

СОВЕТСКИЙ

19

Кино ГДР—

20 лет

Экран





Торжественное заседание, посвященное 50-летию советского кино, состоялось 27 августа во Дворце спорта Центрального стадиона имени В. И. Ленина. Под горячие аплодисменты всех присутствующих кандидат в члены Политбюро ЦК КПСС, секретарь ЦК КПСС П. Н. Демичев огласил приветствие Центрального

Комитета Коммунистической партии Советского Союза, Президиума Верховного Совета СССР и Совета Министров СССР советским кинематографистам.

С докладом о славном юбилее важнейшего из искусств выступил председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. В. Романов.

КИНЕМАТОГРАФИСТАМ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

Центральный Комитет КПСС, Президиум Верховного Совета СССР и Совет Министров СССР сердечно приветствуют и поздравляют кинорежиссеров, сценаристов, актеров, операторов, художников и композиторов кино, рабочих и служащих киностудий и кинопромышленности, деятелей науки и техники, кинокритиков, организаторов фильмопроизводства, кинофикаторов, киномехаников и других работников кинематографии со славным полувекowym юбилеем советского кино.

Подписанный Владимиром Ильичем Лениным 27 августа 1919 года исторический декрет о переходе фотографической и кинематографической промышленности в ведение государства положил начало развитию кинематографии в нашей стране на новой политической и экономической основе. Кино было поставлено на службу интересам революции, задачам воспитания нового человека, строительства социализма и коммунизма. Гениальное ленинское учение, политика Коммунистической партии и Советского государства всегда воодушевляли и вели вперед советское киноискусство.

В. И. Ленин неоднократно подчеркивал огромное значение кино как мощного средства пропаганды революционных идей, как искусства, доступного и близкого широчайшим народным массам. «Из всех искусств,— говорил В. И. Ленин,— для нас важнейшим является кино».

Рожденное Великим Октябрем, наше киноискусство в своих лучших произведениях всегда выражало общие для всего народа коммунистические идеалы. Работники кинематографии на всех этапах развития советского общества активно участвовали в строительстве новой жизни и борьбе с врагами социализма, отдавали силы и талант формированию убежденных, сплоченных вокруг партии борцов за расцвет нашей Родины, за дело трудящихся всего мира. Целые поколения советских людей с юных лет воспитывались и воспитыва-

ются на героических, жизнеутверждающих образах киноискусства, зовущих на патриотические подвиги в созидательном труде, активной общественной деятельности, самоотверженной защите завоеваний социалистического строя.

В нашей стране кино впервые стало великим, подлинно народным искусством, его выдающиеся произведения получили заслуженное признание во всем мире и выполняют важную роль в приобщении самых широких трудящихся масс к богатствам передовой культуры.

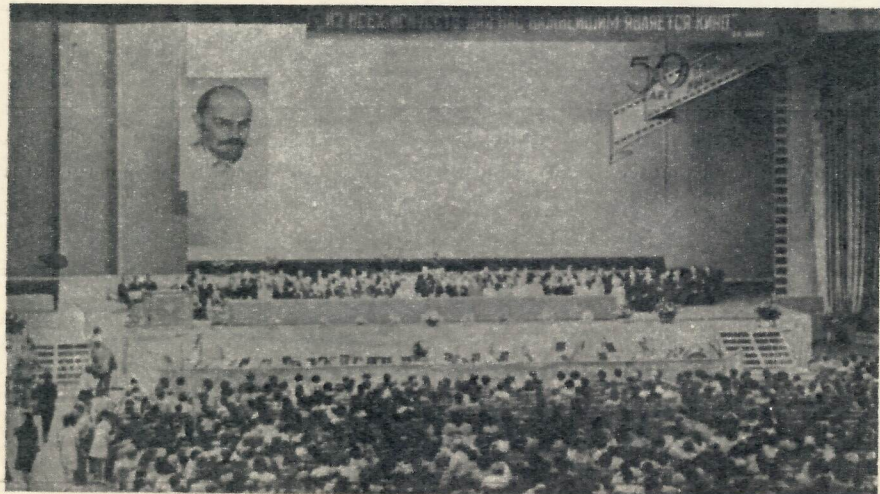
Центральный Комитет КПСС, Президиум Верховного Совета СССР и Совет Министров СССР призывают всех кинематографистов Советского Союза и впредь следовать высоким традициям боевого, революционного социалистического киноискусства!

Пусть празднование полувекowego юбилея нашего кино, отмечаемого накануне 100-летия со дня рождения В. И. Ленина, будет ознаменовано новым подъемом творческой активности мастеров искусства экрана, созданием ярких кинопроизведений, посвященных важнейшим темам современности, героической истории народа, осуществлению бессмертных ленинских идей.

Усилия творческих коллективов должны быть направлены на дальнейшее повышение идейно-художественного уровня советской кинематографии, на борьбу против чуждых нашему искусству влияний, против появления слабых, малосодержательных картин. Наше киноискусство призвано и впредь быть страстным пропагандистом советского образа жизни, коммунистической морали, поборником мира и дружбы между народами, непримиримым бойцом в сражениях с буржуазной идеологией.

Да здравствует и процветает многонациональное советское киноискусство!

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ КПСС
ПРЕЗИДИУМ
ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР
СОВЕТ МИНИСТРОВ СССР



1. 50-летие советского кино отмечала вся страна. Были проведены тысячи вечеров, встреч кинематографистов со зрителями. Во многих городах и селах прошли народные кинофестивали. Знаменательной дате был посвящен традиционный День кино.

Н а с н и ж к е — встреча мастеров кино со зрителем в столичном кинотеатре «Октябрь».

2. Старейший кинорежиссер, профессор ВГИКа Лев Кулешов на трибуне XII пленума Правления Союза кинематографистов СССР

3. Ветераны советского кино артист Борис Чирков и кинорежиссер Григорий Александров в президиуме пленума.

4. Торжественное заседание, посвященное 50-летию советского кино, во Дворце спорта Центрального стадиона имени В. И. Ленина.

СЛАВНОЕ ПЯТИДЕСЯТИЛЕТИЕ

С юбилейного пленума Союза кинематографистов СССР

Участники заседания приняли ответственное письмо Центральному Комитету КПСС, в котором заверяют, что советские кинематографисты сделают все возможное для создания фильмов, правдиво раскрывающих трудовой подвиг нашего народа, величие борьбы за коммунизм.

ЦЕНТРАЛЬНОМУ КОМИТЕТУ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

Мы, участники торжественного заседания, посвященного 50-летию советской кинематографии, шлем горячие и сердечные приветствия Ленинскому Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза.

Советское кино рождено Великим Октябрем. С первых дней своего существования оно посвятило себя делу социалистической революции. В его ранних фильмах живет революционный порыв первооткрывателей нового мира. В годы строительства социализма кино вдохновляло советских людей на трудовые подвиги. В дни тяжелых испытаний Великой Отечественной войны оно активно участвовало во всенародной борьбе за свободу и независимость своего многонационального отечества. Борьба за коммунизм, воспитание нового человека составляют смысл и содержание творческой работы кинематографистов в наши дни.

Советское киноискусство видит свой почетный долг и призвание в служении народу, в борьбе за торжество великих идей нашей родной партии. Выдвинутая Лениным задача — создание фильмов, отражающих советскую действительность и проникнутых коммунистическими идеями, — определяет главное направление современного развития киноискусства. Выполнение этой задачи требует, чтобы советские кинематографисты основывались в своем творчестве на принципах партийности и народности, чтобы в нашем искусстве поддерживалось все истинно передовое, талантливое и велась решительная борьба с идеологическим браком, холодным ремесленничеством и серостью.

Советские кинематографисты отчетливо сознают необходимость повышения идейных и художественных требований к произведениям киноискусства, выходящим на наш экран. Мы живем и работаем в сложных условиях обострившейся идеологической борьбы. Решения XXIII съезда КПСС, итоги Совещания братских коммунистических и рабочих партий учат нас классовому анализу жизненных явлений, партийной принципиальности, учат быть непримиримыми ко всевозможным идейным шатаниям и ревизионистским наскокам, последовательно отстаивать принципы пролетарского интернационализма.

Мы заверяем Центральный Комитет партии, что работники советского кино сделают все возможное, чтобы создавать правдивые кинопроизведения, раскрывающие полно и убедительно грандиозность трудового подвига советского человека, красоту и величие борьбы за коммунизм, развивать искусство высоких помыслов, искренних чувств, способное быть сильным оружием в современной битве идей, вдохновлять миллионы и миллионы советских людей на новые победы в строительстве коммунизма.

Да здравствует Коммунистическая партия Советского Союза и ее Ленинский Центральный Комитет!

Да здравствует коммунизм!

XII пленум Союза кинематографистов был посвящен славному пятидесятилетию советского кино. Но юбилейный характер этого собрания не помешал художникам важнейшего из искусств сосредоточить свое внимание в первую очередь на проблемах еще не решенных, на творческих задачах сегодняшнего и завтрашнего дня.

Такое направление работы сформулировал первый секретарь Правления Союза Л. Кулиджанов, открывая заседание.

— Торжества по случаю пятидесятилетия не должны настроить нас на благодушно юбилейный лад, ибо перед нашим искусством много нерешенных задач. Пусть же наш праздник, все внимание, которым мы окружены в эти дни, послужит призывом и стимулом к дальнейшей работе, к творчеству...

Именно с этих позиций и шел разговор. Когда с трепетным чувством благодарности вспоминали имена ветеранов всех родов кинематографического оружия, когда в тишине торжественного зала назывались фильмы, которые стали гордостью отечественного кино, прославившись и в нашей стране и за рубежом, когда шла речь о достижениях советского киноискусства, все понимали: это не юбилейный реестр, а своего рода аттестат зрелости советской кинематографии, вехи славного пути, по которому шагают и сегодня новые поколения мастеров кино, принявших эстафету от Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова, братьев Васильевых, Савченко...

С глубоким волнением прослушали участники пленума выступление старшего режиссера, профессора ВГИКа и одного из его организаторов, Льва Кулешова. Биография этого художника неотделима от биографии отечественного кино. Вместе с Александрой Хохловой — женой, другом и соратником — они отдали киноискусству... 106 лет!

— Не просто было работать, — вспоминает Кулешов. — Страна голодала, и вместе с другими голодали кинематографисты. Мы были нищие, истощенные, но нас духовно питала Великая Октябрьская революция, и духовная пища в те времена оказалась главной. Главной оказалась сила революционного энтузиазма.

Ту же мысль продолжает другой ветеран нашего кино, режиссер Григорий Александров, рассказывая о совместной работе с Сергеем Эйзенштейном:

— Это было время, когда на всех участках советской жизни надо было атаковать пережитки дореволюционного прошлого, обороняться от контрреволюции и реставрации капитализма, созидать, утверждать, творить новую, социалистическую жизнь.

А старейший представитель артистического цеха кинематографа Борис Чирков ставит перед своими товарищами по искусству важнейший этический вопрос:

— Мы, советские кинематографисты, хотим своими произведениями помогать людям жить. А вот удастся ли нам это? Лучше ли становятся жизнь и люди от того, что в кинотеатрах идут наши картины?

И отвечает на него так:

— Мы исполняем свою задачу всякий раз, как помним о том, для кого мы работаем, и каждый раз терпим неудачу, когда творим для самих себя, для самовыявления...

— Особенностью советского киноискусства всегда было то, что оно было искусством переднего края, искусством передовым на фронте напряженной идеологической борьбы, — говорит украинский кинодраматург Александр Левада.

Да, именно такова традиция нашего киноискусства на всем протяжении его истории. Хорошо сказал о преемственности поколений режиссер Григорий Чухрай:

— Когда мы вышли в кинематографическую жизнь, то многие наши недруги за границей немедленно стали говорить, что появились молодые люди, которые, видите ли, противопоставили себя старому поколению кинематографистов. Нечего говорить о том, что это была ложь, выдававшаяся желаемое за действительное. Фактически (мне хочется сказать об этом именно на сегодняшнем пленуме) мы никогда не расценивали себя иначе, как наследниками великого советского кинематографа. Для нас составляет огромную гордость, что мы продолжаем дело наших великих основоположников отечественного кино.

На пленуме выступили представители национальных отрядов кинематографистов из союзных республик. Известная латышская киноактриса Вия Артмане рассказала об успехах кино Латвии.

— Кто был в Риге, — с гордостью говорила она, — кто знает наш город, тот помнит, что недалеко от центра, в лесу, расположена территория нашей Рижской киностудии с прекрасным зданием, с хорошей техникой, с великолепными павильонами.

Все это, подчеркивает актриса, создает хорошие условия для творчества.

— Я хочу, — заключает она свое выступление, — чтобы в нашем кино была большая правда наших дней, чтобы это волновало зрителей, поднимало их настроение, их патристические чувства.

В словах узбекского режиссера Латифа Файзиева тоже прозвучала гордость за свое родное узбекское кино, путь которого он подробно осветил. Вместе с тем его выступление содержало и критические мысли и деловые предложения.

— Радуюсь тому, что у нас делается в Средней Азии, — заявил он, — нельзя не отметить некоторую тематическую узость наших картин.

Он с сожалением отмечает отсутствие фильмов, показывающих место Средней Азии в истории современного Востока, ставит вопрос о необхо-

димости организационных улучшений кинопроизводства.

Грузинский режиссер Сико Долидзе рассказывает о том, как встречают славную дату 100-летия со дня рождения В. И. Ленина мастера кино Грузии, с благодарностью вспоминает помощь русских кинематографистов, способствовавших рождению национального киноискусства республики.

— Грузинские кинематографисты развернули самую широкую деятельность, чтобы в своих произведениях правильно отразить сущность ленинских идей, которыми живет наш народ, — заявил он.

«Полпредами» кинодокументалистов, научно-популярного кино, мультипликаторов были на этом пленуме режиссеры Роман Кармен, Александр Згуриди, Федор Хитрук. Ораторы ставили вопросы, волнующие творческую общественность, выдвинутые в повестку сегодняшнего дня. Роман Кармен напоминает:

— Сейчас перед воинствующим искусством нашей кинопублицистики во весь рост встает задача создания произведений, в которых миллионы кинозрителей увидят и глубоко ощутят зримые плоды Октября, воплощение ленинских идей о новом человеке социалистического общества.

Александр Згуриди в числе наиболее интересных работ научно-популярной кинематографии называет фильмы, посвященные ленинской теме.

— Я имею в виду, — говорит он, — нашу научную киноленту, замечательную трилогию о Ленине — «Рукописи Ленина», «Знамя партии», «В. И. Ленин — последние страницы», а также серию кинокартин о жизни и деятельности В. И. Ленина.

Режиссер-мультипликатор Федор Хитрук обратился мыслями к ближайшему будущему:

— Мультипликация станет другой в скором времени. Мы увидим еще «небо в алмазах», увидим серьезное, большое искусство, которое будет трактовать проблемы самые насущные, самые важные, оно будет более серьезным там, где это нужно, и более смешным, когда нужно, чтобы оно было смешным...

Яркими, взволнованными были выступления кинодраматурга Алексея Каплера, режиссера Григория Рошала, артиста Алексея Баталова. Двух первых ораторов по праву считают ветеранами нашего кино, и их рассказ был как бы страницами живой истории, обращенной к сегодняшнему дню, к будущему. А в словах артиста Алексея Баталова прозвучала забота о духовном облике героя сегодняшнего фильма, о необходимости дать людям пищу для размышления, для интеллектуального роста и нравственного совершенствования.

Последним на пленуме выступил секретарь Правления Союза Александр Караганов, уделавший большое внимание вопросам кинотеории и кинокритики.

КИНО НОВОЙ ГЕРМАНИИ

Гейнц ГОФМАН,
кинокритик

С ПЕРВЫХ ДНЕЙ
СУЩЕСТВОВАНИЯ ДЕФА
ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЕЕ ХУДОЖНИКОВ
ОТЛИЧАЛИСЬ АНТИМИЛИТАРИЗМОМ,
ОСТРОЙ АНТИФАШИСТСКОЙ
НАПРАВЛЕННОСТЬЮ,
ГЛУБОКОЙ ИДЕЙНОСТЬЮ,
БЫЛИ ПРОНИКНУТЫ
ДУХОМ ОТВЕТСТВЕННОСТИ
ПЕРЕД НАРОДОМ.

ДВАДЦАТЬ ЛЕТ НАЗАД, 7 ОКТЯБРЯ 1949 ГОДА, БЫЛА ПРОВЕЗГЛАШЕНА ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА — ПЕРВОЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ГОСУДАРСТВО НЕМЕЦКОГО НАРОДА.

НЕ ПРОШЛО И ГОДА ПОСЛЕ КОНЦА ВОЙНЫ, А НА ЭКРАНЫ ГЕРМАНИИ, В ДНИ НЮРНБЕРГСКОГО ПРОЦЕССА, ВЫШЕЛ ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ КИНОСТУДИИ ДЕФА, АНТИФАШИСТСКАЯ ДРАМА ВОЛЬФГАНГА ШТАУДТЕ «УБИЙЦЫ СРЕДИ НАС». С ТЕХ ПОР АНТИФАШИСТСКАЯ ТЕМА ОСТАЕТСЯ ГЛАВНОЙ ТЕМОЙ КИНОИСКУССТВА ГДР. МНОГИЕ ЭТИ ФИЛЬМЫ ШЛИ НА НАШИХ ЭКРАНАХ, ОНИ РАССКАЗЫВАЛИ, КАК ОСВОБОДИЛИСЬ НАЦИОНАЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ НЕМЦА ОТ ЯДА ФАШИЗМА, МИЛИТАРИЗМА И РАСИЗМА, КАК ШЛА ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ ГЕРМАНИЯ К ДРУЖБЕ И БРАТСКОМУ СОТРУДНИЧЕСТВУ С СОВЕТСКИМ СОЮЗОМ, К СТРОИТЕЛЬСТВУ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА, К СОЗДАНИЮ НОВОЙ, СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ.

СОВЕТСКИЙ СОЮЗ ОКАЗАЛ МОЛОДОЙ ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ КИНОМАТОГРАФИИ ГДР ПОМОЩЬ В ОРГАНИЗАЦИИ ДЕФА, СОДЕЙСТВОВАЛ ВОСПИТАНИЮ ЕЕ КАДРОВ ВО ВГИКЕ ОСУЩЕСТВЛЯЯ СОВМЕСТНЫЕ ПОСТАНОВКИ. СОВЕТСКИЕ АКТЕРЫ М. УЛЬЯНОВ, И. ПЕРЕВЕРЗЕВ, Л. ЛУЖИНА, Л. КАСЬЯНОВА И МНОГИЕ ДРУГИЕ СНИМАЛИСЬ В ФИЛЬМАХ СТУДИИ ДЕФА. ПЛАНИРУЮТСЯ НОВЫЕ СОВМЕСТНЫЕ РАБОТЫ КИНОМАТОГРАФИСТОВ СССР И ГДР — ОНИ РАССКАЖУТ О РЕВОЛЮЦИОННЫХ ТРАДИЦИЯХ НАШИХ НАРОДОВ, О ГЕРОЯХ АНТИФАШИСТАХ, О ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ХУДОЖНИКАХ ПРОШЛОГО. СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЕ ИДЕИ ДАЛИ НОВУЮ ЖИЗНЬ ДАВНИМ РЕВОЛЮЦИОННЫМ ТРАДИЦИЯМ НЕМЕЦКОГО ИСКУССТВА.

СЕГОДНЯ НЕМЕЦКИЕ КИНОМАТОГРАФИСТЫ ВМЕСТЕ СО ВСЕМ СВОИМ НАРОДОМ ПРАЗДНУЮТ ДВАДЦАТИЛЕТИЕ ГЕРМАНСКОЙ ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ, МЫ ПОЗДРАВЛЯЕМ НАШИХ НЕМЕЦКИХ КОЛЛЕГ, НАШИХ НЕМЕЦКИХ ЧИТАТЕЛЕЙ С ПРАЗДНИКОМ И ЖЕЛАЕМ ИМ ДАЛЬНЕЙШИХ УСПЕХОВ.

В ПРЕДВЕРИИ ПРАЗДНИКА МЫ ОБРАТИЛИСЬ К ДРУЗЬЯМ ИЗ БЕРЛИНСКОГО ЖУРНАЛА «ФИЛЬМШПИГЕЛЬ» С ПРОСЬБОЙ НАПИСАТЬ О НЫНЕШНЕМ СОСТОЯНИИ КИНОИСКУССТВА ГДР. НИЖЕ МЫ ПУБЛИКУЕМ ПРИСЛАННЫЕ ИМИ СТАТЬИ.

советский Экран

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

№ 19 октябрь 1969

Когда еще дымились развалины немецких городов и догорали пожары развязанной фашистами второй мировой войны, то тут, то там можно было увидеть первых немецких кинорепортеров, которые вместе со своими советскими товарищами фиксировали на пленку необозримые материальные и духовные разрушения, причиненные фашизмом, и начало коренных изменений, первые ростки новой жизни на германской земле.

Документалисты и операторы хроники заложили первые основы нового антифашистского киноискусства. Для творческих работников немецкого кино, которые в течение 12 лет фашистского варварства были вынуждены молчать или покинуть свою родину, образование ДЕФА — киностудии ГДР — означало осуществление их мечты о возрождении гуманистического, национального киноискусства.

Полковник Тюльпанов, уполномоченный тогдашней советской военной администрации, немало способствовавший созданию нового немецкого искусства, вручая лицензию первому директорату ДЕФА, говорил: «Кинообщество ДЕФА должно решать важные задачи. Самая большая из них — борьба за построение демократической Германии, борьба за воспитание немецкого народа, особенно молодежи, в духе подлинной демократии и гуманизма».

Будущий министр ГДР Пауль Вандель, в те годы работавший в центральном управлении народного образования, сказал в своем ответном слове: «Кино сегодня должно дать ответ на жизненные вопросы нашего народа... Оно больше не может быть опиумом, его цель — внушить широким слоям нашего народа волю, мужество, оптимизм. Но прежде всего творчество кинематографистов должно быть проникнуто внутренней честностью, поисками правды, оно должно будить совесть народа».

В этих словах коротко сформулирована программа дальнейшего развития нового немецкого киноискусства.

Если сегодня окинуть взглядом прошедшие четверть века, то можно с уверенностью сказать, что творческие работники кино Германской Демократической Республики отразили в своих фильмах широкое многообразие жизненных вопросов, волнующих зрителя.

Их работы получили международное признание на 257 фестивалях. Постоянные и плодотворные связи со многими странами, где смотрят фильмы, созданные ДЕФА, свидетельствуют о той высокой оценке, которую заслужили произведения кинематографистов ГДР.

Невозможно описать трудности, при которых в разрушенном Берлине создавался первый немецкий послевоенный фильм «Убийцы среди нас». Вольфганг Штаудте осуществил его постановку на только что созданной студии.

Этот фильм обошел весь мир, он стал вестником нового немецкого ки-

ноискусства. В этой картине, показывающей, с каким трудом освобождаются люди от разрушающих сил фашизма, дана одновременно идущая далеко вперед перспектива утверждающегося нового общественного строя, который позднее перерос в социалистическое общество.

С первых дней существования ДЕФА произведения ее художников отличались антимилитаризмом, острой антифашистской направленностью, глубокой идейностью, были проникнуты духом ответственности перед народом.

Уже в первые послевоенные годы были созданы фильмы, явившиеся произведениями подлинного искусства, выступавшие от имени и в интересах всех немцев.

Это «Брак в тени», «Пестроклечатые», «Ротация», «Афера Блюма», «Хлеб наш насущный», «Совет богов», «Верноподданный». Завоевавшие мировую известность режиссеры Курт Метциг, Эрих Энгель, Вольфганг Штаудте и Златан Дудов определили лицо немецкого демократического киноискусства тех лет.

Фильмы «Совет богов» Курта Метцига и «Хлеб наш насущный» Златана Дудова отличались точным анализом судьбы немецкого народа, его пути в гуманное социалистическое будущее.

Фильм «Совет богов» показал на конкретном материале истории крупного немецкого концерна тот путь, по которому может пойти возрожденный империализм Западной Германии.

Сегодня мы видим, что все предсказанные авторами картины, все то, что казалось «слишком смелым прогнозом», оказалось действительностью.

Златан Дудов, который в 1932 году создал «Куле Вампе» — первый социалистический по духу художественный фильм в Германии, отразил сомнения и противоречия первых послевоенных лет в своей большой картине «Хлеб наш насущный».

В центре ее — судьбы двух братьев. Один из них, Гарри, стремится к быстрому успеху, желает во что бы то ни стало разбогатеть. Ради этого он забывает о совести, о человеческом достоинстве и в конце концов обкрадывает собственного отца. Другой, Эрнст, вопреки всем трудностям идет вместе со своими единомышленниками честным путем, который приводит его к счастью.

На стороне Эрнста правда жизни: крепнущая солидарность людей побеждает уходящие в прошлое волчьи законы...

Главным объектом нового немецкого киноискусства стал человек. На всех этапах своего развития киноискусство ГДР обращалось к темам, анализирующим истоки возникновения фашизма, исследующим пути преодоления его последствий, дающим глубокую картину современных проблем, заглядывающим в будущее.

Фильмы студии ДЕФА воспитывают подрастающее поколение, укрепляют в нем готовность сознательно создавать жизнь, помогать решению вели-

кой задачи эпохи — укреплению дружбы народов, обеспечению мира на всей земле.

Здесь следует назвать такие имевшие успех картины, как «Сильнее ночи», «Лисси», «Они звали его Амиго», «Звезды», «Профессор Мамлок», «Королевские дети», «Голый среди волков», «Приключения Вернера Хольта», «Знамя Кривого Рога», «Мне было 19».

Их создатели — режиссеры Златан Дудов, Курт Метциг, Конрад Вольф, Франк Байер и Иоахим Кунерт — смогли при всех различиях художественных индивидуальностей создать и показать нашу современность и будущее истинно человечно, по-социалистически.

В историко-революционных, патристических фильмах «Эрнст Тельман — сын своего класса» и «Эрнст Тельман — вождь своего класса» (Метциг), «Расколотое небо» (Вольф), в больших телевизионных произведениях «Совесть пробуждается», «Доктор Шлютер» и «Пути по стране» сказалась животворная сила единства идейности и художественности, которая определила успех этих произведений.

Неудачи, ошибки появлялись там, где этот принцип единства был нарушен, где схемы или застывшие драматургические каноны направляли режиссуру.

В общей продукции ДЕФА не были забыты и комедии, детективы, фильмы-сказки, экранизации литературных произведений, музыкальные и развлекательные фильмы.

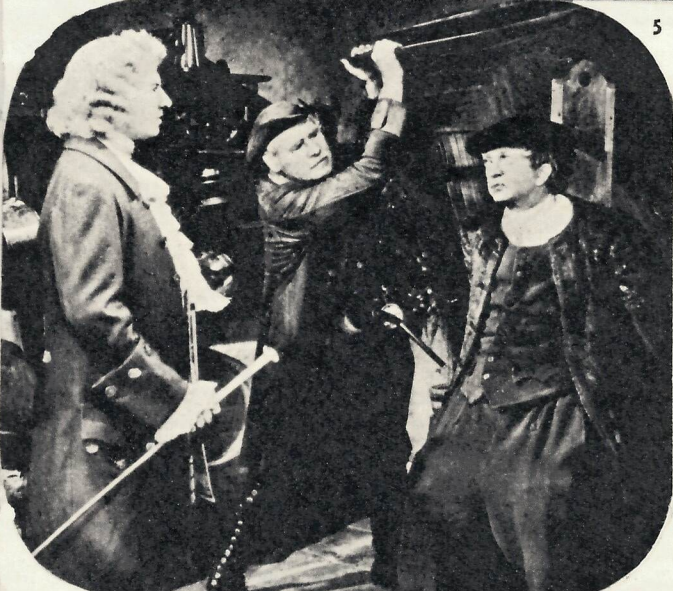
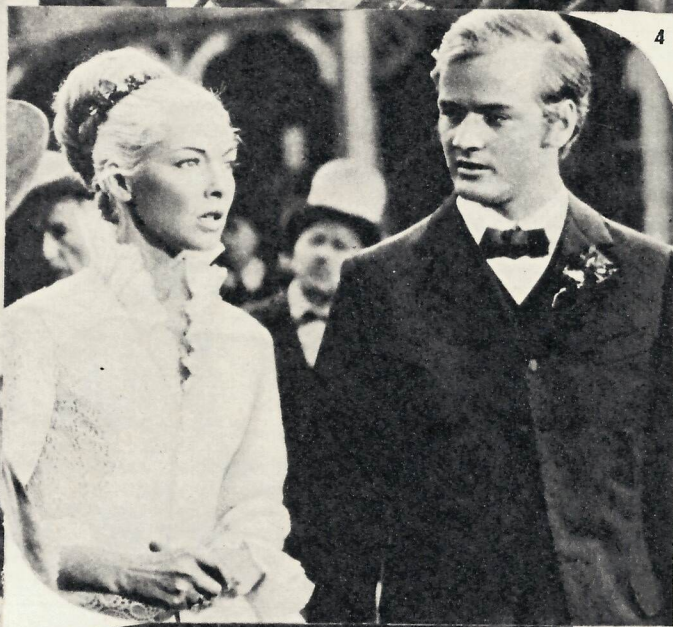
Это подтверждают неоднократно завоевывавшие награды и получившие широкое международное признание картины «Холодное сердце», «История маленького Мука», «Царь и плотник», «Капитан из Кельна», «Нищие», «Безмолвная звезда», «За мной, каналы!», «Сыновья Большой Медведицы», «След сокола», «Свадебная ночь под дождем», «Прощание», «Капитан Флориан с мельницами».

Ныне студия художественных фильмов ДЕФА, на которой трудятся более 2 400 человек, выпускает ежегодно около 25 фильмов для кино и 25 для показа по телевидению. Студия располагает самым современным производственным оборудованием.

ДЕФА поддерживает дружественные отношения со студиями братских социалистических стран.

В числе наград, завоеванных фильмами студии, — всемирный приз мира за документальный художественный фильм Мартина Хельберга «Осужденная деревня» и ордена Ленина, которым были удостоены авторы волнующего документального фильма «Русское чудо» Андре и Аннели Торндайк.

Кинематографисты ГДР остались верными своему обязательству. Их искусство служит построению новой жизни, оно обновляется и крепнет в постоянном контакте с жизнью, оно идет вместе с народом вперед, в будущее.



Эти фильмы уже закончены и вышли на экраны ГДР. Некоторые из них приобретены нашим прокатом, и мы сможем их скоро увидеть.

«СЕДЬМОЙ ГОД»

Есть такое поверье: каждая семья переживает кризис на седьмом году брака. Авторы фильма решили взглянуть на типичную немецкую семью и поразмыслить, что происходит с любовью спустя семь лет после свадьбы.

Их двое, занятых своей работой. У него спектакль, суматоха перед премьерой. У нее — сложная операция в больнице. На первый взгляд у них нет ни минуты друг для друга. Но счастливее ли семья их друзей, где жена — домашняя кошечка, где дом — полная чаша, но нет главного — глубоких духовных интересов, увлеченности своим делом?

Режиссер — Франк Фогель. В ролях — Джесси Рамейн, Вольфганг Килинг, Ульрих Тайн, Моника Габриэль.

«МЕРТВЫЕ ОСТАЮТСЯ МОЛОДЫМИ»

Действие фильма охватывает четверть века немецкой истории, период между двумя мировыми войнами: Веймарскую республику, победу нацистов, гитлеровский террор, антифашистскую борьбу. В центре повествования — десять человеческих судеб: пятерых убийц и пятерых подпольщиков. Главная мысль фильма — высшая мысль о том, что можно убить человека, но нельзя убить идею, ради которой он погиб.

Фильм поставлен режиссером Йоахимом Кунертом по хорошо известному в СССР роману Анны Зегерс. В ролях: Барбара Диттус, Гюнтер Вольф, Клаус-Петер Плесов и другие.

«НЕ СО МНОЙ, МАДАМ!»

Таинственные агенты охотятся за французским модельером. Их послала некая западная фирма, которая надеется с его помощью побить конкурентов. По случайности корреспондент журнала мод из ГДР Томас оказывается как две капли воды похожим на модельера. Немало удивительных происшествий произойдет, прежде чем темные дельцы будут окончательно посрамлены, а находчивый журналист окажется победителем не только в борьбе с ними, но и в любви.

Режиссеры: Роланд Эме, Лотар Варнене. В ролях: Рольф Ремер, Аннекатрин Бюргер, Рольф Хоррихт, Кристина Николаевска.

«БЕЛЫЕ ВОЛКИ»

Волчьи законы царят в американском городке золотоискателей Тангельвуд. Могущественные боссы дерутся за контроль над скудной золотой. Они не гнушаются никакими средствами. В эту борьбу оказывается вовлеченным и вождь племени дакотов Зоркий Сокол — он поклялся отомстить убийцам своей жены.

Напряженный приключенческий сюжет фильма полон захватывающих событий — погоня, перестрелка, поединки.

Режиссер Конрад Петцольд. В ролях: Гойко Митич, Хорст Шульце, Барбара Брыльска, Холгер Махлих, Лали Месхи.

1. «Седьмой год».
2. «Мертвые остаются молодыми»
3. «Не со мной, мадам!»
4. «Белые волки»
5. «Мне нравится эта девушка»
6. «Время жить»

«МНЕ ПРАВИТСЯ ЭТА ДЕВУШКА»

Этот фильм — свободная экранизация комедии немецкого писателя конца XVIII — начала XIX века Генриха фон Клейста «Разбитый кувшин».

Режиссер Гюнтер Райш. В ролях: Вольфганг Килинг, Рольф Людвиг, Хорст Шульце, Ян Шпитцер, Моника Габриель.

«ВРЕМЯ ЖИТЬ»

Если ты коммунист, если ты привык отдавать обществу все силы, то как примириться с возрастом, с безжалостной болезнью, с необходимостью уйти на покой?

Лоренц Регер вырос в борьбе с фашизмом, после освобождения Германии многие годы был руководителем ведущих предприятий страны, он всегда был там, где жизнь ставила самые сложные задачи. И вот теперь может ли он оставить работу, если не верит, что начатое им могут довести до конца другие?

Режиссер Хорст Зеeman. В ролях: Леон Немчин, Ютта Хоффман, Юрген Хентш, Траудль Кулиновски, Иван Переверзев.

«И В НЕБЕ ЕСТЬ ЯРМАРКА»

Чтобы прыгать с парашютом, надо иметь мужество, но куда мужественнее надо быть, чтобы взяться тренировать целую группу хороших парашютистов. И мужественный тренер Ханнес принимает решение: он берет у них клятву верности, он заставляет их отказаться от любви на все время тренировок. Ханнес все-таки добивается своего: пять его подопечных становятся рекорсменками, хотя, как выяснилось, клятва эта была нарушена ровно пять раз.

Режиссер Рольф Лозанский. В ролях: Кристель Боденштайн, Регина Бейер, Хайдрун Шварц-Поляк и другие.

«КАПИТАН ФЛОРИАН С МЕЛЬНИЦЫ»

Окончилась война с Наполеоном, на земле мир, людям нужен хлеб. И храбрый капитан Флориан, отличившийся доблестью в боях, пожертвовавший все свое состояние на снаряжение армии, вместе с крестьянами, которыми он командовал, решает построить мельницу. Но власти объявляют Флориана банкротом, и он едет в Вену, чтобы требовать у Конгресса возмещения убытков, которые он потерпел. Сюда же в Вену приезжает прекрасная графиня. И теперь нетрудно догадаться, каким будет окончание этой истории.

Режиссер Вернер Вальрот. В ролях: Манфред Круг, Регина Бейер, Гизела Бестехорн, Рольф Херрихт.

«ПРОЩАНИЕ»

...И вдруг он понял, что если останется дома, если проявит слабость, он будет таким же, как отец, что вынужден будет пойти под кайзеровские знамена — на Париж, на Лондон, на Петербург, — чтобы принести туда «свой», немецкий порядок, свой филистерский дух...

Шел 1914 год. Ганс Хастль навсегда покинул родительский дом.

Об этом рассказал в своем романе «Прощание» выдающийся немецкий писатель Иоганнес Бехер. Экранизировал роман режиссер Эгон Гюнтер. В главных ролях: Ян Шпитцер, Рольф Людвиг, Катарина Линд.

«КАК ВЫЙТИ ЗАМУЖ ЗА КОРОЛЯ?»

На этот вопрос может ответить только сказка, и режиссер Райнер Симон разыгрывает на экране старую сказку братьев Гримм «Умная крестьянская дочь» о находчивой дочери бедняка, ставшей королевой. Но там, где кончается старая сказка, фильм не кончается — он рассказывает о незавидной судьбе заносчивого монарха, оказавшегося под надзором своей отнюдь не высокоородной супруги...

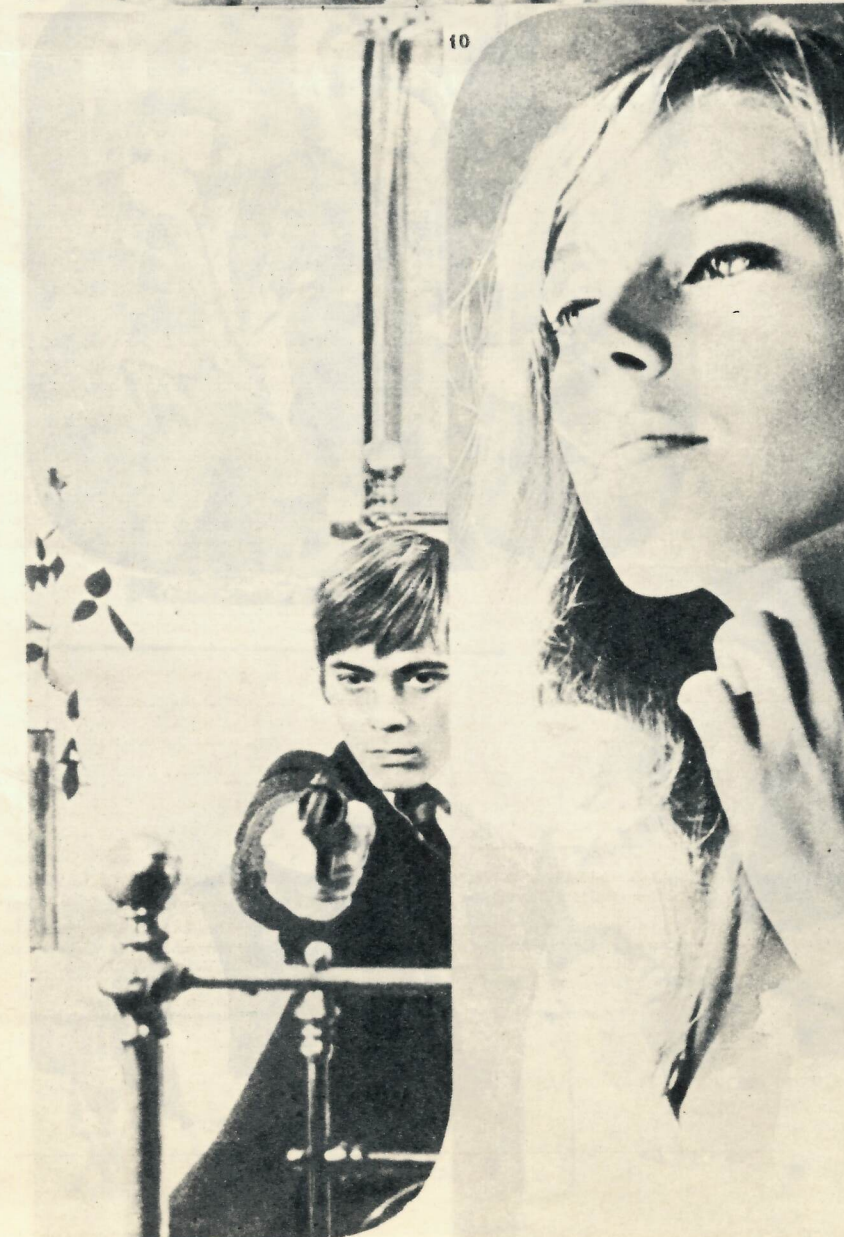
Режиссер Райнер Симон. В ролях: Кокс Габбема, Эберхардт Эше, Сигурд Шульц.

7. «И в небе есть ярмарка»

8. «Капитан Флориан с мельницы»

9. «Прощание»

10. «Как выйти замуж за короля?»



Документалисты ГДР на VI Московском фестивале

Рассказ о современном документальном кино ГДР часто начинают с имен Аннели и Андре Торндайк. Эти режиссеры широко известны как авторы документальных лент «Русское чудо», «Операция «Тевтонский меч», «Отпуск на Зильте».

На VI Московский кинофестиваль Аннели и Андре Торндайк привезли новую работу. «Дневник немецкой женщины» — так называется этот фильм. В картине использовано огромное количество документов, которые тесно связаны с личной историей, рассказанной от лица Аннели Торндайк. «Документальность в нашем фильме переместилась в мир переживаний, мыслей, чувств, — говорит Аннели, — мы не придумывали и не привлекали насильственно другие материалы, кроме тех, которые имели отношение к событиям моей жизни. Иначе получилась бы псевдо-документальная история, плохо увязанная с человеком, который ее якобы пережил».

На этот раз зритель увидел не только Торндайков-памфлетистов, блиставших в прежних фильмах, но и Торндайков в новом качестве — Торндайков-лириков, воспевающих свое демократическое отечество. «Мы были бы счастливы, — говорят режиссеры, — если бы люди, посмотрев наш фильм, нашли в нем подтверждение гордости за свое государство, утвердились бы в мнении, что они счастливы жить и трудиться в своей стране». Этот фильм был удостоен специальной премии жюри за актуальность темы и ее воплощение на экране.

Небольшой фильм «Яблоко», снятый режиссером Куртом Вайлером на студии ДЕФА, получил специальный приз Московского фестиваля. Этот остроумный и поучительный фильм излагает зрителю историю человеческого познания начиная с момента, когда Адам неосторожно надкусил аппетитное яблоко. Режиссер и оператор Эрих Гюнтер блеснули выдумкой и изобретательностью, уместив в 14 минут и библейские истории, и взгляд на современность, и остроумный комментарий.

НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ ОБЛОЖКИ

АНГЕЛИКА ДОМРЕЗЕ

Машинистке одного из берлинских заводов было всего семнадцать лет, когда режиссер Златан Дудов предложил ей крохотную роль в картине «Превратности любви». Тогда, в пятьдесят девятом, никто и не подозревал, что девушка станет антрисой: мало ли их дебютировало, чтобы навсегда уйти из кино! Но Ангелика оказалась упорнее других: едва отснявшись, она поступила в высшую киношколу в Бабельсберге, сыграла две роли в учебных фильмах, а после окончания школы была принята в знаменитый брехтовский театр «Берлинер Ансамбль». Теперь она начала сниматься уже как настоящая актриса. Мы видели ее в фильме «Любовь и вторая пилот», в драматической роли французской Жанны в картине «У французских каминов», в острохарактерной роли в картине «Хроника одного убийства», где она сыграла, быть может, самую свою значительную до сих пор роль — женщины, мстящей бывшим нацистам за давнюю смерть своих родителей. Мы видели Ангелику Домрезе и совсем недавно, в эпической картине «Приключения Вернера Хольта».

Сейчас Домрезе снимается меньше, тщательнее выбирает роли, больше работает в театре. И остается одной из лучших немецких актрис молодого поколения.

Фото Романа Болинского



ГОЙЯ, СТРАСТЬ РАЗУМА

Режиссер Конрад Вольф приступает к съемкам фильма о великом испанском художнике Франсиско Гойе. Картина создается в совместном производстве ДЕФА и «Ленфильма». Мы публикуем беседу с К. Вольфом о его новой работе.

— Проблемы роли искусства в современном мире, значения творчества художника в обществе всегда казались мне очень важными и интересными.

К ним я обращался в своих предшествующих работах, им будет посвящен и мой новый фильм «Гойя».

В его основу положен роман Лиона Фейхтвангера «Гойя, или трудный путь познания». Мысль экранизировать эту книгу возникла у меня в начале шестидесятых годов.

Это произведение кажется мне чрезвычайно актуальным: в нем с необычайной остротой поставлен вопрос об ответственности художника перед временем, перед окружающим миром.

Роман «Гойя» не случайно был написан в последний период творчества Фейхтвангера, когда писатель открыто заявлял о своей приверженности методу социалистического реализма.

В эти годы его особенно занимал вопрос о связи творчества художника с историей.

Показывая судьбу такого противоречивого художника, как Гойя, писатель раскрывал его путь к политически действенному искусству, его путь к осознанию трудной, кровавой, отмеченной многими поражениями борьбы народа за свою свободу.

Один из офортов Гойи из серии «Капричос» назван «Когда спит разум, пробуждаются чудовища».

В этих словах для нас ключ к творчеству художника: он призывал своих современников к разуму, на всех этапах своего творчества он был убежден в том, что мир познаваем,

что именно через познание мира лежит путь к его преобразованию. Болгарский сценарист Ангел Вагенштайн, с которым мы встретились в совместной работе над фильмом «Звезды», приступая к работе над сценарием, как и я, был убежден, что наш фильм не должен стать лишь костюмным историческим зрелищем. Зритель должен найти в нем ответ на те актуальные проблемы, которые волнуют его сегодня.

Поэтому мы сконцентрировали внимание именно на том, как отразилась в полотнах Гойи борьба испанского народа за свободу и человеческое достоинство.

Страстное обличение художником войны, его духовная близость к тем, кто боролся за революцию, — вот то, что всегда останется

современным в творчестве Гойи. Его судьба дает материал для раздумий о роли искусства в современном мире, в современной борьбе идей.

Роман Фейхтвангера открывает перед нами возможность соединить напряженную фабулу, зрелищность и глубокие нравственные конфликты.

Творчество Гойи вызывает к себе интерес во всем мире.

Поэтому мы решили осуществлять постановку этого очень сложного двухсерийного широкоформатного цветного фильма

в сотрудничестве с «Ленфильмом». Думается, что дружба наших кинематографий, их идейное и художественное единство, современная техническая оснащенность наших студий создадут

наиболее благоприятные условия для работы над этим ответственным интернациональным кинопроизведением.

В лице литовского актера Донатаса Баниониса мы нашли прекрасного исполнителя главной роли.

Впервые я увидел его в фильме «Никто не хотел умирать» и уже тогда, когда еще не был написан сценарий, подумал о том, что этот актер мог бы сыграть Гойю.

Знакомство с еще одной ролью Баниониса, сыгранной им в фильме «Мертвый сезон», утвердило меня в этом решении.

И когда я встретился с ним в Ленинграде, мне было ясно: только Банионис может воплотить образ героя нашего фильма.

Мы очень быстро нашли контакт с этим очень скромным, сдержанным, много размышляющим актером. Обстоятельные кинопробы, на которых мы проиграли наиболее сложные, ключевые места роли,

подтвердили все мои ожидания: Банионис глубоко чувствует ответственность нашей работы, это очень современный актер,

избегающий поверхностных внешних эффектов, умеющий самыми простыми средствами раскрыть сложность человеческого характера.

Он обнаружил необычайную многосторонность дарования, глубокое понимание концепции образа.

Это по-настоящему мыслящий актер.

Съемки фильма будут проходить в Югославии, Болгарии, в Крыму, на Кавказском побережье, в ленинградских дворцах и в павильонах ДЕФА в Бабельсберге. Мастера Дрезденской галереи изготовят для нашего фильма свыше 120 копий прославленных картин.

Ряд ролей в фильме исполняют актеры из Польши, Болгарии, Румынии.

Мы не стремимся к внешнему портретному сходству исполнителей с историческими персонажами, главное для нас — постижение сущности человеческих характеров.

Чингизу Айтматову везет в кинематографе — вспомним хотя бы такие серьезные, глубокие ленты, как «Зной» Л. Шепитько, «Первый учитель» А. Михалкова-Кончаловского. И все же, когда стало известно, что режиссер Ирина Поплавская экранизирует «Джамилю», некоторые опасения возникали: не дань ли это моде, нынешней айтматовской общепризнанной популярности, и будет ли найден сегодняшней ракурс, который сделает интересным для кинематографа совсем раннюю и отнюдь, казалось бы, не злободневную прозу Айтматова?

Скажу сразу: фильм рассеивает сомнения. И вот что любопытно: никакого особого ракурса не потребовалось, «Джамилия» сама, такая, как она есть, уверенно постояла за себя. И. Поплавская добилась успеха, бережно следуя за повестью. Бережно, но не слепо, не ученически, а с достоинством мастера своего дела: будущи верным первоисточнику, фильм не становится иллюстрацией, ибо мыслям, образам повести отыскивается кинематографическое соответствие. Это айтматовская проза, но только совершенно естественно, органично переведенная на язык другого искусства.

Просто и поэтично рассказывает писатель о рождении, быть может, самых удивительных и прекрасных чудес мира — чуда любви и чуда творчества. О том, как красивая, острая на язык Джамилия полюбила угрюмого, неразговорчивого Данияра, разгадав в нем натуру возвышенную и чистую. Как в юном Сеите, от лица которого ведется повествование, любовь эта пробудила художника, вызвала к жизни благородные и светлые порывы души. Как он, еще вчера готовый броситься на всякого, кто слишком пристально посмотрит на Джамилю, молодую жену ушедшего на фронт старшего брата Садыка, сегодня хочет рыцарски оберегать ее и Данияра от невзгод, сплетен и пересудов — а ведь Сеит понял, что и сам любил ее первой, еще детской любовью...

«Степь будто расцвела, всколыхнулась, раздвинула тьму, и я увидел в этой широкой степи двух влюбленных... Я шел и смотрел, как они, забыв обо всем на свете, вместе покачивались в такт песне. И я не узнавал их... Это были новые, невиданно счастливые люди... Мной опять

РОЖДЕНИЕ ЧУДА

К. ЩЕРБАКОВ

овладело то самое непонятное волнение, которое всегда приходило с песнями Данияра. И вдруг мне стало ясно, чего я хочу. Я хочу нарисовать их».

Так пишет Айтматов. На экране мы видим черно-белые кадры, задумчивые, чуть отрешенные глаза Сеита, в которых — да, именно так, вы ощущаете это — зажигается огонь вдохновения. И тут неожиданно в киноповествование врывается цвет, преобразилась степь, заиграла всеми красками, множеством красок, доступных только взору художника, и двое рядом, посреди этой сказочно прекрасной степи... А потом покроется степь ярко-красными маками, по ним поскочат кони, и маки окрасят коней в свой цвет, и вот уже в видении навек очарованного Сеита проносятся огненно-красные кони. И он догадывается, что Джамилия, наверное, видит так же и чувствует так же: ведь, «может быть, любовь — это такое же вдохновение, как вдохновение художника, поэта!». Именно поэтам и влюбленным жизнь открывает самые пленительные и сокровенные свои тайны...

И снова резко меняется экранное изображение, перед нами детские рисунки, наивные и неповторимые в своем образном восприятии мира — красные лошади на густо-зеленом фоне; или вот — степная дорога, он и она в бричке, поглощенные безоглядно друг другом...

Ирина Поплавская, оператор Кадыржан Кадыралиев, художник Анатолий Кузнецов, повествуя о творчестве, достигают удивительного эстетического

результата монтажными стыками красочных детских рисунков, цветных кадров (кстати, в фильме удачный цвет — броский, сочный и очень естественный) и кадров черно-белых. При этом стилистические законы экранизируемой прозы никак не нарушены. Фильм «Джамилия» открыл нам художников, которые хорошо знают и секреты кинематографа и то, что без освоения литературного, сценарного первоисточника самый изысканный экранный образ утрачивает свой смысл. И не только знают, но и умеют претворить свои принципы в конкретном произведении искусства.

В картине главенствует режиссер, но это такой режиссерский фильм, где актеры чувствуют себя уверенно и по-хозяйски. Наталья Аринбасарова (Джамилия), Суюменкул Чокморов (Данияр), Насредин Дубашев (Сеит) — счастливо найденное трио! Каждый из исполнителей точно вписывается в поэтическую атмосферу ленты, нисколько не теряя при этом в психологической глубине. Труднее других было, наверное, Насредину Дубашеву. Герой — еще мальчишка (Насредин — естественно, непрофессиональный актер), а ведь это глазами Сеита смотрим мы на историю Данияра и Джамилии, это ему предстоит постигать нравственный смысл их самоотверженных и высоких, но завязавшихся в трудный, драматический узел взаимоотношений. Тем значительнее, что в фильме характер Сеита оказался наиболее интересным и впечатляющим. Удалось самое сложное: на наших глазах происходит становление, формирование человека, превращение одаренного, тонко чувствующего мальчишки в настоящего мужчину и настоящего художника.

«Джамилия» — фильм глубоко национальный. Выпукло, емко даны в нем приметы быта и нравов киргизского аила времен Отечественной войны. Новая мораль соседствует, противоборствует с вековыми предрассудками. Джамилия уходит из патриархальной семьи, где царит незыблемый канон: у женщины нет своей воли,

женщина должна быть покорна мужу, старшим. Уходит от обеспеченной, налаженной жизни к одинокому, неустроенному Данияру. Конфликт разрешается мучительно, трудно, но все же благополучно, тогда как прежде, когда беспрекословны были идущие из далекой старины суровые обычаи аила, конфликт этот мог иметь, наверное, только трагический исход. Ныне даже у тех, кто осуждает женщину, нет фанатической одержимости, они осуждают скорее по привычке, по инерции, а не по внутренней потребности. Джамилия отвоевывает свое право на любовь, на счастье. И Сеиту, решившему ехать в город учиться на художника (а ведь не было прежде такого в аиле!), тоже удается настоять на своем. Тяжелое прошлое еще держит в своих тисках человеческие души, но тиски слабеют, разжимаются под напором жизни, и процесс этот необратим.

Да, авторы ленты верны времени, национальной специфике, их киргизский аил не спутаешь ни с каким другим. Однако проблематику фильма (как и повести Айтматова) нельзя ограничить строго национальными рамками, она имеет и более широкий адрес и более общий гуманистический смысл. Посмотрев «Джамилю», мы размышляем о столкновении нравственных догм и истинной нравственности, а столкновения эти случаются и теперь, и отнюдь не только в далеком киргизском аиле. Борьба за свободную человеческую личность, не запуганную окостенелыми предрассудками, не скованную формами и формулами, из которых ушел реальный живой смысл, за ее право жить по гуманным законам нового общества, проявлять себя свободно и полно, — борьба эта продолжается, и фильм «Джамилия» достойно участвует в ней.

«ДЖАМИЛИЯ»

Ч. Айтматов

«МОСФИЛЬМ»

Постановка И. Поплавской
Главный оператор К. Кадыралиев
Главный художник А. Кузнецов
Композитор Н. Сидельников

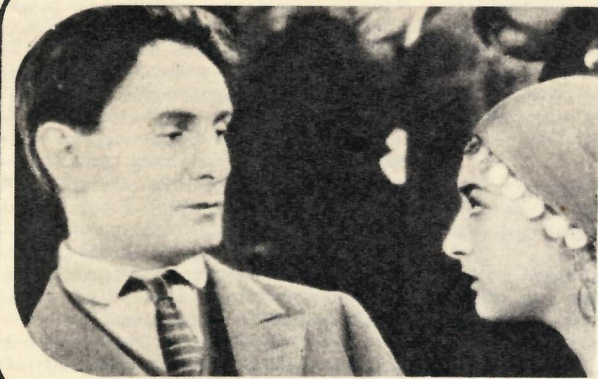
Данияр (С. Чокморов), Джамилия (Н. Аринбасарова) и Сеит (Н. Дубашев)



ВПЕРВЫЕ ИЛИ ЕЩЕ РАЗ?

А. АНАСТАСЬЕВ

НОВАЯ ЭКРАНИЗАЦИЯ ПЬЕСЫ «ЖИВОЙ ТРУП»



У великой драмы Льва Толстого «Живой труп» большая сценическая судьба. Уже первая ее постановка в 1911 году, по признанию В. И. Немировича-Данченко, была спектаклем «одним из самых замечательных в Художественном театре». Потом, много позднее, выдающиеся русские актеры Михаил Романов, Иван Берсенева, Николай Симонов в роли Феде Протасова открыли людям самые глубинные тайники своих дарований и навсегда вписали толстовский образ в историю советского искусства. Добавим к этому, что «Живой труп» с участием знаменитых артистов ставился на сценах всего мира.

Понятно, какой тяжкий труд и какую ответственность берет на себя художник, задумавший перенести драму Толстого в кино. Блистательные достижения театра — здесь не только опора и подмога, но и мера, которой приходится мерить результат нового опыта.

Такие опыты бывали и прежде. Еще во времена немого кино «Живой труп» был перенесен на экран в советско-германской постановке. Фильм этот не принадлежит к лучшим произведениям киноискусства, и сейчас его наивная прямолинейность режет глаз. Конечно, время наложило свой отпечаток на давнюю картину: человеческое в драме принесено в жертву обнаженной социологической схеме, живые характеры обезличены под масками канонических киногероев, стихия русской жизни прошлого века была наполнена приметами действительности двадцатых годов. И все же в этой картине есть нечто оригинальное, подкупающее: монументальные кинообразы монархической и духовной власти, драматизм судьбы Протасова, (роль которого сыграл Вс. Пудовкин), пробивающийся сквозь мелодраматические штампы кинематографа того времени.

Прошло сорок лет, и сейчас мы увидели на экране новый «Живой труп» — по сценарию и в постановке Владимира Венгерова. Ясно, что нынешний фильм воспринимается в контексте громадного опыта, накопленного театром и кинематографом, тем более что именно В. Венгеров экранизировал прославленный спек-

такль Ленинградского театра имени Пушкина, в котором роль Протасова играл выдающийся современный трагик Николай Симонов. Эту связь явлений искусства отчетливо представляли себе и создатели фильма. «Ныне, в 1969 году, — сказано в аннотации, — В. Венгеров снова выступает как режиссер «Живого трупа». Еще раз? Нет, в сущности, впервые. За этим шагом стоит тот постоянный и устойчивый интерес к творчеству Л. Толстого, который на ранней поре побудил режиссера к экранизации спектакля. Но тогда это было только разведкой, только пробой собственных интересов и возможностей. Теперь, спустя семнадцать лет, тем более естественным представляется стремление режиссера войти в прямое общение с великим автором — без посредников, даже таких надежных, как В. Кожич (режиссер спектакля.— А. А.) и Н. Симонов, взяв на себя всю полноту ответственности за смелость или самонадеянность — это должен показать результат прямого сотрудничества с Л. Толстым».

Заслуживает высокого уважения интерес режиссера к толстовскому творчеству, нет никаких оснований обвинять его в самонадеянности, но, мне кажется, приходится признать: сотрудничество В. Венгерова с Л. Толстым не принесло желанного результата. Главная беда фильма состоит именно в том, что из него ушел Толстой — с его яростным отвержением благопристойного ханжества буржуазного общества и великой любовью к человеку, с его могучим реализмом в изображении сложной, противоречивой действительности. Столкновение правды и внутренней свободы человека с ложью и казенной добродетелью, неразрешимая трагедия честного, бескомпромиссного, но слабого Федора Протасова обернулась на экране просто семейной драмой.

Сюжетная схема пьесы возобладала над ее внутренним — социальным и человеческим — содержанием. Пожалуй, нет в русской драматургии более сложного драматически конфликтного характера, чем толстовский Протасов. Вспомним, как играл его М. Романов: чистота, незащищенность перед ложной действительностью личности, душевное изящество, глубокое

страдание оттого, что плоха жизнь, от собственного безволия и — обречение воли в своем падении, воли зыбкой и несбыточной, но единственно возможной. Иным был на сцене и на экране Н. Симонов: он тоже совсем не борец, но внутреннее достоинство никогда не покидало его героя, Протасов Симонова настолько нравственно и духовно одарен, что такая мера одаренности неприемлема в окружающей его среде. Здесь — личная и социальная трагедия героя.

Кто же такой Протасов в исполнении Алексея Баталова? Прежде всего хорошо знакомый нам актер Баталов. И было бы странно ждать от актера отказа от самого себя. Думаю, что одна из примет современного искусства состоит как раз в том, что индивидуальность, личность артиста проглядывается в образе более открыто, чем прежде. Но, видимо, уж очень резко не совпадают человеческие свойства актера и героя. Сдержанность в отражении чувства, подчеркнутая интеллектуальность, ироничность, присущие Баталову, в толстовском характере обернулись решительно чуждыми ему чертами. Ощущение такое, что инженер Гусев из «Девяти дней одного года» оказался в положении Феде Протасова. Вот и получилось: в стихии вольной цыганской песни он оказался гостем, сторонним наблюдателем, а в решающем монологе, обращенном к судебному следователю (О. Борисов), звучит не мучительная боль, не пронзающая укоризна мягкого, истерзанного человека, а деловое, энергичное обличение. Слова толстовские, а тональность другая...

Талантливый актер потерпел неудачу. Но мне кажется, что эта неудача в большей мере подготовлена сценарием и режиссерским решением фильма. Стремясь расширить рамки пьесы и использовать возможности кинематографа, В. Венгеров вводит такие эпизоды, которые мешают выразить натуру Протасова.

Казалось бы, какая разница, где произойдет встреча Феде и Саши (Е. Черная) — в кабинете (как у Толстого) или на ипподроме? А разница есть, и очень существенная: в обстановке бегов, где подробно, крупно показаны лошади, наездники, публи-

ка, пропадает проникновенно-лирическая интонация Феде в общении с единственным близким ему человеком из старой жизни. Протасов оказывается здесь, в этой светской компании, своим человеком, словно бы спешит скорее отправить Сашу; он не раскрывает ей самое сокровенное, а кратко, деловито поучает ее.

Откуда взялись эти бега? Понятно: в кабинете у Афремова приятели Феде говорят о лошадях. Стремление непременно превратить слово в зрительный образ, материализовать его серьезно подводит режиссера.

Иван Петрович Александров говорит о себе как о непризнанном гении — «аристократе духа». На этом основании В. Венгеров вводит в фильм, по сути дела, совершенно новое лицо, именует его в перечне персонажей Гением и поручает эту роль И. Смоктуновскому. Кто такой этот Гений? Фигура ирреальная, напоминающая чем-то Неизвестного из «Маскарада». Это странно.

Самоубийство для Феде — единственный выход, и он подносит револьвер к виску, но опускает руку: «Нет, не могу, не могу, не могу». Так в пьесе. Здесь все — жестокая реаль-

«ЖИВОЙ ТРУП»
по пьесе Л. Н. Толстого

«ЛЕНФИЛЬМ»
Сценарий и постановка В. Венгерова
Главный оператор Г. Маранджян
Главные художники:
М. Гаухман-Свердлов, Н. Суворов
Композитор И. Шварц

На фото:
в верхнем ряду
слева — Вс. Пудовкин
в роли Протасова, 1929 г.
справа — Н. Симонов
в роли Протасова, 1952 г.
во втором ряду (слева
направо) —
Каренин (О. Басилашвили)
и Лиза (А. Демидова)
Маша (С. Тома)
и Протасов (А. Баталов)
Каренина (С. Пилевская)

«ТРИ ПЕСНИ О ЛЕНИНЕ»

М. КАУФМАН

Есть немало событий, знаменующих собой существенные этапы развития советской документальной кинематографии. И к событиям наиболее достопримечательным я бы отнес первый просмотр «Трех песен о Ленине» Дзига Вертова в 1934 году.

Вспоминаю до отказа заполненный проекционный зал киностудии «Межрабпомфильм», где создавались «Три песни». Вот-вот начнется просмотр. Гости все прибывают и прибывают — многие привлечены значительностью темы. Велик интерес и к тому, как же решил эту тему основоположник документального кино Дзига Вертов. Да, тот самый Вертов — именно с ним и с его группой «киноков» («Киноглаз») связано рождение искусства документальной неигровой кинематографии, утверждение его художественного лица и места в семье искусств.

Здесь, в ожидании премьеры, собрались многие представители кинематографической общественности — мастера и критики, сотрудники общей и специальной прессы, гости. Среди собравшихся мало постоянных поклонников Вертова. За последние годы их число вообще-то сильно по-

редело. Наметанному глазу нетрудно заметить здесь и людей скептически настроенных, и откровенных противников документального кино, и тех, кто после фильмов «Человек с киноаппаратом», «Симфония Донбасса» («Энтузиазм») решительно причислил Вертова к «заядлым формалистам».

А как сам Вертов оценивал эти свои работы? Понимал ли он, в чем их недостатки? Какие выводы делал он из критики!..

Только много позднее будут опубликованы записки Вертова, из которых станут в подробностях известны и трудности, которые приходилось тогда ему преодолевать, и его критическое отношение к этим своим работам.

Обо всем этом, повторяю, будет известно позднее.

Сейчас, перед просмотром, Вертову — обычно сдержанному, умеющему, как правило, владеть своими эмоциями — не удастся скрыть волнение. Ведь интерес кинематографической общественности к новой работе Вертова во многом взвинчен бурной полемикой, прошедшей и в прессе и изустно.

И вот просмотрный зал погружается в темноту, по экрану проходят буквы заглавных титров, и сразу воцаряется напряженная тишина.

С интересом слежу за началом. Но я смотрю фильм повторно и поэтому вскоре же погружаюсь в воспоминания — переносюсь к тем давним годам, когда Вертов впервые высказал мне свои соображения о необходимости концентрации в одном выпуске киножурнала всех кинокадров, на которых запечатлен Владимир Ильич Ленин. По мнению Вертова, это наилучший способ сохранить для истории ценнейшие кинодокументы.

Помню, как возмущался Вертов беспорядком, царившим на студийном складе (да, именно на «складе»: фильмотеки в теперешнем понимании тогда не существовало!). Разроз-

ненные кинокадры с изображениям Ильича попадались среди беспорядочно смотанных роликов хроники. Некоторые кадры не имели негативов, все пленки — и позитивные и негативные — сильно побиты, со множеством технических дефектов изображения. Но, может быть, именно поэтому остро ощущалась безотлагательная необходимость специальной работы над техническим восстановлением этих бесценных кинокадров. Пожалуй, именно этот киножурнал, вобравший в себя все известные в ту пору киносъемки Ильича, был началом вертовской Ленинианы.

Вертов принял мое предложение: надо попытаться технически исправить, восстановить кинокадры с изображением Ленина!

Первоначально я имел в виду сделать с них серию фотоотпечатков, убрав дефекты ретушью, а затем последовательно, «фотокадр» за «фотокадром», перенести на кинопленку. Этот способ не дал ощутимых положительных результатов.

Значительно больший эффект был достигнут проецированием кинокадров из одной камеры в другую с применением оптической ретуши во время экспонирования.

Материал оказался здесь гораздо лучше исходного. С отдельных кадров тогда впервые удалось печатать укрупненные кинопланы достаточной четкости.

Так родился способ проекционного кинокопирования, нашедший в дальнейшем широкое применение.

Открылась возможность перерабатывать ранее заснятый материал (улучшая его фотографически и композиционно), получать стоп-кадры, увеличенное или уменьшенное изображение, менять направление движения, делать наезды, впечатывать надписи или дополнительное изображение.

Все эти новшества, обогатившие киноленту, вскоре же стали успешно применяться документалистами.

ность: желание освободить близких людей, слабость Феди и его жизнерадостность, любовь к Маше, надежда на волю. В фильме нет этой сцены — вместо нее кошмарный сон Феди, в котором ему слышится потусторонний голос Гения, толкающий его к самоубийству. Затем (через окно!) появляется сам Гений, которого зовут Иван Петрович, и вкладывает в руку Феди револьвер. Не знаю, зачем понадобился этот ход, но твердо уверен, что он нанес фильму непоправимый ущерб и разрушил жесткую правду толстовской драмы.

Протасов, каким он предстал в фильме, в общем-то не любит Машу (С. Тома). Такое ощущение возникает не только от сухости в игре актера, но опять-таки потому, что режиссер неправильно включает из действия важнейшие звенья. Ведь это она, Маша, предложила Феде спасительный обман, и он пошел за ней, потому что любит! В фильме Протасов после полумифической встречи с Гением скрывается от Маши, бежит от нее, и мы видим, как он идет к каналу, стоит под мостом, раздевается. Зачем это? Неужели для того, чтобы заставить зрителей подумать, что Федя и впрямь утопился? Такая наивность (если не сказать резче) непростительна опытному режиссеру.

Драма Федора Протасова неотрывна от той общественной и бытовой среды, в которой он жил и с которой порвал. Надо с радостью отметить большую художественную удачу С. Пилявской в роли Карениной. Своей многомерностью это по-настоящему толстовский образ. Актриса не спешит обличать героиню, в ней чувствуется и порода, и искренность, и светские манеры, а за всем этим скрывается сословная спесь, лицемерие, душевная ограниченность. С тактом и верностью пьесе играют О. Баблашвили Виктора Каренина и особенно А. Демидова — Лизу.

Но вот в чем, однако, дело: когда открывается панорама всего фильма, то мы ощущаем его узкие пределы — главным стал все же семейный треугольник, перипетии в доме Карениных и Протасовых. Думаю, что и здесь повинны сценарий и режиссерское решение. В. Венгеров с каким-то упоением показывает нам прогулку в Летнем саду, красоты дачного пейзажа, мчащиеся поезда и сани, которые призваны символизировать нити, протянутые между Федором и его прежней жизнью и постоянно обрывающиеся.

Наверное, для того, чтобы укрупнить масштаб событий, найти им социально-историческое опосредование, режиссер ищет образное выражение общей атмосферы старой России: на экране возникает царский герб, церковные купола. Но все это лишь знаки, и надо сказать, что в фильме, в котором снимался В. Пудовкин, они и выразительнее и уместнее. Мне кажется, что и музыка, постоянно звучащая в фильме, внутренне неоправданна, мнимо многозначительна, иллюстративна.

Странное впечатление производят начало и конец фильма. Ну почему еще до титров на экране возникает фотография, изображающая Толстого на лошади? И почему финальный выстрел происходит не в здании суда, а на каком-то дворе, куда Протасов долго идет по улицам и переулкам? Дело вовсе не в точном следовании пьесе, а в том, что такой финал снижает социальную конфликтность трагического исхода драмы.

В. Венгеров считает, что он выступает как режиссер «Живого трупа» впервые. Так оно и есть. Видимо, было бы вернее, если бы он в своей работе наследовал и творчески развивал накопленный уже опыт, в частности опыт экранизированного им спектакля с участием Николая Симонина. Уж слишком велики потери, которые понесла ныне на экране толстовская драма.



Уже на раннем этапе нашей работы день ото дня нам все яснее становилось, что передать на экране сущность революционных процессов нельзя, если пользоваться хроникальным материалом только в информационных целях. Необходимо анализ явлений, правильное их истолкование, убеждающая авторская интерпретация. Чтобы осуществились эти новые идеи, новые принципы, требовалась перестройка — сложная, но крайне увлекательная. Требовался поиск совершенных методов фиксации материала (то есть съемки) и его последующей организации (то есть монтажа).

Мы остро ощущали: требуется новый киноязык!

В поисках его мы экспериментировали и на небольших, но многочисленных сюжетах для еженедельных киновыпусков, на отдельных эпизодах ежемесячника «Киноправда» и на каждом снимаемом нами фильме.

Моя жилая комната довольно быстро превратилась в своеобразную исследовательскую лабораторию. Правда, оборудование было кустарным, самодельным, но оно неплохо послужило обогащению нашей кинопалитры. Здесь мы разрабатывали приемы съемки и приспособления для их осуществления. Здесь проявляли и копировали экспериментальные куски, просматривали и обсуждали. Словом, это был универсальный клуб «киноков», где опыт накапливался ускоренными темпами.

Монтируя сюжеты очередной, только что снятой нами хроники, Вертов подключал к ним отобранные в архиве куски, рассчитывая ассоциации, которые могут возникнуть от сближения кусков, отдаленных в жизни друг от друга во времени и пространстве. Вертов назвал такой способ организации документального материала «монтажом интервалов». Он заменил

собой обычно применяющуюся подборку хроникальных кусков в качестве иллюстрации к подписям. Кадры становились элементами языка образной кинопублицистики. Их сопоставление помогало раскрывать сущность жизненных процессов.

Из секретариата Марии Ильиничны Ульяновой до нас доходили одобрителльные отзывы Владимира Ильича о наших новостях кинохроники. «Правда» писала о наших выпусках: «Эта экспериментальная работа, выросшая из процесса пролетарской революции, — большой шаг на пути к созданию действительно пролетарской кинематографии».

Все это прибавляло нам сил, облегало борьбу с теми, кто мешал. Мы не знали усталости, жили дорогим нам делом, не прерывая наших экспериментов ни на один день.

...Вспоминаю печальные январские дни 1924 года. Не стало Владимира Ильича. Разделяя всеобщее горе, мы с Вертовым провели много часов, продумывая, как запечатлеть печальное событие. По этому плану мне удалось в траурные дни зафиксировать немало ценных кадров. В свое время они вошли в коллективно собранный фильм о похоронах Ленина, но ни наши, ни лучшие кадры соседей [операторов А. Левицкого, А. Лемберга, П. Новицкого, Э. Тиссэ, П. Ермолова и других] не могли проявить заложенных в них эмоций. Такова вообще печальная судьба киноматериала, когда монтаж подменяется простой склейкой.

Через год те же кадры появляются в нашей «Ленинской Киноправде». Те же кадры, но какую эмоциональную силу они обрели в вертовском монтаже! Неизменно вызывают они слезы волнения у зрителей. И не ослабнет их сила, когда повторятся они в филь-

ме «Шагай, Совет!» и — в сочетании со многими другими кинодокументами — в «Трех песнях о Ленине».

...Вспоминаю съемку у Дома Советов. Температура воздуха минус 32! Мороз буквально сковал природу. Стынет даже дым над трубами! Он устремлен ввысь гигантскими недвижными столбами и словно поддерживает небосвод...

Фиксирую множество людей, у кого заиндевели усы, бороды, брови, шапки, воротники. Стараюсь как можно больше запечатлеть для истории это бесконечное шествие — живое выражение любви и преданности масс своему великому вождю. Вспоминаю дежурство с кинокамерой у гроба. Та же неиссякаемая людская река. Застывшая на лицах скорбь. Слезы, обмороки...

Конечно, и в информационном фильме о похоронах Ленина такой документальный материал волнует. Но с какой волнующей, поистине титанической силой зазвучали эти кадры в ленинском фильме Вертова и в его монтаже слова и изображения! Вспомните:

«Ленин, а молчит!...»
«Ленин, а не движется!...»
«Массы — движутся!»
«Массы молчат!»

На просмотрах «Ленинской Киноправды» я ни разу не видел равнодушных... Многих заставила она понять разницу между информационной хроникой и подлинной кинопублицистикой.

«Ленинская Киноправда» вошла в историю кино и останется в ней как произведение искусства.

Шли годы. Многообразно развивался кинематограф, в том числе документальный. Но Вертов держался однажды избранного пути, считая его генеральной линией развития документального киноискусства. Путь этот — образное, поэтическое осмысление кинофактов.

...Обо всем этом думал я, сидя на просмотре «Трех песен». Пожалуй, еще ни разу — ни Вертову и никому из «киноков» — не удавалось настолько покоришь аудиторию. Кинокадры, запечатлевшие Ленина, возродились здесь в новом качестве.

Замолк проектор, наступила тишина, но все ощутили, как назревает взрыв...

Овации! — иначе не назовешь то, чем закончился просмотр. Поздравления, поцелуи, объятия... Да, это была победа! Это словно высокое вознаграждение за огромный творческий труд, за подвиг первооткрывателя, сопряженный с многолетней борьбой во имя утверждения искусства неигрового кино, искусства образной кинопублицистики.

Я счастлив, что в этом выдающемся произведении документальной киноленинаны удачно использованы и многие из снятых мной кинокадров.

В «Трех песнях», как и во всех лучших фильмах Вертова, безошибочно узнается ему одному присущий и им выработанный почерк. Приемы подачи снятого непосредственно в жизни материала здесь на редкость своеобразны: автора ни с кем не спутаешь — приемы «вертовские», и больше ничьи. Примени их кто-то другой, и его справедливо упрекнули в подражательстве или обвинили в плагиате. Тщательно продуманное построение фильма в целом и каждого эпизода в отдельности, мастерский монтаж изображения, слова и звука — все это, вместе взятое, воссоздало на экране незабываемый образ Ленина — вождя, друга и учителя всех трудящихся.

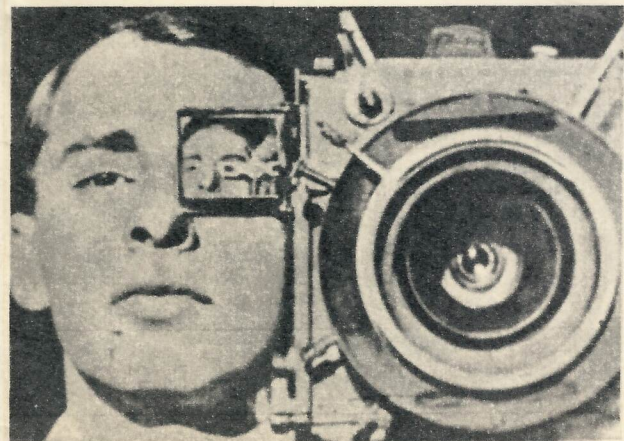
Прошло 35 лет со дня выпуска фильма на экран. А смотрит он с неослабевающим интересом! И очень жаль, что до сих пор не реставрировано это произведение, которое достойно завершало вертовскую Ленинаны.



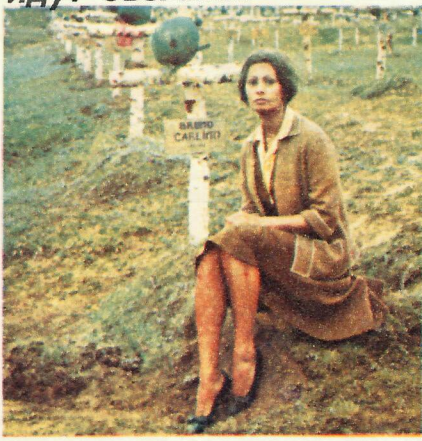
Вверху, слева: выпущенная в США афиша извещала о триумфальном прокате; рядом: кадры из фильма.

ДЗИГА ВЕРТОВ (внизу, слева), режиссер, представитель поэтического жанра в документальном кино — автор классических произведений киноленинаны — «Госкинокалендарь», «Ленинская Киноправда», «Три песни о Ленине» и ряда других фильмов, вошедших в золотой фонд советского документального кино;

МИХАИЛ КАУФМАН (справа), оператор, сподвижник Вертова — автор многих кадров, вошедших в его Ленинаны; снимал с ним журналы «Киноправда», фильмы «Шестая часть мира», «Жизнь врасплох», «Человек с киноаппаратом» и другие, автор-оператор фильмов «Москва», «Небывалый поход», «Большая победа».



ИДУТ СЪЕМКИ...



«ПОДСОЛНУХИ»

Фото В. Уварова
и В. Мастюкова





В центре Москвы, на Красной площади, звучит итальянская речь: элегантный пожилой человек в темных очках — режиссер Витторио Де Сика — дает указания своим помощникам, вместе с которыми он работает над фильмом «Подсолнухи» по сценарию Чезаре Дзаваттини, Тонио Гураро и Георгия Мдивани.

Сюжет таков. Всего через три дня после женитьбы итальянца Антонио (его играет Марчелло Мastroяни) отправляют на Восточный фронт. Эти три дня прошли для Антонио и Джованны (София Лорен) как в угаре. Потом он уехал и как в воду канул. Все были убеждены, что молодой солдат погиб в снегах России. И только жена продолжала верить в то, что он жив. Через год после окончания войны, почти без средств, не зная языка, она едет в СССР искать Антонио и после различных перипетий в конце концов находит его. Оказалось, что он попал в плен и женился на русской девушке Маше (Людмила Савельева), спасшей ему жизнь. У них дети, и Джованна, видя счастье Антонио, возвращается домой. Гордость не позволяет ей рассказать правду, и она сообщает всем, что муж действительно убит.

Проходят годы. Антонио, который работает на советском заводе, получает от завкома туристскую путевку в Италию и там встречается с первой женой. Между ними снова вспыхивает любовь. Но Джованна прогоняет его — она не хочет оставлять тех, русских детей, без отца, лишить его новой родины, которую он полюбил.

Корреспондент «Советского экрана» Семен Чертон бывал на съемочной площадке фильма, встречался с его создателями режиссером Витторио Де Сика и актрисой Софией Лорен (интервью с Марчелло Мastroяни публиковалось в «СЭ» № 4, 1969), беседовал об их творчестве, взглядах на искусство, о новом фильме.

Итак, говорят:

СОФИЯ ЛОРЕН:

— Актёры любят повторять, что их самая лучшая роль — последняя или же та, которая еще будет. Я не хочу быть банальной, но утверждаю: Джованна — самая интересная роль во всей моей актерской карьере. Это прекрасная история любви, которая началась во время войны и продолжается до наших дней. После «Чочары» и «Узников Альтоны» это мой третий фильм, связанный с темой войны, и — я на это очень надеюсь — лучший...

— Все ваши лучшие роли связаны с именем Витторио Де Сика. Чем он помог вам? Чем вы обязаны ему?

— Это для меня совершенно особый вопрос. Де Сика не только мой первый великий режиссер, не только актер, которому я поклоняюсь, — Де Сика для меня значительно больше: это мой отец, мой учитель, мой наставник.

В работе режиссера очень важно — может быть, самое важное, — чтобы актер его понимал. Де Сика в этом смысле замечательный мастер. Ему меньше всего нужны слова, когда требуется что-то объяснить исполнителю. Он просто показывает, как нужно работать, что нужно делать, но не позволяет копировать то, что делает сам, а добивается от актера собственного решения задачи. Де Сика обладает даром внушать всем, кто разговаривает с ним, чувство уверенности в себе. Это самая лучшая форма работы режиссера с актером.

— Коль скоро мы заговорили об актерском искусстве, то было бы интересно узнать, кого из ваших итальянских коллег вы считаете самыми значительными.

— Анну Маньяни и Марчелло Мastroяни. Маньяни — «негасимая звезда» нашего кино, замечательная драматическая актриса. Я мечтаю походить на нее. С Мastroяни у меня много общего. Он тоже из очень бедной семьи, у него тоже было трудное детство и нелегкий путь в искусстве. Вместе с ним мы участвовали в фильмах Алессандро Блазетти «Жалко, что она сволочь» и «Счастье быть женщиной», Марио Камерини «Красавица мельничиха», Витторио Де Сика «Вчера, сегодня, завтра» и «Брак по-итальянски». И вот теперь «Подсолнухи». Марчелло — простой, хороший человек, и в жизни и в своей актерской карьере он ведет себя удивительно естественно, и это вызывает к нему всеобщую симпатию.

1. Джованна (София Лорен) на могиле мужа
2. Н. Чередниченко, София Лорен и Гунар Цилинский
3. Маша — Людмила Савельева
4. Гунар Цилинский и режиссер Витторио Де Сика
5. Марчелло Мastroяни и София Лорен на Калининском проспекте в Москве
6. Антонио — Марчелло Мastroяни
7. Джованна (София Лорен) и советский работник (Гунар Цилинский) среди подсолнухов



ДНИ РАДОСТИ, ДНИ ПЕЧАЛИ...

— Кого из актеров, с которыми вам еще приходилось работать вместе, вы хотели бы видеть своими партнерами?

— Анну Маньяни, Кэтрин Хепберн, Ингрид Бергман. Я всегда хотела сняться вместе со Спенсером Трэйси, но не довелось...

— А у кого из режиссеров вы хотели бы сняться?

— У Элиа Казана — это очень сильный режиссер, и я люблю его манеру работы с актерами.

— С какого фильма началась ваша известность?

— «Золото Неаполя» Витторио Де Сика. Это было в 1954 году и случилось неожиданно для меня. После роли Пиццайола в этой картине (Пиццайола — торговка пиццей, традиционным неаполитанским блюдом) мне стали предлагать интересные работы. «Золото Неаполя» стало поворотным пунктом в моем творчестве. Еще одним поворотным пунктом был для меня «Брак по-итальянски». Но здесь причины другие — сентиментальные. Когда я впервые увидела в театре «Филумену Мартурано», мне было лет девять-десять. Главную роль исполняла Титино Де Филиппо. Я уже тогда мечтала стать актрисой и поклялась себе, что когда-нибудь сыграю Филумену. И это в конце концов сбылось.

— Какие роли вы считаете лучшими?

— В фильмах «Чочара», «Вчера, сегодня, завтра», «Брак по-итальянски», «Узники Альтоны», «Бокаччо 70». Но теперь я думаю, что лучшей моей ролью будет Джованна. Она очень близка мне искренностью, страстностью. А все мои успехи связаны с ролями простых женщин — тех, что каждый день встречаешь на улице, дома, на работе. Я хочу, чтобы в «Подсолнухах» была та же простота чувств, которой добились создатели картин «Летят журавли» и «Баллада о солдате». На IV Московском кинофестивале меня — впервые в жизни — приветствовали во Дворце спорта двенадцать тысяч человек. Это моя гордость, но это и обязывает меня.

ВИТТОРИО ДЕ СИКА:

— «Подсолнухи» позволяют и мне, пусть в скромной форме, вернуться к теме, о которой уже многие до меня говорили глубоко и талантливо, — к теме войны, с которой наше поколение связано навсегда...

Де Сика — высокий, седовласый, с благородным красивым лицом и неизменно благожелательной улыбкой, говорит спокойно, не торопясь. Его природная общительность очаровывает — через пять минут кажется, что вы век знакомы, и беседа течет легко и свободно.

Биография этого человека — живая история итальянского кино. Вместе с Росселини и Висконти он стоял у истоков неореализма. Впрочем, лучше всяких слов об этом свидетельствуют названия его фильмов — «Шуша», «Похитители велосипедов», «Чудо в Милане», «Умберто Д.», а затем «Золото Неаполя», «Крыша», «Чочара», «Страшный суд», «Узники Альтоны», «Бум», «Брак по-итальянски»... Это разные картины — по теме, проблемам, форме, степени серьезности и социальной остроте. Но все они поражают жизненностью, человечностью и удивительным мастерством.

Я спрашиваю Де Сика, какой из фильмов больше других удовлетворил его, самого режиссера, в каком из них ему удалось с наибольшей полнотой выразить себя.

— Если бы мне сказали, что я должен уничтожить все свои фильмы и оставить только один, я бы выбрал «Умберто Д.» Это самая искренняя, самая строгая и самая суровая из моих картин: в ней нет ни одного компромисса. Неважно, что он принес мне убытки и оказался самым коммерческим из моих фильмов. Даже в «Похитителях велосипедов» не было такой чистоты и суровости — взаимоотношения отца с маленьким сыном неизбежно, помимо моей воли, носили оттенок сентиментальности.

— Чем объясняется, что на смену вашим первым неореалистическим фильмам пришли, пусть блестящие и артистичные, но гораздо более легкие, коммерческого характера произведения — новелла в «Бокаччо 70», «Вчера, сегодня, завтра» и другие?

— Ваш упрек, к сожалению, оправдан. И «Шуша», и «Умберто Д.», и «Похитители велосипедов» я делал на свои деньги, которые зарабатывал как актер. Власть чинили этим картинам всевозможные препятствия, их прокат был затруднен, и меня они разорили. Прошли годы, сниматься я стал реже — последняя большая роль была в фильме «Генерал делла Ровере», — стоимость производства картин выросла в десять раз. А продюсеры дают деньги только на то, что приносит доход, — для дельцов это естественно. Поэтому и мне пришлось приспособливаться. Продюсеры говорят: сделай этот фильм, и я позволю тебе сделать все, что ты хочешь. А потом обманывают, годами не выполняют своих обещаний. Они не дают нам свободно говорить с публикой, предъявляют чисто коммерческие требования. Четыре года я искал возможности поставить «Страшный суд», обивал пороги фирм...

«Золото Неаполя», «Чочара», эпизод из «Бокаччо 70», «Вчера, сегодня, завтра» с участием Софии Лорен имели большой успех, но в них нет той выдержанности, а главное, души, которые были в моих первых работах. И это, конечно, мучает меня. Но все-таки я должен сказать, что эти фильмы обладают и определенными художественными достоинствами.

— Надеетесь ли вы вернуться к темам и сюжетам своих первых работ, к их стилю?

— Да, и у меня есть для этого материал — сценарий «Рабочий и работница» и сценарий по роману Басани «Глаза кошки». Неореализм не умер — он только временно отступил. Ему верны Росселини, Дзурлини, из молодых — Белоккио, ему верен я и не сомневаюсь, что найду продюсеров, которые помогут осуществить мои планы. Мой долг художника — продолжать идти по этому пути. Я не могу не говорить о тех, кому трудно живется. Я обязательно поставлю фильм, который смогу полюбить так же сильно, как «Умберто Д.»

...Витторио Де Сика поставил 20 фильмов и сыграл на экране 140 ролей. Я прошу его рассказать о своем актерском дебюте.

— В 1922 году я получил в театральной труппе Татьяны Павловой роль официанта в комедии Косоротова «Любовная греза». За 28 лир я произносил слова «кушать подано». Затем получил роли в «Анфисе» Леонида Андреева, «Коварстве и любви» Шиллера. Татьяна Павлова — она жива и сейчас — стала моим первым режиссером, моим учителем. Сама ученица Станиславского и Таирова, она была как бы эхом великой школы, Немирович-Данченко, ее большой друг, приезжал к нам в театр на репетиции. Я сохранил к Татьяне Павловой душевную привязанность и благодарность на всю жизнь. Я считаю себя итальянским учеником Станиславского и Немировича-Данченко — мое искусство сложилось под влиянием их школы, которая учит глубоко вникать в суть образа. Я поклонник и советского кино — фильма И. Пырьева «Секретарь райкома», М. Калатозова «Летят журавли», «Матери» М. Донского, «Дамы с собачкой» И. Хейфица, творчества Чухрая, Тарковского, Бондарчука, Кончаловского...

— Когда режиссер ставит фильм в другой стране, всегда есть опасность, что он не уловит никаких ее особенностей и это вызовет улыбку у зрителей. Не боитесь ли вы этого в «Подсолнухах»?

— У меня главные персонажи — итальянцы. В русских эпизодах снимаются советские актеры и среди них Людмила Савельева, которая потрясла меня в «Войне и мире». Кроме того, я преисполнен симпатии к вашей стране, а это гарантирует от многих ошибок. Открою вам один секрет: если «Подсолнухи» понравятся советским зрителям, я предложу «Мосфильму» экранизировать чеховскую «Степь».

Отрывок из сценария «Думы матери»

Сулико ЖГЕНТИ



Молодые смотрят на меня и думают, что я всегда была такой старухой. Молодежь вообще всегда думает, что старики стариками появились на свет. Когда я была молодой, то тоже так же думала. Это я хорошо помню. А что я еще помню?.. Многие я позабыла, но многое помню. Старость — это, наверное, та пора, когда человек помнит многое давным-давно минувшее. А и позабыть все невозможно ведь. Если жить даже десять веков, то и тогда запомнится навсегда...

* * *

...На двери рядом с сельсоветом написано большими буквами: «Кружок по ликвидации неграмотности». В комнате за двумя длинными столами сидят крестьяне, нас до сорока человек. Большинство пришло с полей. Мотыги и лопаты сложены в углу комнаты. Из присутствующих самая молодая — наша учительница. У доски стоит Халампре и кривыми буквами пишет то, что ему диктует учительница.

— Знание — свет! — по слогам диктует она.

Халампре написал одно слово, но тут у него возникло затруднение. Одним глазом он смотрит на нас. На лице у него выступили градины пота. Он так пыхтит, будто десять пудов груза поднимает в гору. Все мы, кто знает необходимого букву, выписываем ее пальцами в воздухе, показываем ее, но это еще больше запутало Халампре. Он стал глядеть в окно. Думал он так долго, что вспомнил совсем другое. Он поспешно положил мел и обратился к учительнице:

— Пропал я, совсем пропал!

— В чем дело?

— Кажется, быков забыл привязать. Они ведь все кукурузное поле потравят!

Халампре ударил себя рукой по лбу и рысцой выбежал из комнаты.

— Ау! — крикнул ему вслед Да-

Грузинский писатель Сулико Жгенти, автор сценариев «Отец солдата», «Ну и молодежь...» и других, закончил новую работу для кино — сценарий «Думы матери».

На конкурсе на лучшие сценарии художественных фильмов, посвященных жизни и деятельности В. И. Ленина и тематической современной советской действительности, который провели Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР и Союз кинематографистов СССР, сценарий «Думы матери» отмечен одной из первых премий.

Мы публикуем беседу нашего корреспондента с С. Жгенти и отрывок из его сценария.

вид. — Двум голодным быкам не хватит и двух десятков кукурузника!
— Продолжим занятие, — напомнила нам учительница. — Кто хочет выйти к доске? Пожалуйста, тетя Эсма.

Я вышла к доске и взяла в руки мел.

— Ленин — вождь мирового пролетариата! — диктует мне учительница, и я прилежно вывожу буквы на доске.

Краснеющий свет заходящего солнца сквозь оконные стекла падает на стены. Над длинными столами склонились седые головы. Заскорузлые пальцы чертят буквы...

* * *

Когда я приблизилась ко двору, послышался ружейный выстрел. Потом раздался другой... Мое сердце почувствовало что-то плохое. Я прибавила шаг, а когда открыла ворота, то услышала треск сломанных досок забора нижнего двора. Потом я увидела Афрасиона, который бежал к дому. Рубашка у него выбилась из брюк, глаза были безумными.

— Что с тобой, сынок?

— Преследуют по пятам... Дядю Раждена, Силибистро убили, — скороговоркой сказал Афрасион.

Меня будто обухом по голове хватили. От страха подогнулись колени, но я преодолела страх и собрала все свое мужество.

— Не бойся, сынок! — сказала я храбро и прислонила голову сына к груди. — Раз ты до меня добежал, то ты спасен! Кто посмеет дотронуться до тебя хоть пальцем! Да я им все глаза выцарапаю!..

В нижнем дворе показались преследователи. В руках у них было оружие. У них на лицах я прочитала желание убить моего сына.

— Отойди от этого змееныша! — издали крикнул мне Микахо и направил в нашу сторону маузер.

— Не смей! Ты сам змееныш, —

Действие будущего фильма происходит в глухой горной гурийской деревне, где родились и живут мои герои — Эсма, ее муж, дети, односельчане. Все они, казалось бы, очень далеки от больших потрясений, происходящих в мире. Но жизнь человека такова, что, где бы он ни находился, события истории неизбежно касаются его судьбы.

Главная героиня Эсма — из тех женщин, кого в грузинских селах свои и чужие называют почетным именем Мать. За дельный совет, умное решение спора, острое, к месту сказанное слово Эсму полюбили в селе. На экране эта женщина должна быть всегда в действии, ее руки беспрекословно в работе — и так до самой глубокой старости.

Сценарий начинается с пролога. Красивая девушка поднимается с большим кувшином воды в гору. А когда она поднялась, мы видим уже пожилую женщину. Она одолела гору жизни и с ее вершины, умудрен-

ная опытом прожитых лет, вспоминает о самом важном. Незначительные события время перемалывает, они стираются в памяти и уходят, как вода в песок. А самое главное остается в сердце навсегда. От имени Эсмы и ведется повествование.

Случилось так, что самые острые и узловые моменты в истории Грузии — установление Советской власти, выступление меньшевиков, коллективизация, а позже война — отразились и на судьбе семьи Эсмы, принеся в ее дом и большую радость и страшное горе. Как часто на земле и то и другое соседствует рядом!

Материалом для создания сценария послужили некоторые воспоминания моей матери и бабушки, которые всю жизнь прожили в гурийском селе. Обе они отчасти и стали прообразом моей главной героини.

Эти рассказы интересно и ярко рисовали жизнь крестьян, их отчаянные попытки вырваться из бедности, мечты о лучшей доле для детей и вну-

ков. Революция дает им самое главное — землю. Жизнь меняется. Однажды старший сын приносит в дом портрет того, кто боролся за права крестьян, кто пробудил в них веру в счастье, — портрет Владимира Ильича Ленина. Его помещают среди многочисленных фотографий, которых всегда много в грузинских семьях. Портрет долго разглядывают. Он всем очень нравится. Не гуриец ли он?!

Вспоминается Эсме и 1924 год. Тяжелое было время. Выступление меньшевиков привело к тяжелым последствиям: брат идет на брата, сын — на отца. Муж Эсмы слишком осторожный крестьянин. Он ни за большевиков, ни за меньшевиков. Бойтся, как бы не просчитаться. И крупно соррится со старшим сыном, когда тот вступает в комсомол.

Зимой 1924 года снег в Грузии выпал такой глубокий, какого не помнят даже старики. Куры могли ходить только по крышам домов. В один из таких дней, едва пробравшись в дом,

приходит старший сын и сообщает о смерти Ленина. Эта горестная весть поражает всех, она впервые примиряет отца и сына. Но вскоре семья переживает новое горе — первенец Эсмы погибает от руки кулака. И тогда у отца нет сомнений, за кем идти. И он вступает в партию. Разве мать может забыть все это?

...Летят годы. Мои герои участвуют в коллективизации, переживают долгую и страшную войну. Жизнь налаживается, но выросшие дети разъезжаются из дома. Водоворот событий подхватывает их и уносит из маленького села в большую жизнь.

И приезжают они только на похороны отца...

Наверное, нет смысла сейчас подробнее рассказывать о сценарии. Словом, я попытался в нем через образы людей, близко стоящих к земле, рассказать об истории Советской власти в Грузии. Насколько это получилось, судить зрителям будущего фильма.



Рис. Г. Новожилова

ответила я сыну священника. Я прикрыла Афрасиона своим телом и так повела его в дом...

Как только я закрыла дверь на засов, возле дома показались мятежники.

— Убьют они меня! — с уверенностью сказал Афрасион.

В дверь постучали рукояткой пистолета. Потом послышался голос Матиташвили:

— Выбирайся оттуда, мерзавец! Я высунула голову в окно и на все село закричала:

— Отойдите от дома! Живой я вам сына не отдам! Убийцы! Убийтесь с нашего двора!

От моих криков стали сбегаться соседи.

— Ломайте двери! — приказал Матиташвили.

Дверь стали выбивать прикладами винтовок.

Из окна я вижу, как весь наш двор наполняется соседями, в большинстве женщинами и стариками. Мужчины ушли работать в поле. Стоят мои соседи и не смеют прийти мне на помощь.

Афрасион стоит бледный. Он знает, что, если откроют дверь и ворвутся в дом, ему не ждать пощады. Это я и сама чувствую.

Я думаю о том, как спасти сына. Разве есть такая опасность на свете, от которой мать не смогла бы спасти своего сына? Я быстро расстегиваю платье. Разделась и выбросила его в окошко.

Перед мятежниками упали сначала мое платье, платок, потом нижняя сорочка...

— А ну, входите теперь! — крикнула я. — Входите, если вы мужчины! Входите, если окончательно потеряли стыд и совесть!

От дверей тотчас отошли. — Ломайте! — заорал Матиташвили на подчиненных, но они не тронулись с места.

— Как ломать? Там же голая

женщина! — тонким от волнения голосом воскликнул Михако.

— Вас голая женщина напугала? — насмешливо спросил Матиташвили и снял с плеча винтовку. — Меня-то она не напугает!

— Не делай этого, начальник! — вышел вперед и встал перед Матиташвили Евтихий. — Это будет очень позорная история. Село нам этого не простит.

Матиташвили оглядел своих подчиненных и понял, что потерпел поражение. Он вдруг осознал, что даже в минуты озверения не могут люди переступить так просто, как плетень, то самое святое и неприкасаемое на свете, имя чему женщина, мать...

* * *

...Я была на кухне, когда услышала шум мотора возле ворот. Смотрю: Гогия и Арчил входят во двор. За ними идут их жены, дети. Подскочили ко мне, без слов меня целуют.

— Как ему? — спросил Арчил. Я, без слов махнула головой. У парней изменился цвет лица.

— Чего напугались, трусишки? — пристыдила я их. — Вы что, не знали, что отец ваш смертен?!

Они хотели взойти по лестнице в дом, но я их остановила.

— Не ходите туда! Он не хочет умереть в постели!..

...Ясон сидел в винограднике на теплой, прокопанной земле, спиной прислонился он к виноградному стволу. В руке держал он ком земли и медленно его просеивал сквозь пальцы. Возле него стояли Ека, Гедеван, с другой стороны — Гогия и Арчил с женами. По винограднику с веселым криком носились дети.

— Что нового на свете? — спросил Ясон.

Арчил и Гогия взглянули друг на друга.

— Ничего особенного! — ответил Гогия.

— Ты за границей побывал, говорят, — обратился Ясон к Арчилу.

— Да. В Германии был в командировке. А потом в Бельгии.

— Ну как там, что подельывает Германия?

— А что ей делать? Строит новую жизнь!

— Ну и бог ей в помощь!.. А мою семью она погубила и оставила без сына...

Тут Ясон вдруг повернулся ко мне и сказал:

— Чуть не забыл. Ростом мне обещал дать саженцы груши. Ты их возьми и посади в нижнем саду.

— Груши лучше сажать в верхнем саду, — возразила я. — Там больше солнца.

— Не учи меня! — обиделся Ясон. — В верхнем саду окажется в тени виноградник!

— А я посажу их вдоль забора, тогда виноградник не будет затемнен...

— Заставьте молчать эту женщину! — попросил Ясон сыновей. Те взглянули на меня с упреком.

— Ты всегда был таким упрямым! — сказала я Ясону.

— Ну, да ладно! — уступил мне Ясон. Потом он повернулся к детям.

— Вы погуляйте немного! Я хочу поговорить с вашей матерью.

Мы с Ясоном остались одни. Ясон некоторое время смотрел на меня молча. Он тяжело дышал.

— Следи за здоровьем! — сказал он мне. — Пойми в конце концов, что всех дел тебе не переделать... В будущую весну, если будет мир, справьте по мне годовщину. Много народу не приглашайте. И так будет много расходов...

— Ты об этом не беспокойся!

— В конце двора забор поломался. Нужно его подправить... Будут меня обмывать, чтобы женщины ко мне не прикасались!..

— Очень ты им нужен!

— Любят во все они совать свой нос! Я тебе потому и говорю... Одените меня в коричневую блузу. Я к ней привык... — Ясон замолчал. В винограднике ветерок тихо шелестел листьями. В виноградных гроздьях стрекотали цикады. Со двора доносился гомон детей.

— Ясон! Помнишь, ты мне цветы подарил возле родника? — напомнила я.

— Помню, а как же! А потом твоя бабушка меня крапивой лупила, помнишь?

— Помню.

— Эсма! Знаю, будешь ты очень по мне скучать, но не торопись ко мне!

— Ты что, с ума сошел?! Разве время мне умирать? У меня еще тысячи дел несделанных!

— А вообще и я хорош, старый черт! Оставляю тебя одну в такое время, когда и замуж тебя никто уже не возьмет, — с чувством превосходства сказал Ясон и засмеялся. Засмеялся он слабым, тихим смехом. Все силы он вложил в этот смех и вдруг окаменел, застыл. Широко раскрытыми глазами уставился он в бескрайнее небо...

* * *

...С кувшином в руках иду я по дороге от родника, погруженная в тысячи мыслей. Лицо мое бороздят морщины, волосы стали совсем седыми. Все восторженные, большие и малые, с уважением кивают мне головой и здороваются:

— Здравствуй, мама!

Я ставлю кувшин под струю родника и сажусь возле него на зеленую мураву... Задумчивым взором смотрю я на дома по склонам гор и на безбрежный простор, купающийся в солнечных лучах. Журчит родник. Он рассказывает свою повесть без ила и конца, поет колыбельную в горлышке кувшина.

Я тихо закрываю глаза...

Вдруг тени упали на меня. Открываю глаза и вижу своих внуков. Они окружили меня и накрыли мне голову венком из полевых цветов. Когда я открыла глаза, дети с веселым смехом разбежались. Я смотрю на них и чувствую, что я никогда не окончусь, что безгранично будет мое пребывание здесь, в этом солнечном свете, так же как безгранична сама жизнь.

ЛАРИСА МАЛЕВАННАЯ



Недавно состоялся кинодебют талантливой и уже довольно известной театральной актрисы: Лариса Малеванная, сыгравшая роль Нюры Саловой в фильме «В день свадьбы» по одноименной пьесе В. Розова, несколько лет весьма плодотворно работала в Красноярском ТЮЗе.

Малеванная играла в пьесах Ануя, Володина, Де Филиппо, в сценических разработках «Пассажирки» З. Посмыш и «Сорок первого» Б. Лавренева. Работа в столь разнообразных вещах помогла Малеванной по-настоящему раскрыть свой талант остродраматической актрисы.

Теперь Л. Малеванная живет в Ленинграде, играет в театре имени Ленсовета. И вот первая работа в кинематографе.

Ленинградский кинорежиссер В. Михайлов пригласил ее на главную роль в свой первый фильм.

Таким образом, в фильме «В день свадьбы» состоялось сразу два дебюта: режиссерский и актерский.

Пьесы В. Розова очень трудны для экранизации. За внешней простотой изображаемой жизни, характеров, конфликта кроется почти всегда драматический мотив, «изюминка», которую необходимо раскусить как постановщику, так и актерам.

В пьесе «В день свадьбы» подобная «изюминка» заложена прежде всего в образе Нюры Саловой, которую и предстояло сыграть Л. Малеванной.

...Небольшой волжский город. Хозяйственная, работающая семья. Неторопливые, обстоятельные приготовления к свадьбе. Еще бы, выходит замуж любимица семьи — Нюра! Она тоже вся в предпраздничных хлопотах: надо купить туфли, пригласить на свадьбу подруг и родственников.

В фильм введен эпизод, которого не было в пьесе: Нюра показана во время работы, суматошной и нервной: она член заводского месткома, бесконечно устраивает чужие дела, стараясь быть справедливой и точной в своих отношениях с людьми.

Малеванная показывает Нюру замкнутой, суховатой, беспокойной и словно неспособной оценить себя в новом «качестве» невесты. В ее поведении проскальзывает какая-то заданность, как будто она выполняет порученное ей кем-то дело. Но чем дальше развиваются события в фильме, тем неожиданнее раскрывается образ Нюры. Второстепенные детали отходят в сторону, и нам вдруг открывается душа женщины, в любых обстоятельствах верной самой себе, своим принципам, своим желаниям, основанным на этих принципах. Нюра — удивительно искренняя и цельная натура, неспособная ни словчить, ни изменить своему чувству ради маленького, женского счастья-благополучия.

Последний эпизод — кульминационный в раскрытии характера героини Малеванной. Отречение от жениха во время свадьбы (из-за данного когда-то Нюре слова Михаил отказывается от настоящей любви) выглядит не как жертва, но как победа над неискренностью людей, пытавшихся втянуть Нюру в спектакль, разыгрывающийся якобы для ее счастья.

Актриса играет эту сцену сдержанно, строго и точно. Ни истерики, ни крика. Только глаза Нюры, решившейся на такой неожиданный поступок, выдают ее волнение в минуту подвига высшей честности и чистоты...

Актриса наделила свою Нюру недюжинным характером, талантом, который называется — быть Человеком. Нюра в исполнении Малеванной вызывает живой интерес, запоминается. Дебют актрисы в фильме, который, к сожалению, не во всем удался, привлек к себе внимание, стал радостным событием.

И. Андреев

МАРИЯ САГАЙДАК



Хрупкая, большеглазая девушка, озорно смеясь, бежит по длинному, ослепительно белому, выжженному солнцем пляжу. Бежит, еще до конца не осознав, что где-то совсем рядом гремят разрывы снарядов, льется кровь и сражаются ее братья-испанцы... Она ловко подбрасывает в высоту футбольный мяч, которым играют молодые бойцы интернациональных бригад — те, кому завтра идти в бой...

А потом она, эта девушка, совсем иная. Сдержанная, сразу повзрослевшая, с глубоко затаенной болью в глазах. Но не только болью — с решимостью самой бороться за свободу своей прекрасной земли — Испании... Она — ее зовут Ампаро — идет по Мадриду вместе с добровольцами, приехавшими сюда из Молдавии, и для этих молодых бойцов Ампаро — живой символ красоты, чистоты и искренности сердец простых испанских людей.

В фильме «Это мгновение», поставленном на киностудии «Молдова-Фильм» режиссером Эмилем Лотяну, роль Ампаро невелика по занимаемому метражу.

Пусть не так уж много реплик и эпизодов отпущено ей. Но когда после напряженнейших боев бойцы снова видят эту красивую и волевою девушку, когда и сама Ампаро становится борцом — а она человек чуткий, справедливый, не может оставаться в стороне от происходящего, — тогда вновь и вновь покоряет она своим обаянием.

...Марию остановили на улице, задав тривиальный, но всегда завораживающий вопрос: «Хотите сниматься в кино?..» Первой ее реакцией было удивление, уверенность, что с ней просто пошутили. Но оказалось, правда. Как говорится, «в порядке юмора» она согласилась пробоваться на роль.

Актриса-математик. Такое случается нечасто. Окончив сельскую школу в молдавском селе в районе Флорешт, где она родилась, Мария Сагайдак всерьез увлеклась математикой и поступила учиться на физико-математический факультет Кишиневского университета. В 1964 году она успешно прошла практику в Киевском институте кибернетики по кафедре «оптимизации процессов управления». Теперь готовит диссертацию, интересуется в особенности некоторыми аспектами так называемой «теории игр», пишет статьи для московского журнала «Автоматика и телемеханика» и с математикой расставаться не собирается... А тут неожиданно в ее жизнь вторглось кино, прервав на год занятия в аспирантуре. «Едва кинокамера сделала свой последний оборот, — рассказывала Мария, — как я быстро собрала свои книжки и тетрадки и вернулась к прикладной математике...» А в институте уже по-доброму подшучивали над ней в стенгазете, изобразили ее бегущей по биссектрисе треугольника и дружески предостерегли: мол, если и бегашь, то подумай, что такой бег по биссектрисе отдаляет одновременно от обеих сторон угла... Стало быть, подумай, что выбрать, на чем остановиться...

Она выбрала математику. Но, похоже, придется ей искать какой-то оптимальный вариант (пусть его ей как раз математика и подскажет), чтобы совместить науку Софьи Ковалевской с современным кинематографом.

Предложено сниматься в кино у Марии Сагайдак более чем достаточно. Она приняла пока два — играть в фильме студенческой любительской киностудии и на «Молдова-Фильм» — в ленте «Свадьба во дворце», в режиссерском дебюте талантливого молодого писателя Влада Иовица. А еще и в Москву зовут...

Н. Васильева

Театралы-москвичи знают этого актера довольно давно, а кинозрители познакомились с ним сравнительно недавно.

Его зовут Валерий Золотухин.

Он приехал в Москву из далекой алтайской деревни. Поздним вечером прямо с вокзала направился в ГИТИС. Переночевав на скамье институтского сада, ранним утром «толкнулся» в первую попавшуюся дверь. Там давали консультацию для поступающих в институт на отделение музыкальной комедии...

Вскоре Валерий Золотухин стал студентом театрального вуза.

По окончании ГИТИСа он поступил в драматический театр. Один сезон работал у Ю. А. Завадского. А со дня основания Театра на Таганке Золотухин — неперенный участник почти всех любимовских постановок.

Он играет Грушницкого в «Герое нашего времени», Водоноса в «Добром человеке из Сезуана», Маленького монаха («Жизнь Галилея»), лирического Маяковского («Послушайте!»), Андрея Находку в пьесе «Мать» и еще ряд ведущих ролей, в которых молодой артист демонстрирует точенную пластику движений, музыкальность, лиризм — свойства, «нажитые» на отделении музыкальной комедии ГИТИСа.

Дебют Золотухина в кино состоялся в фильме режиссера В. Назарова «Пакет» (по повести Л. Пантелеева). Золотухин играет здесь веселого красноармейца Петьку Трофимова. Это простоватый, трогательный и немного смешной парень. Но в то же время — живой, цельный характер. Петька всей душой предан делу революции, и в минуту необходимости он становится самым настоящим героем.

...Милиционер Василий Серезкин — главный персонаж фильма «Хозяин тайги» — с виду ничем вроде бы не примечателен. Участковый уполномоченный сибирского села влюблен в свою профессию, не терпит безобразий всякого рода. Однако с чудинкой он, этот Серезкин. Случай серьезный — ограбление магазина, — а старшина милиции вдруг песню затягивает. Оказывается, «кумекает» Серезкин, время выгадывает...

— Мне по душе такие люди — простые, сердечные и, конечно, с юмором, — замечает Валерий Золотухин. — Герои, восходящие своими корнями к образу Иванушки-дурачка, доброго, чудаковатого парня, который, однако, себе на уме... Ведь из него «выросли» любимые нами Левша, Теркин, Швандя...

Сейчас Золотухин снимается у А. Роома в фильме «Цветы запоздалые» — экранизации рассказа Чехова. Он играет отставного гусара Егорушку.

Постановщик картины Абрам Матвеевич Роом говорит:

— Егорушка не однозначно отрицательный персонаж. Он не заядлый негодяй, а, скорее, погибшее создание. Роль характерная, сложная. Я бы сказал, что Золотухин — актер точного импровизационного приема. Он обладает качеством, нечастым у кинематографистов, — «берет» эпизод с первого дубля. Я получаю истинное удовольствие от работы с этим молодым артистом...

...Параллельно Валерий Золотухин занят сейчас еще в двух фильмах. В ленте В. Назарова «Комсомольский патруль» он исполняет роль большевика Загорского, а в фильме И. Хейфица «Мария» актер приглашен сыграть роль Махно.

Своими кино- и театральными работами Валерий Золотухин доказал, что его актерской палитре присущи лиризм и гротеск, психологизм и юмор в ролях самого различного плана.

Б. Велицын

АНДРЕЙ ВЕРТОГРАДОВ

Для актера Андрея Вертоградова, окончившего в этом году актерский факультет ВГИКа, первой большой работой в профессиональном кинематографе стала роль французского лейтенанта Жервиля в фильме А. Файнциммера «Далеко на Западе».

В характере Жервиля много ухарства, легкомыслия, в этом отношении образ, созданный авторами фильма, не уходит далеко от канона, по которому создаются в нашем кинематографе подобные французские характеры. Но сквозь наигранную иронию прорезается иногда подлинный Жервиль: мужественный, хладнокровный, способный пожертвовать жизнью ради победы над врагом. И в этом немалая заслуга молодого актера, сумевшего найти в импульсивном, во многом традиционно задуманном «французском» характере не просто внешне точный его рисунок, но и его скрытую, внутреннюю жизнь.

Вертоградов тонко чувствует драматические коллизии, возникающие по ходу действия фильма. Лучше других ему удаются эпизоды, в которых необходима реакция на конкретное совершающееся событие. Внешние приемы, характерные для «кабстрактного» француза с неумеренной жестикой и неумной веселостью, не могут заменить подлинный человеческий характер. К счастью, таких эпизодов в фильме немного, и даже в них актер пытается преодолеть схематизм образа, «обыгрывая» окружающие Жервиля предметы, находя наиболее естественное положение перед камерой.

Наиболее удачной получилась у Вертоградова сцена попытки взрыва укреплений гитлеровского гарнизона. Двойственность положения: Жервиль и хозяин обстоятельств — ибо фашисты, обнаружив восставших, не могут помешать им, и жертва их — ибо при взрыве, который состоится через несколько секунд, ему тоже придется погибнуть. Сложность ситуации помогает актеру создать острый психологический рисунок эпизода. Его герой «торгуется» с немцами, поглядывая на догорающий бикфордов шнур. Каждая новая шутка, брошенная Жервилем, одновременно приближает его собственную смерть. И хотя он заранее приговорил себя к гибели, он еще не может смириться с ней. Актер «раздваивает» героя. Наигранный «французский» весельчак прощается с «естественным» Жервилем. Каждый жест, каждое слово актера — жест и слово человека, в последний раз отпускающего шутку, — уже отчуждены от него... Они спокойны и как бы уводят нас от надвигающейся трагедии...

Между прочим, Вертоградов исполняет свою роль на французском языке (до поступления во ВГИК он учился в институте иностранных языков).

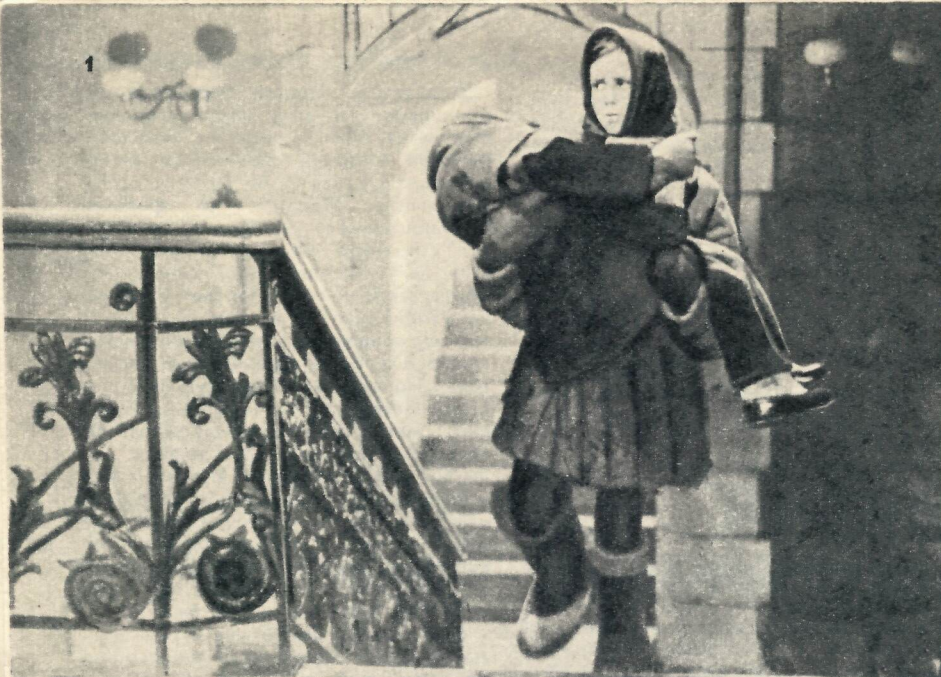
Недавно Вертоградов снялся в небольшом эпизоде в фильме Калатозова «Красная палатка».

Там он участвовал в одной сценке с Питером Финчем. Вот что рассказывает сам Андрей об этой работе:

«Английский актер удивил меня своей дисциплинированностью, поразительной работоспособностью, умением всегда находиться в форме. Он умеет «заводить» партнера, настраивать его... У Финча всегда в запасе несколько вариантов исполнения очередного эпизода, которые он перед съемкой предлагает режиссеру на выбор. Финч же не позволяет себе расслабиться ни на минуту. Работа с ним была для меня хорошим уроком, который я запомню надолго».

Сейчас Андрей Вертоградов снимается на студии имени М. Горького у режиссера В. Дормана в «Судьбе резидента». Он играет молодого физика Боркова, уезжающего в командировку за границу. Роль, как и полагается в детективном жанре, богата приключениями.

А. Иванов



ДЕТСКАЯ МЕРА РЕАЛЬНОСТИ

(Фильмы для детей
на VI Московском
кинофестивале)

Ольга СУРКОВА



Помнится диалог в зрительном зале. «Их убили?» — спрашивал, видимо, недостаточно осведомленный и потому встревоженный ребяенок. «Да нет. Сейчас встанут», — отвечали тут же несколько восторженных по отношению к героям на экране и снисходительных к необразованности своего товарища голосов.

И эта убежденность, что все должно кончиться хорошо, что добро восторжествует над злом, что добродетель окажется вознагражденной, а порок наказанным, возникала не только потому, что на экране в тот день шла двенадцатая серия польского телефильма «4 танкиста и собака», когда законы драматургии становятся всем очевидны, а герои должны выжить хотя бы для того, чтобы переключиться в следующие серии, но и потому, что счастливый финал — почти неотъемлемый атрибут искусства для детей, потому что ребенку необходимо поверить во все-силе красоты, таланта, справедливости, в победу хорошего в человеке, чтобы ощутить привлекательность доброго и прекрасного.

Разумеется, если победа добра будет доказательной и правдивой, а утверждение справедливости не перерастет в сусальность и сентиментальное прекрасноедушие.

И огромное большинство фильмов, демонстрировавшихся в дни фестиваля на экране Дворца пионеров, — сказки и драмы, художественные и мультипликационные — раскрывало перед своей юной, шумной, озорной аудиторией красоту дружбы, самоотверженности, справедливости, — словом, всего того, что делает человека нужным другим людям.

До чего же дети любят смеяться! Они благодарно и восторженно откликаются на каждый комический штришок. И в фестивальном зале они вдоволь посмеялись над глупостью, лицемерием, ханжеством, злобой, завистью — над пороками, виртуозно развенчанными создателями многих представленных на конкурс фильмов.

Но открылся детский фестиваль картиной, поселившей в зале совсем особую атмосферу, — фильмом советского режиссера Н. Лебедева «Зимнее утро», строго и правдиво воссоздавшим зимний блокадный Ленинград, холодный, затаившийся город с непрекращающимися бомбежками, с замерзшей в кастрюле водой, с крошечным ломтиком черного хлеба, отоваривающего детскую карточку, с редкими прохожими, едва передвигающими ноги от холода и голода. Это была страшная, голая правда. Но режиссер бросал ее в зал, да еще в детский, не затем, чтобы испугать, вызвать ужас, отчаяние. Напротив, он хотел пробудить в юных зрителях силу духа, рассказав им историю девочки, сломленной чудовищным холодом и пустотой блокады, но возродившейся к жизни, преодолевшей мрак и неприкаянность, чтобы помочь выжить совершенно беспомощному малышу. И хотя сюжет фильма можно было бы порою обвинить в излишней сентиментальности и нарочитости, важна главная мысль картины о невозможности убить в человеке человеческое, о человечности, возникающей из ответственности перед другими.

Эта же тема, но теперь порожденная буднями, казалось бы, мирной жизни буржуазной семьи, прозвучала и в английском фильме «Беги, Дикий, беги!», в драматичном образе, соз-

1. «Зимнее утро» (СССР)
2. «Ребята с улицы Пал» (Венгрия)
3. «Друг» (Италия)
4. «Беги, Дикий, беги!» (Великобритания)
5. «Пэппи — длинный чулок» (Швеция)

данном Марком Лестером (он известен «взрослому» фестивалю как исполнитель роли Оливера). На этот раз Лестер выступил в роли мальчика, который становится немым из-за отсутствия глубоких связей между ним и самыми близкими ему людьми. Но ребенок обретает дар речи в тот момент, когда на краю гибели оказывается его любимый пони. Тогда мальчик, заставляя пони сопротивляться затягивающей трясине, начинает говорить, говорить страстно и отчаянно...

Фестивальный экран в пестрой, увлекательной, часто сказочной форме рассказывал детям о необходимости заботиться друг о друге, защищать слабого. Так, во вьетнамском фильме «Теплые куртки» все звери



5

сообща сшили курточку из мха зябущему зайчишке. А в румынской мультипликации «Михаэла» (режиссер Н. Кобар), выполненной нежными акварельными красками, с прозрачным, легким рисунком, дети познакомились с девочкой, отважно сразившейся с котом-бандитом, обидевшим ласточку.

В польской мультипликации «Веселый скиталец» (режиссер В. Нехребский) к злему, завистливому королю стража доставляла веселого скитальца только за то, что он весел, талантлив и никогда не унывает. И как ни злобствовал король, как ни старался уничтожить своего врага, красная фигурка озорного бродячего клоуна вносила движение и смех в застоявшуюся, мрачную жизнь королевства. Так, ловкость, одаренность и щедрость человеческая побеждали, и в финале веселый скиталец выпускал на волю всех птиц, томившихся в царских клетках, под счастливые аплодисменты зрителей.

А итальянский фильм, рассказавший о маленьком, круглоголовом, белообрисом крестьянском мальчишке, так и назывался: «Друг» (режиссер Э. Гуида). Герой этого фильма был полон обаяния, потому что в нем при всей его самостоятельности и решительности были та тонкость и преданность чувств, которые выделяли его среди оранжевых, выхолощенных, благовоспитанных детей из буржуазной семьи и делали его одинаково необходимым и дворовому щенку и человеку с запутанной, нелегкой судьбой.

Однако одним из самых радостных праздников для детей стала картина «Пэппи — длинный чулок» (по роману Астрид Линдгрен). Зал топал ногами, буквально вопил от восторга, следя за похождениями рыжей, веснушчатой девчонки, живущей в полном соответствии со своими представлениями о том, как следует жить.

Рыжая бунтарка Пэппи жила одна-одинешенька на «вилле-неразберихе» и наводила ужас на все взрослое население города. Она могла есть сла-

дости, а не кашу, когда ей хотелось, носила огромные мужские ботинки, потому что они не мешали ей шевелить пальцами на ногах. Пэппи вносила в отуженный, отглаженный, чистенько-фальшивый бюргерский мирок буйную, озорную анархию, стихийное, неуправляемое оказывалось одухотворенным чистотой, непосредственностью детского мироощущения.

И, следя за всеми этими фильмами, мы, взрослые, понимали: в фильмах для детей все значительно серьезнее, чем кажется поначалу. Потому что в них все те же проблемы, что волнуют и взрослых, только рассказанные в более яркой, свободной, шутивно-занимательной форме, в коллизиях, как правило, благополучно и однозначно разрешаемых. Финалы драматические вызывают в детях некоторое недоумение, они разрушают в них образ гармоничного мира. Дети, с поразительной точностью и глубиной постигающие весьма сложные и тонкие мотивы, все-таки любят счастливые финалы, потому что здесь ломается детскость мироощущения и вторгается взрослость.

Динамичный фильм Золтана Фабри «Ребята с улицы Пал», занимательно, точно, с юмором воссоздавший историю борьбы двух мальчишеских группировок за пустырь, вызвал благодарный отклик в зрительном зале. Однако эта блистательная и тонкая работа рассказывает скорее о детских проблемах для взрослых. Фильм, исследуя то, что с высоты возраста кажется лишь забавой, только веселой игрой, обнаруживает в детских столкновениях истинный героизм и трусость, самоотверженность и предательство, веру и неверие. В своем собственном кругу ребята и без нашей помощи знают, как по-настоящему важно, по-человечески значительно то, что происходит у них во дворе. Взрослым же необходимо понять, что мир их детей столь же сложен и драматичен, как и их собственный, хотя у детей, кажется, все происходит не «взаправду», а «понарошке».

Юные зрители с волнением и интересом следили за тем, кто победит, кому же достанется пустырь. Взрослые с тревогой замечали, как чаще и чаще кашлял Немечек, трижды выкупанный в холодной воде друзьями и врагами. Именно Немечек, самый маленький и трусливый, стыдившийся, что он лишь рядовой, проявил неслыханный героизм и стойкость, настоящее мужество. Он едва успел насладиться победой своих, высшим признанием друзей — производством из рядового в капитаны, как умер от воспаления легких. А на пустыре, за который шла война, на следующий день начались земляные работы. Детской иллюзии пришел конец, борьба оказалась бессмысленной, а игра осталась всего лишь игрой. Но не игрой, а жизнью, серьезной и важной для всех ее участников, были те глубинные, тончайшие сдвиги, происшедшие в детских душах, те высоты и низины, до которых поднимается и до которых может пасть человеческий дух. Немечек погиб во исполнение своего солдатского, человеческого долга. Погиб «взаправду», а не «понарошке». Детей в зале это поразило как шокирующая неожиданность, взрослые увидели в фильме сложность и «взаправдашность» мира, в котором живут их дети.

«Их убили?» — «Да нет, не убили. Сейчас встанут». Убеденность этого диалога из детства с его мудрой верой, что лучшее побеждает всегда. Возможность понять, что добро часто гибнет в борьбе со злом, что ему бывает по-настоящему трудно отстоять себя, что оно порою умирает и что тем не менее его возрождение неизбежно и бесконечно, — это уже шаг к взрослости. Шаг из мира детских мифов в мир реальности.

ЧТО ГОЛЛИВУД СДЕЛАЛ С ДЖУДИ ГАРЛАНД

Наши зрители помнят Джуди Гарланд по фильму «Нюрнбергский процесс». Она играла там молодую женщину с усталым, нервным лицом и большими испуганными глазами, пришедшую в зал суда, чтобы дать показания о дорогом ей человеке, казненном по приговору нацистского суда.

Недавно пришла весть о ее смерти. Джуди Гарланд умерла, отравившись чрезмерной дозой снотворных таблеток. Следствие отрицает преднамеренное самоубийство. И все же гибель актрисы нельзя считать случайной. Вот что пишет в «Морнинг стар» английский кинокритик Нина Хиббин.

«Голливуд, — сказала однажды Джуди Гарланд репортеру, — отнял у меня детство. У меня не было беззаботной юности, она окончилась во владениях студии Метро-Голдвин-Майер, когда мне исполнилось 12 лет».

Эта потеря во многом объясняет трагедию Джуди Гарланд — не только ее смерть из-за случайного отравления, но также и эмоциональную неустойчивость, сопровождавшую ее на всех взлетах и падениях ослепительной карьеры.

Это был удивительно щедрый талант, без остатка выкладывавшийся в любой работе. Френк Синатра говорил, что она может превратить самую банальную лирическую сцену в гимн жизни.

Она не была великой актрисой, но именно эта интенсивность переживания помогла ей наполнить трогательной искренностью роли, сыгранные в недавние годы в фильмах «Нюрнбергский процесс» и «Ребенок ждет»...

Я была школьницей, увлекавшейся кино, когда она примерно в том же возрасте была кинозвездой. Я помню, что у каждого из нас были свои кумиры. Богатые пай-девочки предпочитали конфетную стрижку под Ширли Темпл. Более свободомыслящим по душе была непринужденная естественность Джуди Гарланд. Мне кажется вполне логичным, что Ширли Темпл стала позднее сподвижником реакционных политиков, в то время как Джуди Гарланд, хотя и сторонилась политики, решительно выступила против маккартизма в печально знаменитые дни «охоты за ведьмами».

— Я обращаюсь к каждому свободному уму в Америке, — говорила она, — пожалуйста, не молчите! Вы скажите то, что вы думаете! Пусть конгресс знает ваше мнение об этой антиамериканской комиссии.

Джуди Гарланд начала выступать на сцене мюзик-холла в трехлетнем возрасте, однако столь раннее начало карьеры не отразилось неблагоприятно на ее судьбе. Ее несчастья начались позднее, когда она оказалась во власти тиранического диктатора МГМ Луиса Б. Майера.

В 17 лет, когда миллионы зрителей восхищались ее исполнением роли Дороти в фильме «Волшебник из страны Оз», ее жизнь все еще не принадлежала ей. Одним из самых горьких моментов в ее биографии был день, когда она узнала, что компания МГМ держит на жалованье человека, который шпионит за ней, докладывает о каждом ее шаге. Хозяева фирмы боялись, что Джуди совершит какой-либо поступок, который может разрушить ее сложившийся в воображении зрителей образ. Потеряв нормальный сон из-за напряженного студийного графика, она жила на снотворных таблетках ночью и днем — на стимулирующих. Часто она чувствовала себя совершенно больной из-за нервного переутомления. Журналисты остроословили по поводу публичных проявлений ее неуравновешенности. В отличие от других трагических жертв голливудской бесчеловечности — Джин Харлоу и Мерилин Монро, покончивших жизнь самоубийством, не дожидаясь заката своей карьеры, — попытка Джуди Гарланд покончить с собой не удалась. Она продолжала свой путь в искусстве со всеми его триумфами и страданиями.

Но, видимо, чувствительность ее натуры была слишком велика, чтобы выдержать давление обстоятельств...

...Итак, еще одна жертва Голливуда, еще одна трагедия художника в буржуазном мире.

«Нюрнбергский процесс»



СОЛДАТЫ РЕВОЛЮЦИИ — ГЕРОИ БЛИНОВА

Л. ПАРФЕНОВ

Бывают актеры, вспоминая которых, мы думаем не только об отдельных образах, созданных ими, но в первую очередь об обобщенном социальном, общественном типе человека, как бы составляемом в совокупности этими образами,— настолько органично и глубоко выражены в них наиболее характерные особенности личности, рожденной определенной исторической эпохой.

Это в большой степени относится к творчеству Бориса Владимировича Блинова, одного из замечательных актеров советского театра и кино, жизнь которого трагически оборвалась в годы Великой Отечественной войны, когда ему не было еще и 35 лет.

Кинематографические герои Блинова воплотили в себе многие типические черты советского человека 20-х и 30-х годов, а точнее, советского воина тех лет — моряка, летчика, пехотинца...

И, конечно, военного комиссара. Блинов вошел в историю кино прежде всего как создатель незабываемого образа Фурманова в фильме «Чапаев» (1934 г.).

Фильм о легендарном герое теперь уже сам стал легендарным. Участие в нем даже в эпизодической роли — почетная страница биографии любого актера. Блинов играл в «Чапаеве» вторую роль, хотя это и была его первая работа в кино.

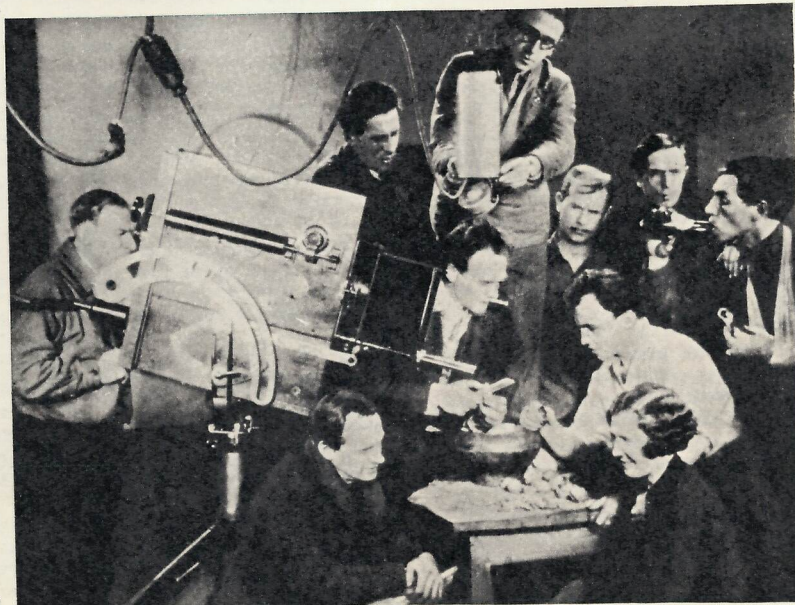
Как играл Блинов Фурманова? Какие использовал актерские приемы, выразительные средства? Ответить на этот вопрос нелегко. Кажется, он просто жил жизнью своего героя, перевоплотился в него, был им в течение полутора лет, пока снимался фильм.

В роли нет эффектных монологов или драматургически выигрышных ситуаций. Ни в одной сцене роль Фурманова не является главной, ведущей эту сцену. Но присутствие Фурманова ощущается везде, почти в каждом кадре, даже там, где его нет физически.

На всем протяжении фильма образ комиссара как бы излучает теплоту, человечность, мудрость, твердую уверенность в победе революционного дела. Своеобразным лейтмотивом картины врезаются во многие ее эпизоды крупные планы Фурманова. Иногда кажется, что он только наблюдает со стороны, но приглядитесь, как чутко реагирует на все происходящее, а потом в нужный момент находит необходимую реплику, убеждающее слово.

Вот знаменитая сцена митинга с яркой, в высшей степени колоритной речью Чапаева. Фурманов только слушает. Четыре крупных плана. Текста здесь нет. Внутренний мир героя отражается на лице его. Он переживает речь Чапаева, как свою собственную, и лишь в конце эпизода умело подсказывает ему ответ на вопрос об интернационале, созданном Лениным.

Такое решение образа комиссара помогает ясно донести основную тему фильма, раскрыть на конкретном материале исключительную роль



Коммунистической партии в революционном воспитании народа, в создании первых соединений молодой Красной Армии.

Мы безоговорочно поверили, что большевистская убежденность, воля, ум, такт Фурманова — Блинова могли оказать решающее влияние на Чапаева, самобытный и сложный характер которого блестяще показал Борис Бабочкин. С первого рукопожатия на мосту до последнего по-мужски крепкого объятия при прощании Фурманов оставался для Чапаева образцом целеустремленности, скромности, сдержанности, дисциплины.

Любопытно, что один раз в фильме Фурманову изменила выдержка, он погорячился, вспылал, отвечая на реплику возбужденного арестом Жихарева Чапаева, повысил голос: «А ты знаешь, что он вроде как разрешил...»

И именно в этот единственный момент он проигрывает в разговоре с командиром. «Разрешил! Разрешил! — перебивает его Чапаев. — То, что он разрешил, я один могу запретить. Понял?...»

Но уже через несколько секунд, взяв себя в руки и найдя верный, психологически тонкий подход к Чапаеву, Фурманов вновь выходит победителем из этого поединка характеров, воли, дисциплин.

Еще одна черта присуща образу Фурманова в исполнении Блинова: он подкупает своей интеллектуальностью, какой-то покоряющей интеллигентностью.

Конечно, играть такую сложную роль очень молодому тогда актеру было нелегко. И помогли здесь, безусловно, его личные качества. Это был тот счастливый случай, когда роль как бы «ложилась» на индивидуальность Блинова — художника и человека.

Через три года после «Чапаева» у тех же режиссеров братьев Васильевых в фильме «Волочаевские дни» Блинов сыграл совершенно иную роль — могучего, лихого, добродушного бородача-партизана Бублика. И снова поражала органичность, естественность поведения актера. Будто он всегда носил вот эту тельняшку и бескозырку, гордо храня память о своей прошлой профессии моряка...

А вслед за Бубликом вспоминаются другие моряки Блинова: умный ироничный Железняков из фильма «Выборгская сторона» (1938 г.), порывистый, решительный Владимир Крайнев из «Четвертого перископа» (1939 г.), горячий, бесстрашный Гриша Бондарец из картины «Непобедимые» (1942 г.)... Люди одной профессии, во многом сходной судьбы, но люди разные, характеры непохожие.

В фильме «Фронт» (опять у Васильевых) Блинов исполнил небольшую, но запоминающуюся роль бывшего солдата-артиллериста Остапенко. Усталое, изможденное лицо с большими обвислыми усами, грустная улыбка и светлые глаза веселого, неунывающего человека. Не сразу узнаешь в нем Блинова. Скупыми и очень выразительными штрихами рисует актер портрет смелого воина, в самые трудные минуты боя сохраняющего и зазорный украинский юмор и щедрость души.

Близок к этим героям в творчестве Блинова и «штатский» образ секретаря райкома в фильме «Член правительства» (1939 г.). Актер подчеркнул в нем прежде всего талант сердцеведа.

Его секретарь райкома умел угадывать в людях за ничем не примечательной внешностью большую человеческую сущность, умел чувствовать и понимать их желания, стремления, надежды. Это он, опытный наставник-воспитатель, увидел в забитой крестьянке Александре Соколовой человека незаурядных организаторских способностей и помог ей на нелегком посту

председателя колхоза начала 30-х годов.

Не всегда сценарий предоставлял Блинову материал для воплощения индивидуального характера. Выручало умение актера быть в любой роли достоверным и естественным, но, главное, помогала его собственная человеческая значительность, которая всегда ощущалась зрителями. Так, например, в последнем фильме Бориса Блинова — «Жди меня» (1943 г.) — играть ему, по существу, было нечего. Он должен был просто изображать определенное психологическое состояние своего героя — летчика Ермолова: грусть перед расставанием с любимой, хладнокровие и выдержку в тылу врага, сдерживаемую радость при возвращении к жене.

Но такова уж была сила таланта этого актера — даже бездействующий на экране, он производил большое впечатление своей внутренней наполненностью, эмоциональной глубиной.

Всех героев Блинова отличала одна особенность. Мужественность, твердость, воля всегда сочетались в них с редкой деликатностью, человеческой мягкостью, просветленным лиризмом.

И это придавало им поразительное обаяние.

Чтобы обогащать роли чертами своего характера, актер должен обладать яркой индивидуальностью. По складу характера Борис Владимирович был романтиком, человеком неутомимым, увлекающимся. Задумчивость, сердечность, простота уживались в его натуре с удалью, размахом, азартом.

Он боготворил Пушкина, хорошо знал его, много читал наизусть, неизменно находя в пушкинской поэзии что-то необычайно созвучное своей душе. Второй его страстной привязанностью в искусстве стал Левитан. Блинову была понятна влюбленность художника в русскую природу, он сам преклонялся перед ее красотой, всегда получая от общения с ней заряд творческого вдохновения.

Редкое свободное время он предпочитал проводить на природе, в деревне. Блинов любил животных и, видимо, не случайно находился в близкой дружбе с превосходным художником-анималистом Е. Чарушиным.

Те, кому посчастливилось видеть Блинова в театре, говорят, что в кино его талант раскрылся несколько однопланово, режиссеры использовали главным образом одну грань его актерского дарования. О Блинове на сцене рассказывают чудеса. Причем рассказывают самые разные люди: его коллеги-актеры и зрители.

Например, в пьесе А. Крона «Винтовка № 492116» у него была всего лишь одна небольшая сцена, точнее даже не сцена, а выход, но этот выход производил ошеломляющее впечатление. В прологе к спектаклю Блинов в одежде красноармейца выходил на авансцену и произносил воинский присягу. Больше он ничего не делал, но этого оказывалось достаточно, чтобы вызвать у зрителей слезы, чтобы и сегодня, спустя почти сорок лет, заставить их вспоминать это сценическое чудо.

Роль безымянного красноармейца в «Винтовке № 492116» Блинов начал свою деятельность в ленинградском Театре юного зрителя. Это была его первая роль на профессиональной сцене.

До этого были любительские кружки, воинская служба в кавалерии, работа матросом на буксире в ленинградском порту. Никакой специальной театральной школы он не проходил.

Конечно, серьезной школой для начинающего актера явилась работа в ТЮЗе под руководством такого опытного режиссера и педагога, как А. Брянцев, а потом в новом ТЮЗе, во главе которого стал Б. Зон. Бли-

нов играл вместе со многими талантливыми актерами, в том числе с Н. Черкасовым, Б. Чирковым, Е. Уваровой, К. Фугачевой, и это тоже помогло формированию его творческого почерка.

Блинов раскрылся в театре как актер большого диапазона, которому доступны и острохарактерные, и бытовые роли, и роли романтического, даже трагедийного плана. Репертуар его был обширен и разнообразен.

Он играл Основу и Ткача в «Сне в летнюю ночь», Мизгиря в «Снегурочке», Балду в «Сказке о попе и работнике его Балде», Бориса Годунова, Силу Грозного в пьесе «Правда хороша, а счастье лучше».

Не все роли в равной мере удавались актеру и не на каждом спектакле. Натура тонкая и экспансивная, он и на сцене нередко зависел от настроения, душевного состояния, обстоятельств спектакля.

Но были у него роли, которые он особенно любил и которым всегда отдавался сполна.

К их числу принадлежали романтическая роль Карла Моора в «Разбойниках» Ф. Шиллера и характерно-бытовая роль солдата Чулковского в пьесе Д. Дзюла «Музыкантская команда».

В одной из своих кинематографических работ Блинов тоже блеснул мастерством характерного актера, искусством внешнего и внутреннего перевоплощения.

В фильме военных лет «Убийцы выходят на дорогу» (1942 г.), поставленном В. Пудовкиным и Ю. Таричем по новеллам Б. Брехта, он создал образ штурмовика Тео. Бросалось в глаза прежде всего внешнее изменение актера при почти полном отсутствии грима.

Это был Блинов и в то же время не Блинов.

Это было его лицо и в то же время не его. Гладко прилизанные волосы, какое-то по-детски восторженное удивление в широко раскрытых глазах — и перед нами возникал образ странного существа, фанатически преданного вбитой в его голову человеконенавистнической философии. Он не был страшен внешне, он не был отталкивающим, он временами мог даже показаться симпатичным, но за этой маской актер обнажал чудовищную опустошенность личности, полное подавление всего человеческого слепым и беспрекословным подчинением маниакальной идее.

Роль Тео стоит особняком в кинематографическом творчестве Блинова, но она красноречиво доказательство тому, как много еще мог бы сделать этот актер на экране, как разносторонне было его своеобразное и очень яркое дарование.

Но и то, что сделал Борис Блинов, заслуженно выдвигает его в число крупных мастеров советского кинематографа. Его лучшие образы, и в первую очередь образ Фурманова, нужны сегодняшним зрителям, обогащают, волнуют, восхищают их.

1. «Чапаев» — комиссар Фурманов
2. «Волочаевские дни» — партизан Бублик
3. «Жди меня». Лиза — В. Серова, Ермолов — Б. Блинов
4. Рабочий момент съемок «Чапаева»
5. «Член правительства» — секретарь райкома



НА СТУДИИ «ЦЕНТРАЛЬНАЯ-УЧФИЛЬМ» режиссер В. Лопатин приступит к работе над картиной по сценарию А. Шубинского «Перед грозой». Она расскажет о деятельности В. И. Ленина в 1911—1914 годах, о его большой организационной работе перед Пражской партийной конференцией.

СТУДИЯ «ДИАФИЛЬМ» выпустила ленту «Один день великой жизни». Она рассказывает об одном дне жизни Владимира Ильича Ленина — 1 мая 1920 года — дне, когда Ленин принял участие в Первом Всероссийском субботнике, участвовал в закладке памятника Марксу, был на открытии памятника «Освобожденный труд», посетил Музей изящных (ныне изобразительных) искусств. Фильм создан в двух вариантах — в немом и звуковом, с записью текста на грампластинку и на магнитофонные ленты.



Кадр из фильма «Следопыты мысли».

«СЛЕДОПЫТЫ МЫСЛИ» — картина Киевской студии научно-популярных фильмов, снятая режиссером В. Пидпалым по сценарию В. Лутаенно. Средствами кинокартина раскрывает сложный механизм творческого мышления и демонстрирует новый метод коллективной творческой работы. Участники «мозгового штурма» решают в фильме проблему дирижаблестроения.

НА НЕДЕЛЕ СОВЕТСКОГО КИНО, проходившей недавно в Берлине и многих других крупнейших городах ГДР — Галле, Магдебурге, Лейпциге, Веймаре, Эрфурте, Карл-Марксштадте, Пишосверде, Штетине, — были показаны советские фильмы «Страна моя», «Товарищ Берлин», «Железный поток», «Первый учитель», «Иван Макарович», «Три тополя на Плющихе», «Еще раз про любовь».

На неделе побывала делегация советских кинематографистов: заместитель председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. Ф. Бариннов, актеры Тамара Логинова и Олег Ефремов, режиссеры Илья Копалин, Роман Кармен, Георгий Натансон, сценарист Генрих Гурков, оператор Абрам Кричевский, участники съемочной группы «Товарищ Берлин» Мария Бабак и Татьяна Кононова.

Фильмы, привезенные советскими друзьями, были встречены немецкими зрителями с огромным интересом.

Во многих городах проходили встречи с создателями фильмов, дискуссии, обсуждения.

ГЕННАДИЙ ПОЛОКА, постановщик фильма «Республика ШКИД», ставит на «Мосфильме» картину по сценарию А. Нагорного и Г. Рябова «Один из нас» — о пединке органов Государственной безопасности с гитлеровской военной разведкой «Абвер» накануне Великой Отечественной войны.

НА СЕВЕРНОМ ФАСАДЕ знаменитого мхетского храма Светицховели высечено изображение правой руки человека, держащей угольник. Легенда гласит, что царь Георгий приказал из зависти отрубить строителю храма правую руку... Легенда эта легла в основу исторического романа Константина Гамсахурдиа «Девичья великая мастера». Мы уже сообщали, что на студии «Грузия-фильм» приступают к экранизации романа. Осуществляют ее режиссеры Вахтанг Таблиашвили и Давид Абашидзе. В главной роли Эристава Колонкелидзе снимается народный артист Грузинской ССР Дмитрий Мчедлидзе.

НА МОЛДАВСКОЙ СТУДИИ заканчивается работа над картиной «Свадьба во дворце» — музыкально-лирической комедией-водевилем из жизни современного села. В фильме использованы молдавские народные обряды, песни, танцы. В фильме заняты танцевальный ансамбль «Алузелу», известная певица Мария Кодряну и другие эстрадные исполнители. Сценаристы К. Кондря и Г. Маларчук. Ставит картину выпускник Высших сценарных курсов Владимир Иовице — это его режиссерский дебют.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ Свердловской студии «Последний угон» посвящен становлению Советской власти в Бурятии. Автор сценария, режиссер и исполнитель главной роли Б. Халзанов. Это первая крупная работа молодого кинематографиста, выпускника ВГИКа.

В ОРЕНБУРГЕ СОСТОЯЛСЯ ФЕСТИВАЛЬ документальных фильмов киностудий Поволжья. Главным приз присужден фильму Куйбышевской студии кинохроники «Земляки Ильича».

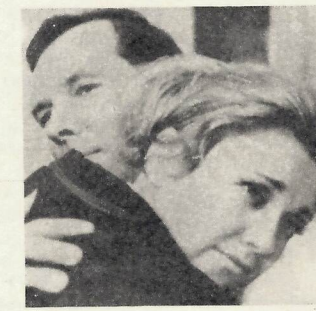
(сценарист Л. Браславский, режиссер Ю. Долженно, оператор В. Хомяков), в котором рассказывается о многогранной жизни ульяновцев — земляков В. И. Ленина. Почетным дипломом отмечен фильм «Ленин в Самаре» этой же студии (сценарист К. Шестанов, режиссер В. Плотникова, оператор Ю. Тунтуев).

СОВЕТСКИЕ ЛЕТЧИКИ-ИСТРЕБИТЕЛИ, защищая небо республиканской Испании от фашистской авиации, сражались на самолетах «И-16». Прошло тридцать лет. Сейчас в нашей стране сохранилось всего два истребителя «И-16». Самолеты принадлежат Керченскому аэро клубу. Недавно они участвовали в съемках фильма молдавской студии «Это мгновение». Теперь эти самолеты будут сниматься на «Ленфильме» в картине И. Хейфица «Мария».

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ» совместно с румынскими кинематографистами готовит к постановке музыкальную комедию «Песни моря». Авторы сценария Б. Ласкин и Ф. Мунтяну, режиссер Ф. Мунтяну. Фильм на современном материале. В нем действуют молодые влюбленные (советская девушка и румынский парень). В нем будет много песен, русской и румынской джазовой и народной музыки. Композитор М. Фрадкин.

«УМЕЕТЕ ЛИ ВЫ ЖИТЬ» — лирическая драма о наших современниках, в центре ее — утверждение нравственной победы идеалов нашего общества над ловкачеством, приспособленчеством, обывательскими взглядами на жизнь. Этот фильм будет сниматься на Киевской киностудии имени А. П. Довженко режиссер Александр Муратов по сценарию, написанному им совместно с Игорем Муратовым.

КОМЕДИЙНЫЙ ФИЛЬМ «ОПЕКУН» высмеивает бездельников, разных любителей легкой жизни, чьи поступки несовместимы с нравственными принципами нашего общества. Автор сценария С. Шатров, режиссеры А. Мкртчян и Э. Ходжикиян. Киностудия «Мосфильм».



Кадр из фильма «Судьба резидента». Зароков — Г. Жженов. Мария — Э. Шашкова.

ИЗВЕСТНЫЕ ЗРИТЕЛЯМ герои фильма «Ошибка резидента» предстанут перед нами в картине «Судьба резидента», которую ставит на студии имени М. Горького режиссер В. Дорман. Фильм расскажет о судьбе резидента Михаила Заронова, о переломе в его сознании.

ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИ И ФИЛЬМ на материале первых дней революции 1917 года «Стрелай вместо меня» снимает на Рижской киностудии режиссер Я. Стрейч по сценарию Р. Ветра и М. Маклярского.

«МАЛЬЧИШКИ» — так называется фильм о юных мстителях маленького белорусского городка во время Великой Отечественной войны, который готовит к постановке режиссер Л. Мартынюк по сценарию А. Осипенко. Киностудия «Беларусьфильм».

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ научно-популярных фильмов совместно с Обществом детских фильмов Индии работает над фильмом «Черная гора» — о жизни животных джунглей Индии. Фильм ставит режиссер Александр Эгуриди. Сценарий написан им по одноименному рассказу А. Ходжи Аббаса.



«Баллада о Беринге». Беринг — К. Себрис.

Мы уже сообщали, что будет поставлен фильм «Баллада о Беринге». Сценарий написан Виктором Шнловским и Иосифом Осиповым. Поставит его на студии имени М. Горького режиссер Юрий Швырев. Экспедиция Ивана Ивановича Беринга, как называли отважного мореплавателя в России, продолжалась пятнадцать лет. Картина посвящается изнуряющему, героическому труду первооткрывателей новых земель. Фильм начнется с того момента, когда по заданию Петра I Витус Беринг начал готовиться к своей первой экспедиции, и закончится 1742 годом, когда русские моряки, выброшенные на голые острова Командора, соорудили бот и возвращаются на Большую землю. Беринга играет рижский актер Карл Себрис, ботаника Георга Стеллера — актер театра «Современник» Валентин Никулин, Петра I — Роман Ткачук. Среди персонажей картины капитан-лейтенант Алексей Чириков, мичман Дмитрий Овчин, сибирский казак-раскольник Савва Стародубцев, Екатерина I, Меншиков, Долгоруков, адмирал Апраксин. Фильм снимается на Дальнем Востоке, Ладожском озере, в Баренцевом море.

«БЕЛОРУССКИЙ ВОКЗАЛ» — так называется фильм, к постановке которого приступил Андрей Смирнов по сценарию Вадима Трунина на киностудии «Мосфильм». Фильм расскажет о наших современниках, бывших фронтовиках, пронесших через все послевоенные годы нравственную стойкость, высокую требовательность к себе.



Кадр из фильма «Вас приглашают в кино».

ЗНАЧЕНИЮ РЕКЛАМЫ В ПРОПАГАНДЕ лучших произведений советского киноискусства посвящена цветная лента «Леннаучфильма» «Вас приглашают в кино». Авторы подробно знакомят зрителя с разнообразными формами рекламы — стендами, афишами, электронно-световыми установками, киноинформацией по радио, специальными передачами по телевидению, — на примере лучших кинотеатров городов и сел рассказывают о способах использования этих форм. Сценарист А. Андреев, режиссер С. Миллер, оператор В. Синицин.

ФИЛЬМ «САДЫ СЕМИРАМИДЫ», который ставит на киностудии «Грузия-фильм» режиссер С. Далидзе, рассказывает о многолетней дружбе, связывающей колхозников Грузии и Украины, дружбе, начавшейся в мирные годы и окрепшей в годы Великой Отечественной войны.

РЕЖИССЕР - ДЕБЮТАНТ В. Сивак по сценарию Евгения Оноприенко готовит к постановке на Киевской киностудии имени А. П. Довженко фильм «Матвейч» — о парторге одной из шахт Донбасса, о его жизни и трудовых буднях, о его товарищах.

О ЖИЗНИ И ТРУДЕ современного рабочего класса на большой стройке расскажет фильм «Ночная смена». Ставит его режиссер Л. Менакер по сценарию молодых журналистов А. Гельмана и Т. Калецкой на киностудии «Ленфильм».

ГЕРОИ ФИЛЬМА «СЕРЕЖКИН ТОПОЛЬ» работают на заводе «Ростсельмаш». Рассказ о них начинается с заводского музея, где хранится фотография Сергея Лебедева, парторга завода, который в 1941 году ушел на фронт добровольцем. Сергей Лебедев погиб, однако 15 парней из бригады Пустошкина продолжают дело, которому отдал жизнь Сергей Лебедев. Режиссер документального фильма «Сережкин тополь» Ю. Фибрянов.

«СУРОВЫЕ КИЛОМЕТРЫ» — название нового фильма Свердловской киностудии, который снимает режиссер О. Николаевский по сценарию И. Болгарина и В. Смирнова. Фильм посвящен водителям, работающим на крупнейших стройках Алтая.

Главный редактор Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ.

Редакционная коллегия: Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ [зам. главного редактора], В. Н. ГОЛОВНЯ, М. К. КАЛАТОЗОВ, Г. Д. КРЕМЛЕВ, А. С. ЛЕВАДА, В. А. РЕВИЧ (ответственный секретарь), Г. Л. РОШАЛЬ, В. П. ТРОШКИН, М. А. УЛЬЯНОВ, А. Г. ФИЛИППОВ, Ю. М. ХАНЮТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ, Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ, В. А. ШНЕЙДЕРОВ.

Старший художественный редактор К. А. Сошинская.

Оформление Д. Д. Петрова.

Художественный редактор Б. М. Зельманович.

ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: Москва, А-319, ул. Часовая, 5-Б. Телефон редакции 151-88-21. Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.

№ 19 (307) — 1969 г. Сдано в набор 19/VIII — 1969 г. А 10302. Подписано к печати 15/IX — 1969 г. Формат бум. 70 × 108¹/₈. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 2 000 000 экз. Изд. № 1871. Заказ № 2373.

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

МАТЕРИНСКИЙ НАПЕВ

3. ВОСКРЕСЕНСКАЯ

Сквозь титры фильма «Сердце матери» вырисовывается стройная фигура женщины за роялем. Трещит пламя свечи, освещающая тонкое лицо матери. Звучит мягкая, добрая мелодия, и мы слышим слова колыбельной:

Ты, быть может, на природу
прозорливый кинешь взор,
человеческому роду
раздвинешь кругозор.

Неизвестную от века
тайну мира подглядишь,
новой силой человека
для боренья одаришь...

Мать берет в руки свечу и поднимается по скрипучей деревянной лесенке вверх, на антресоли. Песня тихо и ласково сопровождает ее по крохотным комнатам и вместе с материнской рукой пролетает над головами спящих детей.

Бескорыстен, неподкупен
и с сознанием правоты
непоборной силой истин
над неправдой грянешь ты.

Может быть, тебя, мой милый,
ждут печали и нужда,
спи, дитя, собирайся с силой
для борьбы и для труда.

Эта песня кажется сочиненной сегодня, современным поэтом. Ведь слушая ее, понимаешь, что в семье Ульяновых детей готовили для добрых дел с колыбели, что все шестеро детей директора народных училищ Симбирской губернии Ульянова задумывались над тем, как раздвинуть горизонты для человека, как подарить людям новую силу для борьбы. Нет, не сегодня написали эту песню, и до сих пор неизвестен ее автор. Но пелась эта колыбельная Марией Александровной, и Володя Ульянов слушал ее много лет...

Когда я задумала писать новую книгу о Владимире Ильиче, я поехала в Ульяновск. Приходила рано утром в дом-музей, когда там еще шла уборка и подготовка к приему экскурсантов. Подолгу сидела в гулких комнатах, поднималась по скрипучим лесенкам и зримо представляла трудовой настрой будней этой удивительной семьи. Книжки... ноты... географические карты по стенам и никаких безделушек, никаких олеографий.



Здесь все служило людям и ничего не было напоказ. Днем я работала над архивными материалами музея, которые раскрывали атмосферу разума, дружбы и труда семьи Ульяновых. И вдруг в одной из папок — такой знакомый почерк Анны Ильиничны, легкий, быстрый, словно перо не успевало отрываться от бумаги. Строочки стихов... Я знала, что Анна Ильинична, старшая дочь в семье Ульяновых, с детства увлекалась стихосложением, ее перу принадлежит также книга рассказов «Дружба в мире животных», она переводила рассказы и сказки для детей с итальянского, французского, немецкого, болгарского. Ей принадлежит первый перевод пьесы Гауптмана «Ткачи», который широко распространялся в 90-е годы среди революционной молодежи. Но нет, это не ее стихи. В примечании она пишет, что Мария Александровна пела эту колыбельную всем своим детям и она, Анна Ильинична, запомнила ее и вот записала специально для Дома-музея Владимира Ильича Ленина. И кто бы ни был автор этой песни, она не случайно стала материнским напутствием для детей Ульяновых.

Испокон веков матери нашей планеты пели и поют
колыбельную песню.
Она прославляет добро, радость, свет.
Это — тихое раздумье о счастливой доле своего ребенка.
Самые возвышенные, проникновенные, окрыляющие слова
придуманы матерью и только подслушаны поэтами.



Кадр из фильма «Сердце матери».
В роли Марии Александровны Ульяновой —
Е. Фадеева.

Колыбельная поражает вешим смыслом ее слов. И Владимиру Ильичу было суждено разглядеть «неизвестную от века тайну мира» — творческую и организаторскую силу рабочего класса; он подарил людям «новую силу для борьбы», создал самое сильное, никогда не ржавеющее оружие — коммунистическую партию; «грянул над неправдой», «раздвинул кругозор людям», был всю жизнь бескорыстен, неподкупен...

Сию потрясенная. И само собою приходит решение написать книгу о матери Ленина, о семье Ульяновых, показать, в каких условиях формировался и волевой характер Владимира Ильича, и упорство в труде, и целеустремленность его гения.

И позже, когда мы с Приной Борисовной Донской начали работать над сценарием фильмов «Сердце матери» и «Верность матери», колыбельная захватила и режиссера-постановщика Марка Семеновича Донского, и исполнительницу роли Марии Александровны Елену Алексеевну Фадееву, и композитора Рафаила Матвеевича Хозака и стала ведущей мелодией нашей кинодилогии.



ИЗ НОВЫХ РАБОТ «КИЕВНАУЧФИЛЬМА»



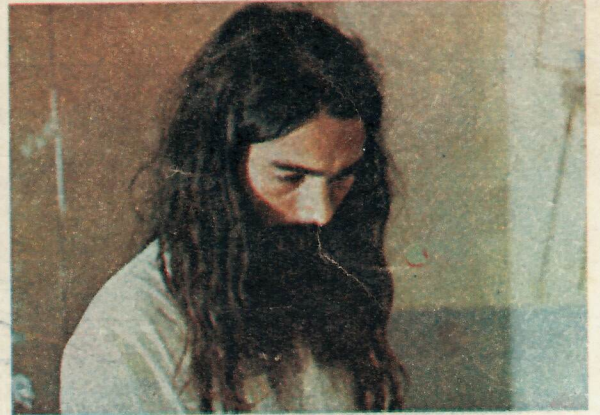
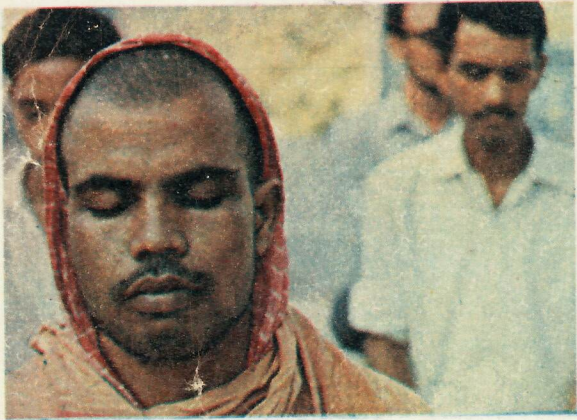
На Киевской студии научно-популярных фильмов завершается работа над двумя интересными картинами.

Режиссер Ф. Соболев, известный зрителям по фильмам «Язык животных» и «Семь шагов за горизонт», снимает ленту «Думают ли животные» (вверху — кадры из фильма). Так же, как и «Язык животных», она посвящена проблемам этологии — науки, изучающей психологию и поведение животных. Фильм расскажет о различных уровнях организации животных и о той биологической основе, на которой возникло мышление человека.

Фильм консультируют известные ученые. Режиссер студии А. Серебренников работает над фильмом об индийских йогогах.

Кинематографистов заинтересовал комплекс спортивных упражнений, который разрабатывает система йогогов.

Внизу — кадры из фильма «Йоги» (название условно). Он расскажет о школах индийских йогогов, об их гимнастике, о лабораториях, в которых наследие йогогов изучается методами современной науки.



198-46