку.

Л. Карнская

## Отвечаем читателям

Посоветуйте, где можно прочитать про создателя кукольного фильма о Швейке? Писал ли о нем журнал «Советский экран», а если нет, может быть, напишет?

И. Новицкая

Харьков

Выполняя просьбу тов. Новицкой и других читателей, публикуем творческий портрет замечательного чехословацкого мультипликатора Иржи Трнка.



Иржи Трнка

(Фото конца 50-х годов)

Девять богинь на Парнасе имели строго определенные обязанности: покровительствовать одному из видов искусства и вдохновлять творчество подданных художников. Границы владений были четко очерчены, и нарушать их не полагалось. Но время шло. Рождались новые виды искусства, а количество муз не увеличивалось. Таким образом, кинематограф остался без покровительницы. Но выход из этого затруднительного положения был найден с универсальной изобретательностью. Побыв сначала без опеки, кинематограф затем сам присвоил себе титул «десятой музы». Проведя инвентаризацию собственного хозяйства, новая богиня резко разграничила сферы действия. «Большому» кинематографу она оставила большие, серьезные темы — от освещения исторических событий до тончайшего анатомирования человеческой души. Мультипликации же было предоставлено право «работать» на детей — в основном иллюстрировать сказки, басни.

Среди первых «взбунтовавшихся» против такого разделения обязанностей был чехословацкий кукольник Иржи Трнка. В 1947 году на экранах «малого» кино появляется кукольный фильм «Шпаличек». Автор его Иржи Трнка обратился к сборнику рисунков чешского художника Миколаша Алеша. Обращение было не обычным. Сборник Алеша представлял собой иллюстрации к народным преданиям, легендам, песням. Трнка «оживил» их на экране.

В фильме не было сюжета в традиционном его понимании. Не было и главного героя, к которо-

## БОЛЬШОЙ МАСТЕР «МАЛОГО» КИНО

му нас приучило «большое» кино. И сама тема была непривычно серьезной для «малого» кинематографа. Оказалось, что мультипликация, в частности кукольному фильму, под силу выход за рамки детской сказки. Мультипликация способна обобщать понятия. С помощью куклы можно обращаться к национальному фольклору, что в послевоенные годы стало особой потребностью художников народной Чехословакии, страны, в которой традиция кукольных представлений насчитывает более трех веков и знает таких выдающихся мастеров, как Скупа и Копецки.

Скульптурно куклы Трнки очень просты и на первый взгляд напоминают детские игрушки. Но их неподвижные маски наделены художником одной особенностью, особенностью, которая станет затем одной из отличительных черт его стилистики. Это лица и глаза кукол. В них основная характеристика кукольного персонажа. Будь то морщины на лице уставшего от военных тягот отставного солдата, или озорной прищур глаз у крестьянской девушки в фильме «Шпаличек», или обрюзгшее от пьянок плотоядное лицо монаха Альберта в «Пани Гуса». Это авторское внимание к характерным черточкам, сразу же обрисовывающим персонажей, проходит через все творчество художника.

Еще более категорически и окончательно Трнка опровергает мнение о том, что «малому» экрану противопоставлены большие темы, фильмом «Старинные чешские сказания», работа над которым продолжалась почти два года. В фильме много массовых сцен, что для кукольного кино тех лет было новаторством. Здесь в отличие от «Шпаличек» больше историческая конкретность. Но не только в этом новаторская ценность этого и других фильмов Трнки. Он придает им некое «дополнительное измерение», которое можно назвать «подтекстом современности». Этот элемент современности присутствует во всех фильмах художника, даже если их фабула относится к далекому прошлому. Кроме того, Трнка всегда ре-

шает поставленные художественные задачи с редчайшей находчивостью и остроумием.

Так, нечто подобное происходит со сказкой Андерсена «Соловей». С этим писателем у Трнки давнишняя дружба. Еще в 30-х годах Трнка иллюстрировал некоторые произведения датского сказочника. Все иллюстрации были удивительно емкие. Если бы Андерсен не писал, а рисовал свои сказки, то он, по-видимому, делал бы это в манере, близкой к трнковской.

«Соловей богдыхана» (так был назван фильм) — не единственная экранизация литературных произведений. Соединив две рыцарские сказки чешской писательницы Божены Немцовой, Трнка сделал фильм «Баяя». До него — экранизацию рассказа А. П. Чехова «Роман с контрабасом». И, наконец, «Швейка».

Образ этого героя «без славы и истории Наполеона», созданный Ярославом Гашеком, известен во всем мире. Не менее известен и «портрет» Швейка, нарисованный современником и другом Гашека, художником Ладой.

Роман «Похождения бравого солдата Швейка» не однажды привлекал внимание кинематографистов различных стран. Начиная с 1926 года бравого Швейка появлялся на экранах «большого» кино пять раз. Каждый из режиссеров, приступая к экранизации, выбирал разные части романа. Роль Швейка играли разные актеры. Облик бравого солдата менялся в соответствии с актерскими возможностями и режиссерским видением этого образа. Трнковского Швейка играл сам... Швейк. Кукла была сделана по рисункам знаменитого чехословацкого художника Лады. Это в большой степени определило успех кукольного фильма.

Зритель знал ладовского Швейка. Менять его облик значило навязывать этому зрителю новый образ, который мог бы оказаться хуже существующего или быть чуждым Швейку. Но не только «портретное сходство» героя сыграло решающую роль в успехе фильма. Трнке удалось, как никому до него, в совершенстве передать специфику гашековского романа, где, помимо основного действия, есть еще много вставных рассказов Швейка. Эти почти самостоятельные новеллы Трнка дает в совсем иной манере, таким образом отделяя их изобразительно от основного повествования фильма.

После «Похождений бравого солдата Швейка» в творчестве Трнки наметился перелом. Он обращается к сегодняшнему дню.

В 1963 году выходят на экраны два его фильма: «Стрельба» и «Кибернетическая бабушка», в которых он выступает активным противником засилья техники... Самокат, велосипед, мотоцикл. Тут можно разогнаться! Скорость, скорость, скорость! На заправку механического бога скорости идет все, что попало: том Гете, Стендаль, учебники. Туда же, в бак, запикивает человек разум, любовь, нежность. Лишь бы мчаться скорее, скорее. Куда? Неважно. Скорость покоряет. Когда гонщик разбивается, надписи на экране вопрошают: «Конец!» Нет, после катастрофы инвалидную коляску не погоним, как мотоцикл, но улитку в ней обогнать можно...

Мысль о том, что фетишизация техники вредна, главная и в «Кибернетической бабушке». Маленькая девочка вернулась со старой планеты Земля, где она гостила у живой бабушки, в супермодный родительский дом. Здесь все механизировано. Автоматы выдают положенное количество конфет, кормят обедом и ужином. Единственная земная игрушка — мяч, и то его движением управляет автомат. В удобном кресле сидит бабушка-робот...

В фильме мало действующих лиц. Большую драматическую нагрузку несут декорации. Ничтожно мал и беспомощен ребенок в этом мире длинных проходов с причудливыми механизмами, лифтами, движущимися тротуарами, летающими кабинками. Пугающе и старательность и равнодушные механической бабушки. Каким станет ребенок, воспитанный роботом? Трнка не отвечает на этот вопрос. Ответить на него должен сам зритель.

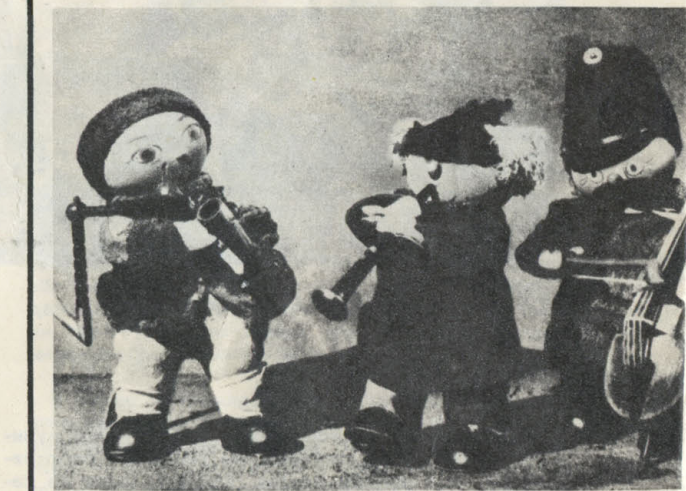
После выхода на экраны «Кибернетической бабушки» Трнка отвлекся от сегодняшнего и завтрашнего дня и ушел в средневековье. Художник обещает зрителю «залп смеха, шутку, развлечение». Для этого он выбирает «День четвертый, новеллу вторую...» «Декамерона» Боккаччо, рассказывающую, как монах-проходимец соблазнял одну из своих прихожанок. Фильм получил название «Архангел Гавриил и пани Гуса» («Гуса» по-чешски — гусыня). Залп смеха получился едкий, сатирический. Не случайно на XXI Международном кинофестивале в Оберхаузене после демонстрации «Пани Гусы» в бюллетене фестиваля появился протест западногерманских католиков.

Успех в комедийном жанре вдохновил Трнку. Теперь он все чаще общается с другими музами: иллюстрирует книги, оформляет спектакли. И в то

же время напряженно ищет новые мысли и новые сюжеты, которые он мог бы подарить своей главной возлюбленной — кукольной кинематографией.

«Золотой век» мультипликации только начинается. У юного киноискусства широкие возможности в будущем. Трнка, осознавший эти возможности, своим творчеством оказал большое влияние на отечественных художников и на зарубежных коллег, независимо от того, в какой области

## ПОХОЖДЕНИЯ БРАВОГО СОЛДАТА ШВЕЙКА



## ШПАЛИЧЕК



## КИБЕР НЕТИЧЕСКАЯ БАБУШКА

мультипликации они работают. Как для кукольного, так и для рисованного фильма могут стать манифестом сказанные Трнкой слова: «...непреходящей ценностью в фильме является мысль. Форма выходит из моды, а мысль остается». Добавим: большая мысль даже в «малом» кино.

Людмила Пэк







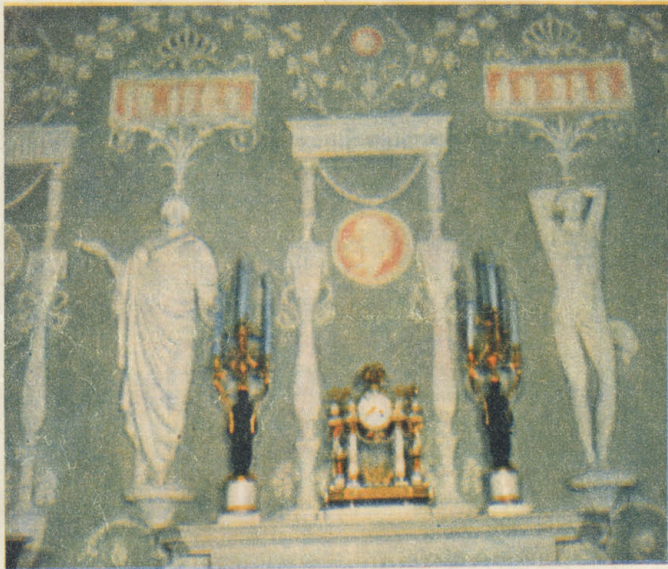






Плафон  
Картинного зала  
Екатерининского  
дворца  
пришлось писать  
заново

Лепная стена  
в одной  
из гостиных  
Екатерининского  
дворца



Кадры из научно-  
популярного фильма  
«ВОЗРОЖДЕНИЕ»

(Статью  
об этой картине  
читайте на стр. 20)



Возрожденная  
Желтая гостиная  
в Екатерининском  
дворце



Мастер  
заканчивает сборку  
паркета  
в Павловском  
дворце