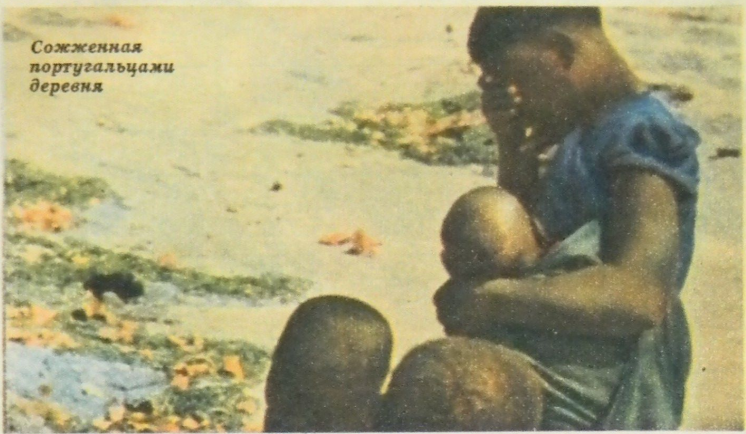




Советский оператор Ю. Егоров снимает в освобожденном районе Мозамбика.



Сожженная португальцами деревня



Боец ФРЕЛИМО



На марше



Учитель Симанто с детьми на уроке географии

# «ВИВА, ФРЕЛИМО!»

Этот фильм снят операторами ЦСДФ Ю. Егоровым и Л. Максимовым, побывавшими в Мозамбике. Сценарий написали журналисты О. Игнатъев и Г. Шергова.

«Вива, ФРЕЛИМО!» разоблачает ложь португальских милитаристов о том, что они якобы разгромили Фронт освобождения Мозамбика (ФРЕЛИМО).

Сотни километров прошли кинематографисты вместе с бойцами Армии освобождения, много интересных людей встретили они на своем пути и рассказали правдиво и выразительно о тех, кто добр к друзьям и беспощаден к врагу, рассказали о борьбе народа этой страны за свободу.

СОВЕТСКИЙ

23

# Экран



# АКТЕРЫ И РОЛИ



ЛЕОНИД КУРАВЛЕВ снимается в роли Робинзона Крузо в картине Одесской киностудии «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо». Режиссер С. Говорухин. Сценарий Ф. Миронера.



В ФИЛЬМЕ «ПРОСТОФИЛЯ», посвященном жизни строителей, актер ЭРАСТ ГАРИН играет старого садовника Ульянина. Автор сценария И. Бондик. Режиссер-постановщик А. Чемодуров. Киностудия «Мосфильм».



АНАТОЛИЙ СОЛОНИЦЫН исполняет центральную роль архитектора Дмитрия Андреевича Калмыкова в фильме режиссера С. Герасимова «Градостроители». Картина снимается на киностудии имени М. Горького.



Бригадир женской тракторной бригады Феня Угрюмова — новая работа актрисы НИНЫ МОРДУКОВОЙ в картине киностудии «Мосфильм» «Русское поле». Сценарий М. Алексеева. Режиссер-постановщик Н. Москаленко.

Будням сельскохозяйственной авиации, взаимоотношению поколения посвящена новая лента киностудии «Ленфильм» «Пилот первого класса». Автор сценария В. Куинин, режиссеры-постановщики И. Трофименко, А. Выхотко, АНАТОЛИЙ ПАПАНОВ и СЕМЕН МОРОЗОВ [знакомый зрителям по фильму «Семь невест ефрейтора Зерубева»] играют в этом фильме летчиков Сажю и Соломенцева.



Взаимоотношения города и деревни, людям сегодняшней деревни посвящена новая лента киностудии «Ленфильм» «Месяц августа». Исполняет роль Соня, Автор сценария А. Шульгина. Режиссер-постановщик В. Михайлов.



ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ КПСС И СОВЕТ МИНИСТРОВ СССР ПОСТАВЛЯЮТ ПРИСУДИТЬ ГОСУДАРСТВЕННЫЕ ПРЕМИИ СССР 1971 ГОДА В ОБЛАСТИ КИНЕМАТОГРАФИИ СОЗДАТЕЛЯМ КАРТИНЫ «ОБВИНЯЮТСЯ В УБИЙСТВЕ» («МОЛДОВА-ФИЛЬМ»); РЕЖИССЕРУ Б. ВОЛЧЕКУ, СЦЕНАРИСТУ А. АГРАНОВИЧУ, ИСПОЛНИТЕЛЬНИЦЕ РОЛИ СУДЬИ ХРОМОВОЙ АКТРИСЕ Е. КОЗЕБЕКОВОЙ И СОЗДАТЕЛЯМ КАРТИНЫ «У ОЗЕРА» (ЦЕНТРАЛЬНАЯ КИНОСТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ ИМ. М. ГОРЬКОГО) РЕЖИССЕРУ И СЦЕНАРИСТУ С. ГЕРАСИМОВУ, ОПЕРАТОРУ В. РАПОПОРТУ, ХУДОЖНИКУ П. ГАЛАДЖЕВУ (ПОСМЕРТНО), АРТИСТАМ Н. БЕЛОЗОВСКИОВОЙ, В. ШУШКИНУ И О. ЖАКОВУ, РЕДАКЦИИ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКИЙ ЭКРАН» ОТ ИМЕНИ СВОИХ ЧИТАТЕЛЕЙ, НАЗВАВШИХ НА ЕЖЕГОДНОМ КОНКУРСЕ «СЭ» ОБА ЭТИ ФИЛЬМА В ЧИСЛЕ ЛУЧШИХ КИНОПРОИЗВЕДИНИЙ ГОДА, ПОЗДРАВЛЯЕТ КОЛЛЕКТИВ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ С ВЫСОКОЙ ОЦЕНКОЙ ИХ ТВОРЧЕСТВА И ЖЕЛАЕТ НОВЫХ УСПЕХОВ.

## СОВЕТСКИЙ ЭКРАН

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ ОРГАН КОМИТЕТА ПО КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР И СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР ОСНОВАН В 1925 ГОДУ ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ № 23 декабрь 1971

# ЛЮДИ МЫСЛИ И ДЕЙСТВИЯ

Болот ШАМШИЕВ, кинорежиссер

В сущности, главное в работе каждого кинематографиста — это поиск героя. Героя, который имеет моральное право говорить с экраном о том, что волнует и тебя и твоих современников. Ищешь не сконструированную соответствующему замыслу умозрительную личность, а реального человека.

В таких случаях документалисты говорят: разведка жизни. Но этот творческий этап обязательен и в игровом кино. Только в первом случае сама действительность называет нам имена и людей, а уж наше дело — рассказать о человеке так, чтобы в его личной судьбе отразилась судьба народная. Игровой кинематограф предполагает обобщение, типизацию. Но момент обобщения сюжетов и подлинному документализму...

Я работал в документальном кинематографе и считаю, что огромной удачей, просто взорванным в моей жизни была встреча с Рахматаалы Сартбаевым, о котором я снял картину «Чабан». Он был одним из моих первых героев.

Я не хочу делать фильмы о «сверхчеловеке» и не хочу, чтобы герои, подчеркивая его обыденность и заурядность. Работая над «Чабаном», я стремился рассказать об одном из тех настоящих людей, на ком земля держится.

Нам, сегодняшним кинематографам, предстоит этот путь. Достаточно назвать Василия Губанова или профессора Ниточкина, юного солдата Алешу Скворцова, его Шурку, Дмитрия Гусева. Но в чем-то мы и изменили этой прекрасной традиции, искусственно, на мой взгляд, разделяя героев на романтических и «земных», как нередко разделяем и кинематограф в целом на поэтический и прозаический. Может быть, так происходит еще и потому, что мы, сами того не замечая, прибавляем характеров неожиданных, причудливо, но органично сочетающих самые разные черты. Мы уходим от полемической заурядности, от спорности и споров в изображение героя. И нет ли в этом догматизирующий, немужского и вредного покоя? Мир полон вопросов. Мир полон скрытых и явных трагедий. И именно полемика помогает пробиться к сердцу и уму зрителя.

А наиболее активной полемика может быть тогда, когда она изначально заложена в характере героя. Я представляю себе, например, и такой срез характера, когда герой и злой (в ответ на совершаемое зло) и жесток (в ответ на жестокость), когда поступки его, быть может, далеко не бесспорны... Я представляю себе человека далеко не всем симпатичного, зато упорно отстаивающего свое правое дело. Человека, которому не выстоять и ничего не отстоять, если он будет мягок и всепрощающ. Но может ли стать такая личность субъектом изображения, героем? Думаю, может. Потому что откажется от таких вариантов характера — значит, откажется от части той реальности, которая нас окружает.

Всякое время рождает новые конфликты и новые способы их художественного воплощения и разрешения. Время, в которое мы живем, не исключение. У нас свой мифологический, свой критерий гармонии и дисгармонии личности. Социально-

стательства (а работа — важнейшее из них) формируют личность, а не этого изображаемый характер становится аморфным и анемичным. Но самая прочная связь героя с делом, с «землей» не исключает приподнятости, высокой романтичности, о которых я говорил. Примером этому масса, особенно если обратиться к золотому фонду советского кинематографа, к 30-м годам. Летчик Рогачев, Машенька, Александра Соколова, Чапаев...

Мы помим их. Но всегда ли при этом задумываем над сложным, диалектическим единством их характеров, над тем, как точно прослежены в них связи между устремлениями человека и его поступками, между возвышенностью помыслов и реальным претворением их? На стыке романтического порыва и жизненной достоверности рождались многие художественные открытия в нашем кинематографе. Претворенные в художественные образы, они во многом способствовали воспитанию нового человека, нового поколения. Те самые чистота духа и революционная, душевная свобода, которые радовали и убеждали в Максиме, Машеньке, Рогачеве, Чапаеве, воплотились в подвиге молодого гвардейца, Зои Космодемьянской, Саши Чекалина.

Нам, сегодняшним кинематографам, предстоит этот путь. Достаточно назвать Василия Губанова или профессора Ниточкина, юного солдата Алешу Скворцова, его Шурку, Дмитрия Гусева. Но в чем-то мы и изменили этой прекрасной традиции, искусственно, на мой взгляд, разделяя героев на романтических и «земных», как нередко разделяем и кинематограф в целом на поэтический и прозаический. Может быть, так происходит еще и потому, что мы, сами того не замечая, прибавляем характеров неожиданных, причудливо, но органично сочетающих самые разные черты. Мы уходим от полемической заурядности, от спорности и споров в изображение героя. И нет ли в этом догматизирующий, немужского и вредного покоя? Мир полон вопросов. Мир полон скрытых и явных трагедий. И именно полемика помогает пробиться к сердцу и уму зрителя.

А наиболее активной полемика может быть тогда, когда она изначально заложена в характере героя. Я представляю себе, например, и такой срез характера, когда герой и злой (в ответ на совершаемое зло) и жесток (в ответ на жестокость), когда поступки его, быть может, далеко не бесспорны... Я представляю себе человека далеко не всем симпатичного, зато упорно отстаивающего свое правое дело. Человека, которому не выстоять и ничего не отстоять, если он будет мягок и всепрощающ. Но может ли стать такая личность субъектом изображения, героем? Думаю, может. Потому что откажется от таких вариантов характера — значит, откажется от части той реальности, которая нас окружает.

Всякое время рождает новые конфликты и новые способы их художественного воплощения и разрешения. Время, в которое мы живем, не исключение. У нас свой мифологический, свой критерий гармонии и дисгармонии личности. Социально-

исторической ситуацией определяются и ожидания зрителя. Я полагаю, основываясь на своем скромном опыте, что сегодня от нас ждут характера возвышенно-поэтического и остродраматического одновременно. Работая над фильмами «Выстрел на перевале Караша» и «Алые маки Иссик-Куля», я стремился именно к такому герою. Трудно сказать, насколько это получилось, но нельзя не думать об этом. Отстранившись от сделанного фильма хотя бы на год, режиссер, в общем, может достаточно трезво оценить свою работу. Я и сегодня думаю о героях двух названных фильмов, о Батхугле и Карабате. Оба сильные, мужественные люди, с обостренным чувством справедливости, ранние, строго бережливые своей внутренней мир от чужого глаза. Для обоих жизнь бесконечно сложна, отнюдь не все проблемы разрешены ими идеально верно. Были и кризисы поворотов и ошибки, которые уже не поправить. Но что объединяет и направляет Батхугла и Карабату? Чистота духа и помислов. Талант жить для других. Накопленный мальчишеский, строгий, совсем прекрасный песчаный зовки на берегу Иссик-Куля. Ничто не может помешать ему — ни ветер, ни волны, ни люди, равнодушно сметающие его строения... Мальчик живет красотой мира, он завладевает ею и хочет воплотить ее, чтобы одарить этой красотой людей. Вот эта маленькая личная баллада о мальчике и злых способностях вооружить человека современным оружием — такой в ней заряд чистоты, света и стойкости, с которой мальчик снова и снова воздавать свои замки на песке. Дает людям такого рода духовное оружие — одна из величайших задач искусства в современном мире.

Меня особенно волнует эти проблемы в связи с предстоящей работой — экранной повестью Чингиза Айтматова «Белый пароход», произведения мощного и многоголосого во всей своей палитре. Я нахожу в этой вещи живой и страстной отклик на большинство тех проблем, которые сегодня волнуют нас, — при всей внешней локальности повести. Драма на лесном кордоне, трагедия предательства веры, погубившая семилетнего мальчика, паражает насущным мыслям и страстям. В этом произведении Чингиза Айтматова есть актуальнее противостояние насилию, лжи и злу, есть высокий нравственный пафос. Но как в экранной форме достучаться полнотой оригинала? Вот к чему я сейчас непрерывно возвращаюсь в мыслях.

Я начал статью с разговора о периоде разведки, когда режиссер настойчиво вглядывается в жизнь, стремится соотнести с ней свой поиск. Своим опит. Своим волнения. Найти верное и точное соотношение трудно. Надо постоянно проверять себя, испытывать жизнью — ее сложностью, ее многомерностью.

Фрунзе

# ВАХТАНГОВСКИЙ СТРОЙ

Театру имени Евг. Вахтангова — 50 лет

— И, пожалуйста, передай своим кинематографистам:

— Театр не умрет никогда! Вот!

Такой патетической фразой — прежде чем встать и отправиться к себе на второй этаж — заканчивал почти каждую нашу вечернюю беседу Рубен Николаевич Симонов...

Подобные гулкие эмоции посреди нашего тихого двора явились следствием одной неосторожной фразы, как-то оброненной в одной из статей, — о том, что, мол, кино — как искусство более молодое — постепенно будет отбирать зрителя у старика театра. И мысль эта очень обидела Рубена Николаевича...

Многолетний и бессменный руководитель мощного отряда вахтанговцев, ученик Евгения Багратионовича, сам отличившийся артист, был Рубен Николаевич не только человеком Театра. И не просто выдающимся режиссером, но рыцарем и трубадуром сцены. И он очень ревностно следил за успехами кино (в которое, кстати, сам не ходил) и обижался часто на то, что шумный успех сопутствует какой-нибудь очередному «киосктеру» (как называл он фильмы в круглых жестяных коробках) и проходит где-то в стороне от театральных кулис...

Мне же в этом зловещем споре двух муз судьба уготовила неожиданную должность: время от времени, являясь в один вечер, оказываться меж людьми, глубоко мною любимыми и почитаемыми, которых, кстати говоря, многое в искусстве куда больше сближало, нежели разделяло.

Я, как мог, старался гасить страсти Рубена Николаевича.

Но однажды все же не вытерпел и влез в дискуссию, что, мол, напрасно вы, Рубен Николаевич, так! Кино и театр, мол, вовсе не антагонисты и т. д., и что сближает нас главное — актер, и что опирается он — актер кино — на ту же платформу правды чувства, а стало быть, тут экран и сцена даже имеют общего учителя.

И я позволил себе привести ряд высказываний кинематографистов по этому поводу.

«... Вот, пожалуйста: Эбигейн Шайбульский. «Считаю себя учеником Станиславского, всегда стараюсь применять его метод...»

Эрвин Гешонок. «... Считаю себя последователем и Брехта и Станиславского...»

София Лорен. «... Такие великие мастера помогают актеру познать самого себя...»

Ален Рене. «... Не вижу никакой разницы между актером театра и актером кино...»

«... Ну вот, — сказал я под крики, — как вы теперь сами убедились, у Станиславского и Вахтангова давно уже много верных киноучеников... К тому же имеет практика самих актеров — педагогов вахтанговской школы — кроме тому доказательство, что один и тот же актер может стать основой успеха как одного и другого искусства...»

И я не помню, пришлось ли перечислять имена.

Рубен Николаевич находился, видимо, подавленным аргументами. Однако спросил все же:

— А как они там — у вас — наши! — И ревниво-любопытный флюидный огонек вновь зарделся за толстыми стеклами его очков.

— Да хорошо! Хорошо они у нас — наши... \* \* \*

Не дав после этой беседы возвратиться к с мыслию и действительно счастливой судьбе на экране вахтанговцев-щучинцев (как по имени вахтанговской школы — ныне улица имени г. В. Щукина — нередко называют теперь выпускников этого старейшего театрального вуза страны).

«... Да же корни этого успеха? Что делает шаг этого мощного и талантливого отряда советских художников таким уверенным!»



Б. В. Щукин в роли Владимира Ильича Ленина («Ленин в Октябре»)

Каждый — даже не профессионал, просто зритель — хорошо знает, что вахтанговским школе и театру присущи ясная новаторская форма, революционность содержания и театральность средств воплощения, вытекающая из смелого, современного, глубоко реалистического прочтения драматургии; глубоко реалистического прочтения драматургии; смелая, ясная линия образов, юмор; легкость, пластика, ритм, музыкальность... Когда говорят «по-вахтанговски» — обычно имеют в виду именно это.

Специалисты, кроме того, знают: подобная высокая открытость актера, его свобода, инициатива питаются, как правило, одним — умением «наработать» так называемое импровизационное самочувствие на сцене (и, конечно, на экране) как высшую форму, степень органики — то есть той самой, известной всем понатышье «правды чувства»... И именно это впечатляет зрителя. Именно это заставляет его сопереживать. Это делает и его, зрителя — а не только актера, — талантливым! «Помехи вахтанговского театра, труппа которого почти полностью состоит из выпускников его школы, заметен сразу».

И, конечно, «опытный» зритель давно заметил, что в пределах «вахтанговского» — на сцене его театра — успешно соседствуют, отеняя и обогащая друг друга, как бы две ветви этого вахтанговского: более условная, иронически-комедийная (как, например, «Принцесса Турандот», «Медумазель Нитуш») и вторая ветвь — столь же выразительная по краскам, но, так сказать, более «психологическая», глубокая («Егор Булычов и другие», «Виринея», «Человек с ружьем»...).

И в соответствии с этой, правдой, несколько условной, градацией вахтанговская школа и театр «родили» целую плеяду выдающихся, талантливых актеров, «вытесняющих» к тому или иному «ва-

рианту вахтанговского» — «комедийному» или «драматическому», а подчас к обоим, что нашло свое отражение в их работе в кино.

Пожалуй, первым из вахтанговцев прочно завоевал экран тридцатых годов замечательный комедийный актер Анатолий Иосифович Горюнов. Телерешире пятидесятилетие отлично помнят его — маленького, круглого, подвижного, с блестящей, как шар, лысиной — торговца Луззо — «Пышек» Ромаш, директора фабрики, бывшего конармейца Глину в «Трех товарищах» С. Тимошенко (это они атроем — молодые тогда — Горюнов, Жаров и Баталов — пели незабываемую «Кажуку!»)... А разве можно забыть знаменитого Карасика из знаменитого фильма «Братари»!

В те же тридцатые годы начинается значительная работа на экране таких замечательных мастеров, выпускников вахтанговской школы, как Вера Марецкая, Борис Щукин, Алексей Грбов, Михаил Державин-старший, Дмитрий Журавлев, Мария Синеельникова, Иосиф Толчанов, Андрей Тутушкин и многие другие...

А если выстроить в ряд и перечисленные еще и образы, созданные на экране актерами, вступившими в коллектив вахтанговцев позже: Николая Плотникова, Андрея Абрикосова, Михаила Астаганова, Сергея Лукьянова, то фронт «вахтанговских» кинорежиссеров станет поистине необозримым и признанным всенародно...

Вспомним хотя бы некоторые из работ этих мастеров в кино. У Астаганова — Костя-капитан («Заключенные» Е. Червякова), пан Коморовский («Летучая М. Ромаш»), король Сигизмунд («Минин и Пожарский» В. Пугачев), Гитлер («Сталинградская битва» В. Петрова).

У Плотникова — генерал Домбровский («Зори Парижа» Г. Рошала), в рошалаевской же «Семье Оппенгейм» — Эдгар Оппенгейм, в его же «Академике Иване Павлове» — преданный, чудак, Николай Никодимов... А из последних ролей — незабываемый профессор Никитин в «Троем современнике» Юрия Райзмана... Что же касается целой галереи героических образов-характеров, созданных Андреем Абрикосовым и Сергеем Лукьяновым, то этих любимых кинозрителем героев, видимо, нет нужды и перечислять. Они — и Григорий Мелехов из первого, еще немого фильма 1931 года, и Степан Разин, и Гаврило Олексин, и Гордей Ворон из «Кубанских казаков», и Журбин, и Бортников, и Пугачев у всех на памяти...

В последующие годы блистательно всплынула на кинематографическом небосводе, достойно напоминая о вахтанговском юморе и психизме, веселая и лукавая «звезда» Людмила Целиковская — актриса, счастливо сочетавшей прекрасные внешние данные, музыкальность, обаяние с внутренней заданностью... Популярность Людмилы Целиковской была оглушительной... Ей попросту невозможно было показываться на улице... После «Близнецов», где милая, наивная героиня усиловывала сразу двух очаровательных ребятишек, последовал шквал предложений руки и сердца от зрителей, вдохновенных высоким пафосом: «Милая Людмила! Как Вы там одна, с двумя мамочками!!!!» А один незнакомец гудком просто прислал изгнечную телеграмму: «Прездравствуй! Но самым дорогим подарком прислали девочку из детского дома. «Мосфильм». Тете Любе Карасевой (так звали героиню «Близнецов»). Мы восхищены Вашим благородным поступком. Как чувствуем себя малыши! Посылаем им влюбные игрушки. Мы сами их сделали».

Как-то у нас с Людмилой Васильевной зашел разговор о кино, о театре.

— Что из полученного в школе — из «вахтанговского» — взяли вы как киноактриса на вооружение, «виринея», «Человек с ружьем»...?

— Первое — позиция в искусстве. Школа, мои

(Окончание на стр. 6)



М. Астаганов в роли Кости капитана («Заключенные»)

А. Горюнов — Карасик («Братари»)

А. Абрикосов в роли Григория Мелехова («Тихий Дон», 1931 г.)

Е. Добронравова и Н. Грещенко в фильме «Большая семья»

Ю. Борисова — Настасья Филипповна и Ю. Яковлев — князь Мышкин («Идиот»)

С. Лукьянов — Гордей Ворон («Кубанские казаки»)

Л. Целиковская в роли Любы Карасевой («Близнецы»)

В. Лавровой в роли Павла Корчагина («Павел Корчагин»)

Н. Плотников — Симчов («Десять дней одного года»)

М. Ульямов — Егор Трубицкий («Председатель»)

# Верность

# Наташе



Одни за другим появляются на ее столе новые киносценарии — недостатки в предложениях сниматься нет. Сценарий за сценарием Людмила Савельева возвращает, вежливо и чуть смущенно отказываясь. Что это: каприз, особая требовательность к себе и другим или еще что-либо? Думается, прежде всего это нежелание в чем бы то ни было изменить Наташе Ростовой. Это ожидание той роли, которая бы властно забрала душу, заставила бы сказать: да, это мое, непременно мое! А в результате четыре года простоя и в общем-то вполне оправданная тревога артистки: почему уже почти четыре года на экране нет Людмилы Савельевой?

«Нынешний год — так уж случилось — трижды представил нам на кинозрание заслуженную артистку РСФСР Людмилу Савельеву в двух картинах («Найкак Чехова и «Ветр Булгаков») и в итапо-франко-советском фильме «Подсолнухи».

Зритель радуется новым встречам с артисткой, но в то же время он вправе задать себе вопрос: не насыщено ли Савельевой оживление славной роли, если она вдруг сразу сыграет три роли!

И при этом очень разные на первый взгляд. Разные — и во второй... Но если присмотреться повнимательнее, то в них нельзя не увидеть изнутри рождение, которое не снимает даже разность эпох и биографий героини Людмилы Савельевой, родившейся в котором и есть та самая верность — кинодеятельности, верности Наташе

Ростовой. Трепетность и искренность русского женского характера, позитивность, непосредственность, самоотверженность, талант любви — вот что рождает все четыре ее роли, хотя, повторяю, решение этих характеров — в силу самых разных обстоятельств, часто и не зависящих от самой артистки, — получилось в разной мере убедительным.

Вот, например, Маша из фильма «Подсолнухи». Простая, незатейливая женщина, самоотверженно преданная дому, семье, мужу, ребенку. День за днем мечет ставший уже привычным быт, внешне ничем особенно не подчеркивается не гаснущая, несмотря уже на многие годы совместной жизни с мужем-инвалидом, ее любовь к нему. Маша внешне чрезвычайно сдержанна в проявлении своих чувств, она немногословна и в прямом смысле этого слова, да и, что греха таить, авторы сценария одарили ее малым текстом (в отличие от подробной прописки двух других главных героинь), но особенно затрундил себя поисками необходимых слов, тщательно продуманных, выстраданных, как в общем-то выстрадано и в начальном и в конечном итоге семейное счастье Машин.

Играть эту роль и легко и трудно. Сложность драматической ситуации делает ее нелегко «самоигральной», но исполнительнице этой роли не дается фактически действия, размышлений. В результате — угроза «называния» чувств. Ситуацию во многом спасает артистское объяснение Савельевой: ольги говорющие глаза,

пластика... Искренность и теплота характера во многом додумываются зрителем... И все-таки Маша не случайно победительницей в последней сцене с Трелевым — несчастная, но не сложенная... Из романтически настроенной, в чем-то очень наивной девушки, которую мы видим в начале фильма, Маша Заречная превращается в совсем новую Нишу, за внешней бравурой и огубленностью которой проглядывается прелестный поэтический образ. Трудно удержать его! Еще бы! Может быть, груз традиций в решении образа Нины затрудняет восприятие этой роли Савельевой? Вначале было много романтичности, трепетности и обаяния.

И были привычные нам всем чеховские реплики. И была биография Нины.

Но жизнь ее оставалась войне, чувства были чаще всего лишь названы, но не выстраданы изнутри, не одухотворены... Огорчала статика и даже какая-то бесплотность намечавшего почти одними внешними средними характера. Это настораживало сразу и, нарастая, шло к финалу, у финала несколько спадает...

При всем этом нельзя было не почувствовать настоящего стремления Нины до конца пережить его целиком, взорвать изнутри, чтобы доказать, утвердить ее порыв, правоту и истинность.

Нужно было передать динамику характера, уйти от внешнего. Но как это сделать? В ответ на мой вопрос Савельева вспоминала отдельные эпизоды работы над фильмом:

актерская судьба — Нина упрямко бьется за свою цель. И она уходит победительницей в последней сцене с Трелевым — несчастная, но не сложенная... Из романтически настроенной, в чем-то очень наивной девушки, которую мы видим в начале фильма, Маша Заречная превращается в совсем новую Нишу, за внешней бравурой и огубленностью которой проглядывается прелестный поэтический образ. Трудно удержать его! Еще бы! Может быть, груз традиций в решении образа Нины затрудняет восприятие этой роли Савельевой? Вначале было много романтичности, трепетности и обаяния.

И были привычные нам всем чеховские реплики. И была биография Нины.

Но жизнь ее оставалась войне, чувства были чаще всего лишь названы, но не выстраданы изнутри, не одухотворены... Огорчала статика и даже какая-то бесплотность намечавшего почти одними внешними средними характера. Это настораживало сразу и, нарастая, шло к финалу, у финала несколько спадает...

При всем этом нельзя было не почувствовать настоящего стремления Нины до конца пережить его целиком, взорвать изнутри, чтобы доказать, утвердить ее порыв, правоту и истинность.

Нужно было передать динамику характера, уйти от внешнего. Но как это сделать? В ответ на мой вопрос Савельева вспоминала отдельные эпизоды работы над фильмом:



Наташа Ростова («Война и мир»)

— Вначале я все время думала: как можно полнее выразить все то, что чувствовала Нина, в последний раз идя к Трелеву? Сначала хотелось передать это чисто внешне, может быть, даже на эффекте чувств. Но режиссер Карасик сдерживал меня, и он, конечно, был прав. Видимо, настолько много Ниной пережито и за эти два года, да и раньше, в «Безмятежной усадьбе», что не надо об этом кричать, а надо говорить тихо, и это будет сильнее...

Но, к сожалению, не все решают благо поры и не последнее объяснение Заречной с Трелевым решает все, названное ранее. Потому что несколько авторамаживается настроенность зрителя в финале фильма, но, увы, и этот более удачный «предварительный итог» характера не есть развитие, логика и полнота его в целом.

По-разному можно относиться и к Серафиме Корзухиной из «Бег», но одно все сомнений: сложный в развитии характер славян актрисой точно, глубокий внутренний трагизм Серафимы, рождение ее любви к Голубкову — все это намечено доста-



Перекур... М. Савельева и Л. Савельева на съемках фильма «Подсолнухи»

Серафима Корзухина («Бег»)

точно интересными штрихами. Пока штрихи.

Штрихи к портрету Серафимы Корзухиной...

Однако, можно сказать, именно эта роль является где-то переломной для актрисы: раньше ее героини были более открыты и непосредственны в выражении чувств, теперь сдержанны, «взрослые», умудренные.

...Людмила Савельевой, по ее же собственному признанию, очень повезло в творческом содружестве с режиссерами. Ну, вряд ли стоит повторять, как «открыл» ее, привел из балета в кинематограф Сергей Бондарчук. В «Беге» она работала с А. Аловым и В. Наумовым, «Подсолнухи» снимал Витторио Де Сика, «Чайку» — Юлий Карасик. Режиссеры, различие по почеркам, устремлениям, но мастера такого высокого класса, что даже одно лишь общение с ними на съемочной площадке становится творческой радостью открытия.

...У каждого актера есть мечта. Она сбывается рано или поздно, но бывает, ее свершения ждуть всю жизнь. Творческий путь Людмилы Савельевой начался со свершения мечты.

— О чем вы мечтаете сейчас? — спросила я Савельеву. — Собираетесь ли в ближайшее время сниматься? В чем?

— Читаю сценарии. Пока еще ничего для себя не решила. Ишу, Жду. Знаете, у меня такое убеждение, что по кино (даже актеру) надо непременно соскучиться. Чтобы всякий раз приходило на съемку слово впервые. И как это подчас ни сложно, но непременно дождаться СВОЕЙ роли.

О чем я мечтаю? Я родилась в блокадную ленинградскую зиму. И мне очень хочется сыграть роль, непосредственно связанную с блокадой. Все, что было тогда в Ленинграде и в последующие дни, когда еще было очень тяжело, пронзительно близко мне. Особенно после рождения дочки, Наташи...

— И еще один вопрос. Скажи раз, выйдя вас на экране, с удовольствием отмечешь музыкальность, пластичность ваших героинь. Только ли балету, с которым вам пришлось расстаться из-за кинематографа, вы обязаны этим!

— Я очень люблю музыку. Но знаю, отражается ли это на внешнем вышке моих героинь, но во мне самой музыка звучит всегда. Кстати, когда снималась «Война и мир», Бондарчук нередко во время съемок приглашал нас актеров в свою комнату и ставил музыку Чайковского, Рахманинова. Это очень помогало нам в работе. Как и поэзия. Что мне еще ближе всего в музыке? Бах, Глюк, Сибелиус, Прокофьев... Мне Глюк, у каждого из нас своя героиня, должна быть своя музыка. Это необходимо далеко не только актерам, ведь так!

## НОВОСТИ КИНО

В КИЕВЕ ПРОХОДИЛ Второй республиканский кинофестиваль «Молодость-71» и нем принимали участие пятьдесят молодых кинематографистов: режиссеров, операторов, сценаристов, актеров.

Призов и дипломов фестиваля удостоены — Б. Паоловский, режиссер Одесской киностудии, И. Антонович, Г. Шиллерский, документалисты Украинской студии хроникально-документальных фильмов, А. Габрилов, оператор «Киевнаучфильма».

ФИЛЬМ О ЖИЗНИ ВЫДАЮЩЕГОСЯ ЭСТОНСКОГО революционера и соратника Зварада Сырвуза «Красная сиринга» поставил Г. Кроуванов и М. Краузе по сценарию А. Гребнева. Это будет совместная постановка «Таллинфильма» и студии ДЕСА (ГДР).

«ПОСЛЕДНИЙ НАБЕГ» — так будет называться приключенческий фильм о разгроме баскаческой банды, вторгшейся на территории молодой Советской республики из-за кордона, о первых иллицидных отрядах, борющихся с врагами народа. Сценарий написали Ф. Горьковский и А. Милославский. Фильм, Мартину ставит на «Узбекифильм» режиссер Али Хаваев.

«С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН В ВОСПОМИНАНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ» Сборник под таким названием готовит и печатает издательство «Искусство». Воспоминания о выдающемся кинорежиссере поделились крупнейшие мастера кино Д. Кулаев, С. Ютевич, Г. Юзвинцев, Г. Рошаль, М. Штраух, Ю. Гиздер, композитор С. Прокофьев, художник М. Сарьян, писатель Б. Агапов, редакторы рубричные кинодеятели — Ч. Чаплин, А. Монтего, А. Кавалантики и другие. Немало страниц посвящено воспоминаниям об Эйзенштейне — графике, театральном декораторе, театральные и исторические кино, ораторе, публицисте, педагоге.

СТАНИ ГОТОВЕРИЩЕВ ставит картину «Грузия-фильм» кинорежиссера и режиссера «Первое апреля» — о великом и широким характером человека, десятиклассника. Сценарий написан режиссером вместе с Э. Арсенишвили.

ТЕМА ЦВЕТНОГО ШИРОКОКАДРОВОГО Фильма «Мы с вами автомобильного», который ставит на «Ленинфильм» режиссер И. Масленников по сценарию Н. Рудневой, И. Олшанского, Г. Успенского, сценаристов Герон Мартини — рабочие завода автомобильного, «Ленинфильм» и «Узбекифильм» участвуют в международных автомобильных гонках.

НЕОБЫЧНЫЙ ПАССАЖИР сначала вызвал переполох в самолете. Но когда Капитан Энрике улетел у ног хозяйки и ликнул ее руку, публика успокоилась. Главными действующими лицами Кино — один из пилотов доминиканского авиационного полка Л. Л. Берберова, большого любителя жеманства. Берберовы авиационный инструктор Кино Банниского зоопарка, когда была полетная статка большого мальчика называлась «Самолет». Несколько месяцев всей семьей работали на заводе. Капитан начал поправляться. «Сидеть зеврей» стал совсем ручным. Он будет по улице с собакой, поведет и не боится автомобильного полетника. Он и и самолету, на котором отправился в Ленинград. На «Ленинфильм» снимается музыкальная команда «Синие зайцы», которую ставит самозваный Аксенов по сценарию Марка Розовского. Это будет кинокомедия в жанре мюзикла, музыкальное оформление с использованием выступлений популярных профессиональных и самодельных коллективов.

## БАХТАНГОВСКИЙ СТРОЙ

(Иллюстрация стр. 2)

учителя говорили: «Искусство театра — стремление человека к познанию».

«Театр делает зрителя чувством воображения».

«Человеку это свойственно — играть».

«Мы смеемся и плачем в театре не потому, что нам смешно или грустно, а потому что путь к нам угадан верно...»

Это все — в театре. Но это же — и в кино! Характерные черты нашей школы — фантазия, пластика, музыкальность, ритм, легкость — это — основа музыкально-комедийных фильмов, как у нас, так и за рубежом. Начиная с школы, позднее шлифовалась в театре... Но это легко читаемый стиль схода. На мой взгляд, есть еще один, более для автора важный. Одна из основ бахтанговской школы — три стены (не четыре!) — это — ощущение зрителя. И как это ни странно, это же — только проявление иначе — есть и в кино... «Зритель любит хороший перекос словами», — говорил Эйзенштейн. «Знать об образе все, но рассказывать о нем своим способом и как бы чуть поглядывая со стороны...» — говорили учителя в театре. Это «бахтанговское», но это же и точка прикосновения к великим практикам и теоретикам кино.

Сказать по правде, — улыбается Л. Целковский, — в своих работах кое-какие сцены я могла бы пересказать и получше.

— Кто же ваш главный учитель?

— Рубен Симонов. — Это пронесено твердо, без раздумий, как ясное. — Он говорил, продолжает Людмила Васильевна: «Чудо нашего искусства — в бесполой поиске».

...Рубену Николаевичу было известно, что было забыто многими режиссерами той поры, он часто говорил: «Мы должны со сцены нашего театра показывать борьбу завтрашнего со вчерашним».

И это тоже, по-моему, «бахтанговское», и тоже, по-моему, задача нашего кино...

«Часто вечерами я прохожу мимо теперь не такого уж молодого здания театральной школы имени Б. В. Шуккина — скоро вузу исполняется 60 лет. Почтенный возраст...»

Я останавливалась и вспоминаю: сколько же судеб начиналось здесь, на щербатых ступеньках этого старого дома на улице Бахтангова в Москве!

Вереница людей встает передо мною — не одна тысяча актеров-шуккинцев, много — около 40 — народных артистов, еще больше — под 70 — заслуженных, а сколько талантливых молодежи! И когда я стою таким вот тихим вечером у порога этого скромного, но известного всему художественному миру дома, меньше всего вспоминается мне шумные премьеры, потоки света блинцевшей и прожекторов. Мне вспоминается большой и нелегкий труд молодых актеров, труд прекрасных педагогов школы под водительством «фельдшарша Кузьмова» — народного артиста СССР Бориса Евгеньевича Захвы — бессменного в течение почти полувека руководителя училища.

И слышится мне все же не громы оваций и стрекот камер. Я слышу торжественный и спокойный голос «старшего бахтанговца» — Бориса Евгеньевича, впервые выходящего на приемных экзаменах, как на утренней солдатской поровке, никому еще неизвестные имена мальчиков и девочек — будущих учеников бахтанговской школы:

- Ульянов Мишель
- Здески
- Яковлев Юра!
- Здески
- Борисова Юля!
- Здески!
- Гриченко Николай!
- Здески!

...Лановой Вася, Тимофеев Коля, Максакоса Люд!

- Здески, здески, здески...
- Ролан Бицадзе, Малавина Вера, Граве Саша, Ронинсон Гоша, сестры Вертинские, Абрикосова Гелла, Шалева Яра, Этуш Владимир, Мышкова Нелли, Любимова Ирина, Гай Гриша, Бельский Саша, Александрова Лилия, Коробельникова Рита, Юдина Лиля, Седюнова Сая, Желнинский Борис, Ширвиндт Саша, Стриженов Олег, Михалков Никита, Миронов Андрей, Купченко Ирина, Семеновича Ниташа, Смойлова Тая, Демидова Алёна, Шендаринова Вера, Урсиня Люда, Варлава Наташа...

## В ДУХЕ ВЗАИМНОЙ ЗАИНТЕРЕСОВАННОСТИ

Подписанные протокола. Слева — Андрей Паран, справа — А. В. Романов.



Недавно в Москве проходила вторая сессия смешанной советско-французской комиссии по осуществлению сотрудничества в области кинематографии. На основе межправительственного соглашения по этим вопросам намечено дальнейшее расширение контактов между кинематографами Советского Союза и Франции, предусматривающее совместные постановки кинокартин, обмен фильмами, участие в международных кинофестивалях, проведение премьер фильмов и кинофестивалей, развитие научно-технического сотрудничества.

Протокол подписали с советской стороны председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. В. Романов, с французской — заместитель генерального директора Национального киноцентра Франци Андре Паран.

В беседе с нашим корреспондентом Андреем Параном сказал:

Традиции дружбы и плодотворных контактов в области культуры и искусства между нашими странами, как известно, имеют многовековую историю. Сегодня особенно важно продолжать эти добрые традиции в сфере одного из

самых влиятельных искусств современности — кино. Мы не раз были свидетелями того, как велик интерес зрителей Парижа и других городов Франции к советскому киноискусству. Эти чувства, я знаю, взаимны, так как советские зрители также любят и ценят искусство французских кинематографов. Переговоры, которые мы в духе взаимной заинтересованности ведем в течение нескольких дней в Москве, открывают новые перспективы сотрудничества, несомненно, будут способствовать лучшему взаимопониманию и все возрастающей дружбе между народами Советского Союза и Франции.

На «хлопушке» надпись: «Офицер запаса». Так называется фильм, который снимается на киностудии «Молдова-фильм» по сценарию Н. Лигу и З. Чиркова, главным героем которого — секретарь райкома партии Кирилл Вужор.

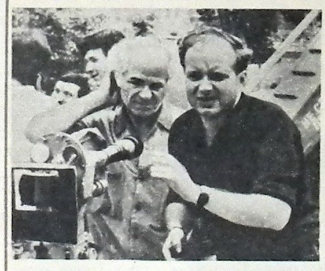
Герой нашего фильма — человек активного действия, — говорит режиссер Ю. Воронский и В. Демин. — Он прошел войну, знает цену достигнутому, умеет заботиться не только о сегодняшнем, но и о завтрашнем дне. Его характер раскрывается в столкновении с разными людьми, в разрешении многих проблем. Служение людям — для него высший принцип и долг коммуниста.

В роли Кирилла Вужора снимается Борис Зайденберг, знакомый зрителю по многим фильмам, в частности по «Особому денизю», где он играл комбата Орлова. Комбат Орлов как бы продолжает свою кинематографическую жизнь в Кирилле Вужоре.

«Офицер запаса» — фильм о людях, преграждающих в жизнь планы, намеченные XXIV съездом КПС, о наших современниках. Характерно, что для натурных съемок не было построено ни одной декорации, все снималось на подлинной натуре, и это помогло достоверно передать атмосферу сегодняшней жизни республики.

Свой фильм молодые режиссеры посвящают пятидесятилетию Компартии Молдавии. В фильме снимается актеры С. Корюшко, В. Козел, А. Максимова, И. Акулова, М. Сагайдак, Г. Григориу, Сандри Ион Шкури, И. Унгурину, В. Соцки-Войническу, В. Чутак, О. Лачиу. Оператор Л. Прокуров, музыку пишет Э. Лазарев.

С. Гоздаченко



## «ОФИЦЕР ЗАПАСА»

Диетр. На полях виноградники, поля пшеницы, сады, фермы. Камера скользит над долинами и холмами Молдавии, выхватывая работающих людей, машины, радугой от дождевых ливней. Вертолет медленно спускается к земле. Резко остановилась лопата. Из кабины выходит уставшие люди. Оператор на ходу поднимает кинокамеру и напоследок снимает «хлопушку», которую держит над головой девушка-пожрец.

Идет съемка. У камер оператора Леонид Прокуров (слева) и режиссер Юрий Воронский



Секретарь райкома Кирилл Вужора (Борис Зайденберг)

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

# БЕЗНАЧЕЛЬНЕЕ НЕ СТЕСЛАСНЫ

...Шли первые кадры фильма «Хозяин», шел двадцать пятый год, и шел, погромыхивая железными суставами и вздыхая от старости, паровозик — толщи за собой поезд в Петербург. «Ох, Петербург повстает», — вздыхали пассажиры и вели разговори про трудное время изолуп. Матросы, разламывавшие со службы, прикипавшие запасы «казеночки», а один из них, непонятно, по имени Иван Каюмович Иван, глядя в окошко, вспоминал свое детство: как на уроке закона бояжа укусил он батюшку за палец, как, страшась отцовского гнева, бежал из дому, из деревни, как нашли и накармили его матросы, как стал он потом юнгой на корабле, как в жарком революционном бою был смертельно ранен дядя Каюм, второй отец Ивана, наказавший молодому матросу после гражданской обязательно пойти на Путиловский...

Так под стук колес познакомились мы в общих чертах посредством данных напыльками сценко-иллюстраций с прошлым главного героя «Хозяина» — матроса Каюмова.

Ну, а будущее его — вперед, в фильм. Но — чу! — кажется, оно началось в шумном вагоне послышавшее женское пение, и Каюмов двинулся к нужному направлению. Голос, принадлежавший весьма симпатичной молодой особе, выходящей: «...но счастье свое целиком я найду, на меньшее я не согласна. Так вот, встреч с обладательницей «народного таланта» Аленой Ефремовной (Т. Бедова) сыгравшей определенную роль в жизни Каюмова, а именно: неудачной ее песенки и особенно рефрен про несогласие стало не только музыкальной темой фильма, но и смысловым его стержнем: революционный матрос Иванов хочет жить в главном городе революции, работать на главном его заводе, строить новую жизнь своими руками. На меньшее он не согласен!

«В Ленинград, Иван Каюмович приезжает ранним персональным утром. Праздничком встречает его город, а Путиловский завод — первым трактором. Но вот праздник кончился, настали суровые будни. Перед Ивановым встала реальность двадцатых годов. В стране разруха, а тут еще изловская нечисть поперла из всех щелей... Есть от чего прийти в отчаяние. Но Иван держится. Держится и ждет, проставая длинные очереди на бирже труда и в штаб каждый день в окошечке Путиловского завода. Держится и не унывает, узнав, что дружок с миноискот Котьяк Фомичев — вместе воевали под Новороссийском — подался к измамкам, дескать, хватил, побросал уголек».

И кем только не бывал Иван за время ожидания своего часа, кого не навещал! И заведующим школы труда и радости был (там он познакомился с капиталистической Антониной, которая по злое сюжетных судеб оказалась знакомой Котьяк и в Лавре, в келье монашеской жи, воинком дал

поряд на поселение (там он вел философские споры с давнишним баром — бездомником, выжогий и пьяницей). И следовательно угрозился бы (там он поверил лживым клятвам старого медвежатника Вилулова, отпустил его на свободу, а по возвращении сам отпустил с такой службой — от грек подальше). И в слесарной у Варламова дружка-изма-

и в крохе человека, и только потом символа и образами Каюмовича. Так же указательные, иллюстративно решаются и другие персонажи фильма. Котьяк Фомичев — типично отрицательный персонаж с усиками и в шиле. Алена — сбавшаяся с пути и перерожденная Малайка на Боржоголба; Антонина — заводчица женщина с положительными устремлениями, но и с грузом «казенной» жизни. Антаром нечего играть. И вот И. Ефремовна старательно курит глаза, Т. Бедова ролеует крупные сцены рассказа, М. Вертинская пронизательно-устало-покровительственно улыбается и во время красивых прологов по ночному Ленинграду в ответ на «буржуйского» Угумена читает «примирительного» Тютчева...

Что нового сказали нам о замечательном времени сценаристы В. Аксенов, А. Гольбурт, режиссер М. Ерышев!

«Простите столь странное жонжонирование Ивана Каюмовича, оно понадобилось нам для того, чтобы как-то разорвать в его судьбе, а это каждый и в судьбе фильма, о нем повествуящего».

Итак — хозяин. Предполагается: хозяин новой жизни, хозяин своей

Путинский... Что и говорить: тема важная, историко-революционная, герой положительный, масштабный, как сказал замечательный ленинградец Райкин, — кино».

И появился «Хозяин» — иллюстрация к соответствующему парагра-



страми, человек, лично за них ответственный, уверенно ступающий по земле и т. д. Можно ли назвать медлительного, в чем-то, мовет, и симпатичного Каюмича (зту роль исполнил молодой актер М. Кошнев), парня с простоватым, спокойным и немного белоболучным лицом, три четверти картины прошедшего пропуская на Путиловский, — так патетически, с большой буквы, назвать Хозяином! Вряд ли. Ведь, в сущности, Каюмич в фильме никакой. Ну, чем он отличается от десятков других экранных братишек! Разве что знает науку Уитмена и не хватается за маузер с поводком и без поводка, умеет терпеливо и даже солидно выслушивать не только политических незрелого собеседника, но и идеального противника. По замыслу он незаурядная личность, мастер на все руки, даже на трубе играть умеет. Но только по замыслу. Никак не выходящий драматургически, характер этого мало интересен само по себе и уже никак «не тянет» на широкое обобщение, но Ивана Иванова (имя и фамилия его, конечно, не случайно), пролетария и хозяина земли русской».

А ведь Василий Губанов был вначале Губановым, живым, из плоти

фу учебника истории. С плохо поставленным искусством (на вокзале, у завода, на бирже), так беспрестанно проигрывающийся на фоне введенных в фильм документальных стоп-кадров, фотографии того времени. С нарочито комедийными ситуациями, ибо и экзотические сцены в Лавре и банальные «разоблачительные» — у измамнов наверняка не от хорошей жизни, а для лучшей кинематографичности, для заполнения экранной жилплощади...

В фильме полно каких-то досадных несоответствий, смысловых диспропорций.

Ну как же можно было трубить зарю новой жизни Ленинграду (сцена проезда музыкантов на открытом трамвае по перегруженному городу, вся эта симфония пробуждения сделана слишком эффектно, кроме того, это уже было — труба, идущий по городу), используя для этого мелодию «народно-эстрадной» песенки — музыкальную тему заблудшего Алены!

Но самой большой художественный перекос «Хозяина» — в его фильме, когда в этом вымышленном, мелодию вторичном мире, фильме (даже из «Земки на песку» здесь есть изобразительная цитата, не го-

вора уже о многочисленных цитатах в третьем положении из целого ряда других историко-революционных фильмов), так вот, когда на экрано появляется конкретная историческая фигура и не кто иной, как бесконечно дорогой каждому ленинградцу, каждому советскому человеку Сергей Миронович Киров. И снова срывается давний, как самое кино, штамп! Иван Каюмович, но подозревая поначалу, что разговаривает с Кировым, называет его по-своему «братом».

Фильм «Хозяин» снят на ленинградской студии Ленина киностудия «Ленфильм», славной своими художественными открытиями, своими фильмами, составившими целую эпоху в советском кинематографе. На студии, откуда шагнули в широкую жизнь, как живые, и Чапаев, и Максим, и профессор Полосухин, и матрос Бушуев, и недавняя Тая Тетина, и многочисленные другие ныне здравствующие инноваторы.

Не хочется проносить обидных «исключений» слов, но все-таки нельзя не сказать, что в том, как подошли авторы фильма и все работники студии, причастные в этой партии, к такой важной и нелегкой, такой труд-

ной теме «Человек в революции», есть и известная черствость и художественное «многочисленность».

Важная, общественно значимая тема не есть индифферентца для «кабы какому ее воплощения. Об этом стоит помнить всем кинематографистам. А от работников «Ленфильма» мы ждали и ждем картин, по-настоящему полнокровных, по-настоящему революционных — исторических или современных. Картин, в которых бы пульсировала мысль и билось чувство. На меньшее мы не согласны.

Л. Закрышевская

Иван Иванов (М. Кошнев)

● ХОЗЯИН

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

Сценарий В. Аксенова, А. Гольбурт, Постановка М. Ерышева  
Главный оператор А. Назаров  
Художественный руководитель М. Иванов  
Композитор В. Чистиков



Михаил Ильич Ромм на съемках в Париже. Фото Б. Балдина

...Мы ожидали его новый фильм. Каждая работа этого выдающегося мастера, художника-коммуниста становилась событием в жизни кинематографии, в жизни зрителей.

Безраз не раз отрывала М. И. Ромма от картины. Но не было сомнений в том, что документальный романский фильм о мучимых проблемах современности будет закончен, что будут еще новые его фильмы.

Свой последний фильм М. И. Ромм посвятил молодежи мира. Материал собрался в архивах и фильмотеках, съемки велись в Советском Союзе и во Франции, в ГДР, ФРГ и Англии. Это были последние съемки под руководством Михаила Ильича Ромма. Он умер незадолго до окончания работ.

Редакция нашего журнала этого года публикует съемки этого фильма, написанный участником съемочной группы выпускником ВГИКа Игорем Григорьевым. Мы решили опубликовать этот материал таким, как он был написан при жизни М. И. Ромма.

# МИХАИЛ РОММ — «МИР СЕГОДНЯ»

# СВЕТЛЫЙ ТАЛАНТ

В последний раз мы сели с ним за рабочий стол много лет назад, чтобы написать сценарий для фильма, который был заранею описан нами: «Ночь размышления». Это должно была быть картина о старом, хорошем, умном человеке, который однажды в глухую ночь оказался вдали от семьи, в гостинице районного городка. В бесконичности он вспоминает всю свою жизнь, все счастье и в ней и несчастное, все правильное и ложное, все, за чем он гнался влупую, но и все, чего он достиг. Свою работу, свою семью. Свое время.

Я не знаю, чем закончился бы этот сюжет «Размышления», потому что мы с М. И. Роммом так и не завершили работу. Многие годы мы вместе писали сценарий, и всегда дело шло довольно легко, без особых заминок, благодаря удивительной способности Ромма как бы лепить характеры на лету, как бы выхватывать необходимые реплики в потоке мыслей и слов, проносивших мимо. Но тут, в этой последней нашей совместной работе, дело у нас не пошло. Может быть, потому, что каждый из нас прожил жизнь и у каждого было свое понимание того, о чем должны думать и думать старик в ночь размышлений. А верней всего потому, что Ромма, как художник, уже ушел от того, что мы делали с ним до этой работы. Он, как всегда, искал новое, необычное и неординарное,

а я уже не поспевал за ним. Мне кажется, что такое предположение наиболее верно, потому что вскоре затем Ромм создал такие свои полотна, как «Девять дней» и «Обыкновенный фашизм», знаменавшие решительный, неожиданный поворот в его творчестве.

Я понимал это, и все же в душе меня не оставляла надежда, но не гаснувшая надежда, что когда-нибудь мы снова засядем за стол и все же расскажем о том, что думаем о старике. Сделаем ночь размышлений.

Он писал в полный голос. (Порой он казался мне самой совестью в нашем искусстве.) Он заслужил это право своим громадным трудом, стремительностью неистового таланта. Сколь часто все мы, даже друзья его, не понимали этой стремительности, его бешавания и обрушения на него претензии, пытаясь рутинной.

Теперь его нет, и я вспоминаю наши первые годы знакомства, когда он был сценаристом, переводил на русский язык Эмиля Золя, ходил в привычной по тем временам толстовке и когда мы с ним на первых порах мечтали о том, что все повернем в искусство. С тех пор прошла жизнь. Повернуть искусство хотя бы на дюйм неизменно оказывается беснованно трудней, чем об этом мечтаешь, когда тебе двадцать пять лет и ты ходишь в толстовке. И все же — от юности до кончины — советский художник Ромм искал и искал неизведанное. И очень блестяще его находил. С неистовством, честно, самолюбиво.

А это едва ли не самый светлый венок на могиле действительного таланта.

Евг. Габрилюков

Удивительное это дело — художественно-документальный фильм. Ни тебе операторских крапов, ни бесполой массовки, ни преспопленности сознания своей важности и полым осветителями, ни элегантных трюмперш... Ничего, о чем с таким интересом читают в журнале «Советский экран» в рубрике «Идут съемки».

Франция. Пустой двор современной школы. Тихо. И вдруг дверь распахивается, и во двор вылетает толпа засидевшихся малолетних дикарей. Что тут начинается! Каждый до того горазд! Каждый — свое. Каждый проявляет себя как хочет: или верком на однокласснике, или под ним, или обрабатывает портфель как футбольный мяч.

Заметив в углу двора людей с кинокамерой и выставленным вперед микрофоном, толпа устремляется на них. Это было во Франции. А сейчас уже Москва, «Мосфильм», монтажный зал. И они же, эти дикари, на экране. Вот один из них. Имя — Поль. На все удивленный взгляд. Ему 10 лет.

— Во что ты играешь на переменах? (Удивленный взгляд.) — Я бегать люблю... Что ты читаешь? (Опять удивление.) — Чифа... — Кем ты хочешь стать? (Удивление.) — Механиком. — Ты очень любишь машины?

Поль, очевидно, дал подножку, и на экране Ксавье, в очках, 10 лет. — Что ты читаешь? — Все, что выходит в издательстве «Энциклопедия». — Что ты сейчас читаешь? — «Две естественные истории» и «3000 лет электричества». (За спиной шумит стеллаж с книгами.)

— Кем ты хочешь стать, когда вырастешь? — Садоводом. — Почему? — «Почему» повисло в воздухе, и на экране кокетливая улыбка французской Сильвии 10 лет. — Во что ты любишь играть? — Кап-кап (кошки-мышки).

От камеры отстали и ее. На экране Ги-Александр, 10 лет. — Хочу стать геологом. Экран гаснет и снова вспыхивает. Огромная площадь, затруженная людьми. Громадным количеством людей. И все на одной площади. Не видно ни отделимо стоящего садовода, ни геолога, ни механика. Нельзя взглянуть ни на лицо, ни фигуру человека. Все слилось в единую безликую поверхность.

Свет зажигается, и сидящий перед экраном человек в замшевой кофте, с орденом профилем и живыми глазами поворачивается и спрашивает нас: — Ну как? Стало лучше? Мы — это съемочная группа, приглашенная оценить новый, собранный фильм.

Человек в замшевой кофте — наш постановщик, Михаил Ромм. Ему семьдесят один год. Он ровесник нашего века. Иногда его спрашивают: «Не трудно ли вам с такой сложной картиной, как «Мир сегодня»? Он опускает голову, на губах его лукавая усмешка, и он делает что-то вроде жесткого извинения и говорит примерно так: — Много извлекать и познавать от человека проще говорить о «мире вчера», о «мире позавчера» или о «мире послезавтра». «Мир сегодня» гораздо легче создать тридцатилетнему режиссеру или еще лучше двадцатилетнему, для которого все происходящее на свете свежо, ярко и непотворимо.

Но я вышел. Посмотрите, кто со мной работает. Сплошь молодые люди. Вот, например, Герман Лавров. Ему еще только 42 года. Или Фабиан Могилевский — только 46. А что до остальных членов группы, таких, как Олег Згуриди или Жени Тихонов, то они чистосердечно считают себя молодыми и провинциальными, и среди них «Мир сегодня» не кажется мне уже чем-то страшным, чудовищным и непонятным.

И опять лукавый взгляд на вас: что скажете? Лукавый и доброжелательный.

Таков Михаил Ромм. Сегодня идет разбор интервью. Интервью, которые будут лишь маленьким эпизодом в картине.

Франция. Выпуклая мемориальная табличка в камере студента: — В настоящее время будущее зависит скорее от молодых людей, стоящих у власти. Девушка в длинном, до пят пальто: — 1970 год не блестящий, как и другие. Я вообще нахожу немного смешной эту науку, которую мы пытаемся установить между годами. В конце концов в толстовке, зажимом, все поезда тоже, все осталось прежним...

Юная пара, может быть, муж и жена, а может быть, просто сокурсники. — Не проблемы встанут перед молодежью, а молодежь ставит проблемы.

Но. Это со свойственно не только нашему поколению. Молодежь всегда ставила проблемы. — Да, но проблемы-то на самом деле таковыми не являются. Это просто способ создавать для себя впечатление, что ты живешь.



На экране молодые. Самые разные. Из разных стран. Разные не только одеждой, но и тем, как думают, как объясняют. И когда смотрят на них на экране, слышишь и чувствуешь один вопрос, один вопрос и в глазах их и в словах: «Чем жить? Что взять из опыта старших? Что? Мистический буддизм? Устаревших хиппи? Разговоры о политике? Увлечение сексом? Спокойную и сытую жизнь? Что?»



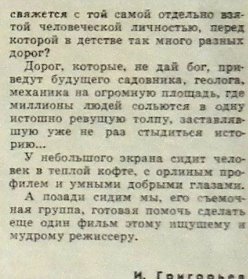
Из материалов по фильму М. И. Ромма «Мир сегодня»

Париже, Мюнхене, Гамбурге десятки. Среди них есть серьезные ребята, увлеченные марксизмом, но есть абсолюто папузатипши и обитатели толку люди. Во что они верят? Кто? Опять Франция, Латинский квартал, студент в темных очках: — Кое-что может сказать, что эту жизнь можно изменить, перейти к индивидуализму, не обращать внимания на мир, изменять самого себя. И считаю, что это невозможно. Единственно возможный способ изменить общество — это изменить его по-настоящему... Идет отбор и монтаж интервью. Осторожный и кропотливый. Не будет ли все это громоздко? Не споткнется ли зритель на этих маленьких исповедях, которые скорее будут отражением, фоном основного материала картины? И как все это



Из материалов по фильму М. И. Ромма «Мир сегодня»

Вот они, французские школьницы, — будущие садовники, механики... Разговоры на улицах, степенные мысли и чувства, степенные врасплох, придадут фильму самое дорогое — достоверность. Проблемы, проблемы, проблемы... Молодые говорят о них со страстью, потому что будущее принадлежит им.



И. Григорьев

# «ОСТАЮТСЯ ЖИВЫМИ»

На «Мосфильме» начались съемки картины «Остаются живыми». Ее ставит по сценарию В. Железникова и А. Леонтьева режиссер Владимир Монахов. Постановщик фильмом «Непрошенная любовь» и «Про чудеса человечества», ранее как оператор снявший такие памятные произведения советского кино, как «Попрыгунья» (совместно с Ф. Добронравовым), «Высота», «Судьба человека» (его работа в этом фильме была удостоена Ленинской премии), «Оптимистическая трагедия».

Наш корреспондент записал рассказ режиссера о его новой картине.

— В основу сценария фильма «Остаются живыми» лег рассказ Эм. Казакевича «При свете дня». По-моему, это — одно из лучших его произведений и, как ни странно, одно из наименее известных. Рассказ этот не простой. Казакевич писал его на протяжении двенадцати лет — возвращаясь к нему, переделывал. Да и само появление рассказа в начале 60-

годов вызвало разноречивые отклики критики.

Во всяком случае, обращаясь к этому произведению, столь близкому опыту нашего поколения, мы чувствуем, что остались верны своему долгу художников. Людям совсем не вредно напомнить, как важны в жизни простые человеческие качества: доброта, братолюбие, соучастие друг другу.

Главное место в нашем фильме, даже большее, чем в рассказе, займет командир Нецаев — для нас это образ человека в лучшем смысле этого слова, если хотите, идеального героя. Идеального не значит безупречного. Но при всех своих земных и житейских несовершенствах он сумел сделать главное: выбрать нравственную позицию в жизни, ту, которая выдержала проверку во всех испытаниях.

**Виталий Нецаев**  
(А. Мажков),  
фотокорреспондент  
(В. Голик, с. л. е. в.)



**Слепцов**  
(И. Лапиков),  
**Юра Нецаев**  
(Володя Тугсон)



Фото  
И. Гневашева  
и С. Нецаева

Его любовь к Родине не декларируется с пафосной интонацией, она внутри него. Подвиг — он для него норма человеческого поведения.

Образ Нецаева возникает в воспоминаниях Слепцова, человека, воевавшего с ним, бывшего рядом в последние мгновения его жизни. И та любовь и человеческая благодарность, которые привели солдата за тысячи верст из Сибири в Москву рассказать вдове командира о ее погибшем муже — достаточное оправдание, чтобы видеть Нецаева именно таким — чистым, возвышенным, лучшим из лучших.

Слепцов — простой, от земли, сибиряк, рядовой солдат, никак не предполагающий в себе какой-либо человеческой исключительности, — поражает душевной чуткостью, тактом, высокой интеллигентностью.

Обо всем этом — о любви к Родине, об интеллигентности настоящей и мнимой — мы хотим говорить в фильме серьезно и по большому счету.

Наиболее сложен для актерского воплощения в фильме образ Ольги Петровны, вдовы Нецаева. Он не одноплюс психологически, в нем сложно переплетаются хорошее и дурное. При всех ее положительных качествах ее жизненная позиция оказывается несостоятельной. И обо всем этом мы постараемся сказать, не упрощая, не сглаживая острых углов, не навязывая зрителю готовых

(Окончание на стр. 12)



**Елена**  
(И. Терентьева)

Герон фильма «Озарение», который ставит на студии имени А. Довженко по своему сценарию Владимир Денисенко, — ученые, специалисты по молекулярной биологии. В центре событий открытие, сделанное молодым ученым Юрием Морозенко, открытие чрезвычайно важное, помогающее выяснить причины раковых болезней.

По замыслу автора, идея будущего произведения заключена в словах Луи Пастера: «Быть убежденным, что открыл научный факт, и сдерживать себя подчас годами, и сообщить лишь тогда, когда отброшены все противоречащие гипотезы, — это тяжкое испытание. Но когда после невероятных усилий приходишь к убеждению, то постигаешь самую большую радость, которую только может ощутить человеческая душа. А мысль о том, что этим удалось послужить славе своей страны, делает эту радость еще более глубокой». Вот об этом творческом горении будущий фильм. О самом счастливейшем моменте в судьбе ученого — моменте «озарения». Два дня жизни Юрия Морозенко пройдут перед нами. Мы узнаем этого человека подробно, увидим его в сложных жизненных ситуациях. За короткий экранный срок волею автора Юрий поставлен в условия самые разные: здесь и напряженные часы решающих лабораторных испытаний, и отношения со старым научным руководителем, чья стройная, всеми затверженная теория рушится открытием Юрия, и, наконец, семейная драма.

В главных роли снимается Богдан Ступка (мы видели его в роли Ореста в фильме «Белая птица с черной отмычкой»).

В картине заняты также В. Скомооровский, Г. Долгозвяга, Н. Терентьева. Оператор В. Трушковский, это его первая самостоятельная работа после окончания ВГИКа.

Н. Орлова



**Юрий**  
(Б. Ступка),  
**Галина**  
(Г. Долгозвяга)

## «озарение..»

В мастерской  
художника...



Фото  
С. Улицкого



«ОСТАЮТСЯ ЖИВЫМИ»

выводов. Слепцов рассказывает о Нечаеве — таком, каким он его знал: скромным, не напояв героичным, шумевшем соловьем теплоту и человечность в жестокой войне...

Мы не будем осуждать ее за то, что она после гибели Нечаева снова вышла замуж, что у нее уже дочь от другого человека, — ее вина в этом. Она еще при жизни Нечаева как бы заменила ему, не заметила его человечности, богатства, не взяла частичку его себе. И даже слушая рассказ Слепцова, как бы заново переживая жизнь, узнав в Нечаеве нового человека и вновь влюбившись в него, она так и не обрела необходимого человека внутри себя, другого зрелища. Она не поклялась Слепцову...

Мы не хотим впасть в нашей героине некое исключение из нормы. Это было бы слишком успокоительно для зрителя: можно не виноватых, можно считать, что не она это заслужила. А нам хочется много, чтобы зритель поставил себя рядом с ней, задумался.

Сейчас стало модным стилизовать на экране войну под хронику, замечать цвет черно-белыми или слегка тонированными кадрами. Предмет порно оправдан, но он отдаляет войну от нас, уводит ее в прошлое. А нам хочется сохранить ощущение симуляции, чтобы зритель чувствовал, что он не читает, что не видит, что не слышит. А нам хочется сохранить ощущение симуляции, чтобы зритель чувствовал, что он не читает, что не видит, что не слышит.

Для меня в этом фильме очень много личного. И мне приходится сталкиваться с такими колами, как тот генерал, который не успев разобраться в обстановке, начинает стрелять на то, что привнесшего командование Нечаева. Такие люди на делятся криком утвердить свою волю, а на деле — солдаты это беззастенчиво чувствовали — доказывали лишь свое бессилие. И вот так же, в этом фильме, меня принимали в партию в траншеях в период войны, у меня еще рука на косяке висела, а как раз из госпиталя вернулся. Да, собственно говоря, у каждого прошедшего через войну немало на память таких эпизодов.

В этом фильме я и вновь возвращаюсь к своей прежней операторской профессии. Я по-прежнему буду работать с Игорем Богдановым, который сам был ко мной «перешошлом» и в этом фильме человек «чужак». Но на этот раз операторами будем мы оба. Психологическая сложность фильма требует абсолютного единения режиссерского и операторского творчества, ритма, темпа, звуковой палитры.

Война в картине исполняют Иван Пилатов (это третий фильм, над которым мы работаем вместе) — Слепцов, автор театра «Сравнительный анализ» — Николай Габриэлян — Ольга Петрова, Евгения Лаврова из Театра Маяковского — Ростислав Невостнов, новый муж Нечаева — Художник фильма Юрий Рашка.

претензии к рецензии



Константин Симонов написал небольшую повесть «Случай с Польниным», напоминающую и продолжившую любимую тему его известных военных стихов — тему бескомпромиссной, верной любви. Одну из тех доверчивых, точных, посимоновских «настроительских» повестей, которые оказались счастливым довлечением к его главной военной эпопее. Режиссер Алексей Сахаров написал (совместно с К. Симоновым) сценарий и поставил фильм под тем же названием.

И получился весьма поверхностный, анимичная картина, лишённая тех психологических сложностей и того особого смысла, ради которых писатель повесть. Пропало главное — ощущение нравственного компромисса, на который решается актриса Галина Петрова, изменяя одиозному Польнину с откровенным пошломком и трусом режиссером Витенькой Балакиревым. Витеньку в фильме обогрели войной, его второй, подлой, домашней жизни не показали, и оттого все метания нашей героини от лучшего к просто хорошему выглядят в картине не более чем каприз ветренницы... Смыслов конфликт, потенциально самый интересный, прошёл по кинотеатрам очередной серенкии фильмом, не оставивший следа ни в картине, ни в памяти кинозрителя.

Давайте взглянем в рецензии некоторых газет на фильм «Случай с Польниным». Что обещали кинокритики зрителям нового фильма?

«Случай с Польниным» — фильм-размышление, фильм-исследование. В нем с необыкновенной силой выведена безжалостная рука войны, соединяющая и тут же разрывающая людские судьбы. Что это — действительно трагедия человеческих чувств, или сумевших противопоставить себя стихии, или, наоборот, победа их над этим грозным и страшным силами?»

Авторы не дают прямого ответа на вопросы, но вместо строгого развещающего действия подводят нас к единственному выводу: неизбежным прекрасные людские сердца души — и только новым пульс времени ставляет их биться по-новому, в новом ритме, оглядя и максимализируя всю страстность, всю преданность их идеалам великой Родины», — пишет, не впадая в эвфемизмы, И. Горький в газете «Ленинская смена» (г. Горький).

Евгений А. Бельская в «Вечерней Новостинке» «с повествованием о том, как было опубликовано письмо автора года назад в «Знамени», она не казалась какими-то важными событиями в литературе, большая приобрела...

ИШНОЗ заданности



Имя Константина Симонова. Имя покаяния печам: тоже, мол, откопала историю. Другим же, есть сплудать с Польниным казался несправедливым... Если о повести люди не спрашивали, мол, читал или не читал, то теперь фильм студии «Мосфильм» «Случай с Польниным» спрашивают: «Выдели! Потому что тот, кто увидел, непременно захочет, чтобы и другой посмотрел этот фильм, хорошо и доброту сработанный режиссером А. Сахаровым, прекрасное сыграный актерами».

Новые рецензии — и снова восторги: «подлинное целомудрие, «любимые актеры», «зал смотрит этот фильм затая дыхание»... Ссылка на зал — это спасительный конек-горбунок для некоторых рецензентов. А вот язык голос из зала (письмо группы зрителей, присланное в редакцию по вашей отсылке).

«Конечно, мы благодарны вам, что вы к нам приехали, — пишут создатели картины участники ее просмотра. Для культуры издателей «Правда», — но хотим вас огорчить: фильм не получился. Как нам обещали, мы должны были увидеть любовь, но ничего подобного — пришло только жадать».

И, предавая свои претензии к отдельным участникам картины, авторы письма заканчивают: «У нас много выводит фильмов в год, но смотреть их не хочется. Много сейчас фильмов, созданных в «Вечерней Новостинке». Война, война, но жизнь была была. Была любовь, была верность, короче говоря, все было. Ничего подобного в этом фильме нет. Фильм получился как-то серый. Столько было задумано, столько сил и труда. И очен жалко, что сейчас погоня к количеству, а не за качеством. И жалко, что произведения такого писателя, как К. Симонов, не понимают. Не могут, что ли, понять!»

Но дело, разумеется, не в том, кому фильм понравился, а кому — нет. И самая серьезная работа творческого коллектива может оказаться спорной и вызвать различные суждения. Важно лишь, чтобы предметом спора были любовь и «чуждость» и «компромиссы» и «подлинность» с собой, если речь идет всего лишь о скромном простачке-работяге, а вовсе не о полдеце! Над тем, как связать начало и конец в рецензии, ни глоток, ни редакция уже не думают.

«Создатели фильма сумели от частного случая перейти и общему... Откуда же самым разным рецензентам и редакциям известен заранее положительный ответ? Пожалуй, откровеннее других на этот счет вы...

с трибун недавних съездов кинематографистов и писателей! И насчет того, что и война есть, и любовь есть, и верность, а «смотреть не хочется». Так неужели и в самом деле наша посвещенная пресса порою перестала замечать эту гурлошную по экрану приближенность, поверхностность, банальность в подходе к важным темам?

Но вернемся к «Случаю с Польниным». Та же И. Маслова (газета «Ленинская смена») заметила, коренной просчет режиссера — неблагоприятность с Витенькой: «Вот здесь, как мне думается, авторы несколько диссонансируют в подаче образа. Разгадывание Витеньки в поведении с бригадой артистов на фронте, не идущие дальше общих слов и обильной жестуляции, несколько утрированные, и упрощенно-дезертирское отношение к войне такого уминого человека, как Балакирев, кажутся надуманными».

Итак, ни много ни мало — надумана одна из вершин в том любовном треугольнике, на котором держится весь сюжет. Что отсюда следует? А ничего. Ведь ответ был заявлен в начале — фильм-размышление, фильм-исследование, — а посему и в конце рецензии: «Врезая скальпелем сознания пласты человеческой жизни, мы будем еще долго и долгие годы...»

Беду с Витенькой почувствовали и А. Бельская («Вечерней Новостинки»): «В повести, повелулу, на него потрачено больше красок, нежели в фильме. Читатели знают, почему и какой ценой он остался в тылу, о чем печется, как эгоистичен в своих расчетах. В фильме все проще: просто работает, не вводит, оценивается нужнее здесь. Хорошенькая простота! Значит, вся проблема и все мучения нашей героини — это всего лишь любовь ли фронтовика-орденоносца или того, кто «просто работает, а не кончает». Странная, фальшивая она рецензия, не замечая о возникшего противоречия, еще важнее вывод: «Она (героиня) выдержала этот поединок с самой собой, ушла, потому что обман для нее горше разлуки. Так какой же обман, какие компромиссы и «чуждость» с собой, если речь идет всего лишь о скромном простачке-работяге, а вовсе не о полдеце! Над тем, как связать начало и конец в рецензии, ни глоток, ни редакция уже не думают.

«Создатели фильма сумели от частного случая перейти и общему... Откуда же самым разным рецензентам и редакциям известен заранее положительный ответ? Пожалуй, откровеннее других на этот счет вы...

сказалась Л. Петрова в «Вечерней Уфе»: «В титрах этого фильма — имя Константина Симонова. Автор сценария (Правда, только соавтор, но какой это имеет значение) — В. С. Значит, мы увидим не только сюжет, но и живых, интересных людей, простые и сложные их судьбы».

Я вконец поддерживаю и разделяю веру рецензента «Вечерней Уфы» в талант Константина Симонова, сам давно и горячо люблю его стихи, прозу, песни, но значит ли это, что всякая новая экранизация симоновских сюжетов — заведомая и обязательная удача? Не меньше мы любим Чехова, а разве мало видели и видим до сих пор плохих экранизаций чеховских произведений! А сколько раз не везло в кино таланту Веры Пановой, Эммануила Казакевича, сколько раз везло же случился и случилось плохие фильмы по хорошим литературным первоисточникам!

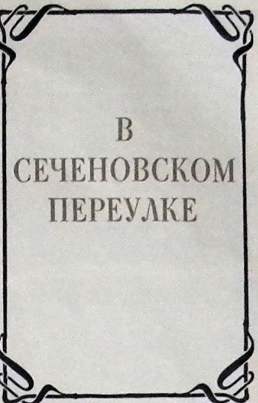
Почему так бывает — это вопрос серьезный, в нем надо разбираться, как в одной из важнейших проблем киноискусства и кинокритики, — не отниматься легко и просто: «Раз Симонов, значит, мы увидим...» Да еще при этом поддерживать кино как спорт в то момент, когда оно явно испорчено, а не улучшено писательское произведение, как это делает в своей рецензии С. Кардаш (литургская газета «Кавказская здравница»): «Авторы фильма углубили взаимоотношений главных героев... Они увеличили количество эпизодов, расширяющих о жизни авантюра, которую командует Польнин [его играет Олег Ефремов], и театра, где работает Галина Петрова]. Вот те раз: кажется, все (в том числе и С. Кардаш) единодушно договорились — фильм о любви. Так хороше ли этот главный мотив «углубился» за счет добавки эпизодов из жизни авантюра и театра? Может быть, лучше все-таки постараться поточнее, полнее перенести на экран подлинную сложность уже написанных взаимоотношений литературных героев!»

Фильм «Случай с Польниным» прошел по экранам, не нанесая каких-либо ощутимых потерь сегодняшнему искусству и сегодняшнему зрителю — обычный и, и сожалению, слишком частый за последние время проходной фильм. Но если верить восторженным рецензиям, нам предстояла встреча с выдающимся событием. Успеху фильма такое захваливание едва ли помогло, а вот авторитету рецензентов навредило повардино. Читатель наших рецензий вправе надеяться и верить: когда критик смотрит вместе с другими зрителями новый фильм, никто и ничто не может помешать его чуткому и требовательному пониманию художественного произведения, его сопереживанию с искусством. О профессиональности и талантливости любой рецензии, о состоянии критики в целом читатель и судит по глубине трактовки общественных проблем, по логике и свежести авторского высказывания, по справедливости и объективности судов, прочувствованных оценках.

Вадим Соколов

Полыни (О. Ефремов) Гала (А. Вергичская)

● СЛУЧАЙ С ПОЛЬНИНЫМ ИНИОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ» Сценарий К. Симонова, А. Сахарова и Константина А. Старица. Режиссер — Оператор-постановщик Г. Абрамкин И. Немолаев Художник-постановщик Ф. Яковлев Композитор Ю. Левитин



В СЕЧЕНОВСКОМ ПЕРЕУЛКЕ

В киношколе она проучилась недолго, потому что в 1923 году стала студенткой частной киношколы, которую организовала Ольга Ивановна Чая. «История Ирины Ли — этого довольно, чтобы все пришло на картину «Машинка», — так рассказывает Ирина Ли. Ирина Ли — это Ирина Ивановна Полипова, которую придумала Илья Поповый псевдоним, под которым она стала известна киношколам киноактеров, — Ирина Ли.

Она была одной из лучших учениц студии, и, когда режиссер В. Гардин стал подбирать актеров для своего фильма «Четыре и пять», Ольга Попович порекомендовала ему известную Нишу Ли на роль главной героини — деревенской девушки Наташи. И вот Ирина Ли отправилась на студию «Мемриабро-Русь». Странная история была предвела. Когда до этого она не снималась и в одну сразу главную роль! Из многих претенденток на роль Наташи Гардин выбрал ее, и Ирина Ли стала участницей одного из первых советских детективов.

Там началась ее кинематографическая карьера. Дебют молодой актрисы прошел удачно. «Много кинематографических удач», — есть такая кинематографического темперамента — так оценили игру актрисы в фильме «Четыре и пять» инюритины. Молодая актриса привлекла симпатии зрителей.

Фильм «Крест и маузер», в котором Ниша Ли играла роль берной девушки Марини, режиссер В. Гардин ставил на сценарию Л. Инюкина на студии «Госкино».

Это была одна из первых советских антрепризных театральных, разоблачающая реакционную роль католического духовенства, его ханжество и лицемерие. События фильма происходили в предреволюционные и первые революционные годы в монастырском приюте в маленьком городке на западе «Посин». Действие разворачивается в монастырском приюте, где был настоящий маснад шпионских заговоров, убийств, интриг.

Гардин требовал от нас эмоциональности, темперамента и психологизма, — вспоминает Ниша Алексеевна. — Очень понравился, подвигнулся, Гардин носился по съёмочной площадке, как инюритин. Когда что-то не ладилось, он неумолимым движением крутил на макушке палец и с досадой восклицал: «Полено Дроа!» Эта фраза была у него высшей мерой выражения неудовольствия.

Картина имела огромный успех у зрителей. «Хвост у первого «Госкино». Редкий хвост для русской картины. Хвост доказывает, что тема названа верно», — писал о «Кресте и маузере» Виктор Шпиловский. Популярность Ниши Ли после «Креста и маузера» еще больше возросла.

Ее имя на афишах замаскуя предшествовало названию фильма. «В инюритинх пусто, все уже смотрят Ильяшского и Ли в картинке «Машинка», «История Ирины Ли — этого довольно, чтобы все пришло на картину «Машинка», — так рассказывает Ирина Ли. Ирина Ли — это Ирина Ивановна Полипова, которую придумала Илья Поповый псевдоним, под которым она стала известна киношколам киноактеров, — Ирина Ли.

Она была одной из лучших учениц студии, и, когда режиссер В. Гардин стал подбирать актеров для своего фильма «Четыре и пять», Ольга Попович порекомендовала ему известную Нишу Ли на роль главной героини — деревенской девушки Наташи. И вот Ирина Ли отправилась на студию «Мемриабро-Русь». Странная история была предвела. Когда до этого она не снималась и в одну сразу главную роль! Из многих претенденток на роль Наташи Гардин выбрал ее, и Ирина Ли стала участницей одного из первых советских детективов.

Там началась ее кинематографическая карьера. Дебют молодой актрисы прошел удачно. «Много кинематографических удач», — есть такая кинематографического темперамента — так оценили игру актрисы в фильме «Четыре и пять» инюритины. Молодая актриса привлекла симпатии зрителей.

Фильм «Крест и маузер», в котором Ниша Ли играла роль берной девушки Марини, режиссер В. Гардин ставил на сценарию Л. Инюкина на студии «Госкино».

Это была одна из первых советских антрепризных театральных, разоблачающая реакционную роль католического духовенства, его ханжество и лицемерие. События фильма происходили в предреволюционные и первые революционные годы в монастырском приюте в маленьком городке на западе «Посин». Действие разворачивается в монастырском приюте, где был настоящий маснад шпионских заговоров, убийств, интриг.

Гардин требовал от нас эмоциональности, темперамента и психологизма, — вспоминает Ниша Алексеевна. — Очень понравился, подвигнулся, Гардин носился по съёмочной площадке, как инюритин. Когда что-то не ладилось, он неумолимым движением крутил на макушке палец и с досадой восклицал: «Полено Дроа!» Эта фраза была у него высшей мерой выражения неудовольствия.

Картина имела огромный успех у зрителей. «Хвост у первого «Госкино». Редкий хвост для русской картины. Хвост доказывает, что тема названа верно», — писал о «Кресте и маузере» Виктор Шпиловский. Популярность Ниши Ли после «Креста и маузера» еще больше возросла.

Ее имя на афишах замаскуя предшествовало названию фильма. «В инюритинх пусто, все уже смотрят Ильяшского и Ли в картинке «Машинка», «История Ирины Ли — этого довольно, чтобы все пришло на картину «Машинка», — так рассказывает Ирина Ли. Ирина Ли — это Ирина Ивановна Полипова, которую придумала Илья Поповый псевдоним, под которым она стала известна киношколам киноактеров, — Ирина Ли.

Она была одной из лучших учениц студии, и, когда режиссер В. Гардин стал подбирать актеров для своего фильма «Четыре и пять», Ольга Попович порекомендовала ему известную Нишу Ли на роль главной героини — деревенской девушки Наташи. И вот Ирина Ли отправилась на студию «Мемриабро-Русь». Странная история была предвела. Когда до этого она не снималась и в одну сразу главную роль! Из многих претенденток на роль Наташи Гардин выбрал ее, и Ирина Ли стала участницей одного из первых советских детективов.

Там началась ее кинематографическая карьера. Дебют молодой актрисы прошел удачно. «Много кинематографических удач», — есть такая кинематографического темперамента — так оценили игру актрисы в фильме «Четыре и пять» инюритины. Молодая актриса привлекла симпатии зрителей.

Фильм «Крест и маузер», в котором Ниша Ли играла роль берной девушки Марини, режиссер В. Гардин ставил на сценарию Л. Инюкина на студии «Госкино».

Ее имя на афишах замаскуя предшествовало названию фильма. «В инюритинх пусто, все уже смотрят Ильяшского и Ли в картинке «Машинка», «История Ирины Ли — этого довольно, чтобы все пришло на картину «Машинка», — так рассказывает Ирина Ли. Ирина Ли — это Ирина Ивановна Полипова, которую придумала Илья Поповый псевдоним, под которым она стала известна киношколам киноактеров, — Ирина Ли.

Она была одной из лучших учениц студии, и, когда режиссер В. Гардин стал подбирать актеров для своего фильма «Четыре и пять», Ольга Попович порекомендовала ему известную Нишу Ли на роль главной героини — деревенской девушки Наташи. И вот Ирина Ли отправилась на студию «Мемриабро-Русь». Странная история была предвела. Когда до этого она не снималась и в одну сразу главную роль! Из многих претенденток на роль Наташи Гардин выбрал ее, и Ирина Ли стала участницей одного из первых советских детективов.

Там началась ее кинематографическая карьера. Дебют молодой актрисы прошел удачно. «Много кинематографических удач», — есть такая кинематографического темперамента — так оценили игру актрисы в фильме «Четыре и пять» инюритины. Молодая актриса привлекла симпатии зрителей.

Фильм «Крест и маузер», в котором Ниша Ли играла роль берной девушки Марини, режиссер В. Гардин ставил на сценарию Л. Инюкина на студии «Госкино».

Это была одна из первых советских антрепризных театральных, разоблачающая реакционную роль католического духовенства, его ханжество и лицемерие. События фильма происходили в предреволюционные и первые революционные годы в монастырском приюте в маленьком городке на западе «Посин». Действие разворачивается в монастырском приюте, где был настоящий маснад шпионских заговоров, убийств, интриг.

Гардин требовал от нас эмоциональности, темперамента и психологизма, — вспоминает Ниша Алексеевна. — Очень понравился, подвигнулся, Гардин носился по съёмочной площадке, как инюритин. Когда что-то не ладилось, он неумолимым движением крутил на макушке палец и с досадой восклицал: «Полено Дроа!» Эта фраза была у него высшей мерой выражения неудовольствия.

Картина имела огромный успех у зрителей. «Хвост у первого «Госкино». Редкий хвост для русской картины. Хвост доказывает, что тема названа верно», — писал о «Кресте и маузере» Виктор Шпиловский. Популярность Ниши Ли после «Креста и маузера» еще больше возросла.

Ее имя на афишах замаскуя предшествовало названию фильма. «В инюритинх пусто, все уже смотрят Ильяшского и Ли в картинке «Машинка», «История Ирины Ли — этого довольно, чтобы все пришло на картину «Машинка», — так рассказывает Ирина Ли. Ирина Ли — это Ирина Ивановна Полипова, которую придумала Илья Поповый псевдоним, под которым она стала известна киношколам киноактеров, — Ирина Ли.

Она была одной из лучших учениц студии, и, когда режиссер В. Гардин стал подбирать актеров для своего фильма «Четыре и пять», Ольга Попович порекомендовала ему известную Нишу Ли на роль главной героини — деревенской девушки Наташи. И вот Ирина Ли отправилась на студию «Мемриабро-Русь». Странная история была предвела. Когда до этого она не снималась и в одну сразу главную роль! Из многих претенденток на роль Наташи Гардин выбрал ее, и Ирина Ли стала участницей одного из первых советских детективов.

Там началась ее кинематографическая карьера. Дебют молодой актрисы прошел удачно. «Много кинематографических удач», — есть такая кинематографического темперамента — так оценили игру актрисы в фильме «Четыре и пять» инюритины. Молодая актриса привлекла симпатии зрителей.

Фильм «Крест и маузер», в котором Ниша Ли играла роль берной девушки Марини, режиссер В. Гардин ставил на сценарию Л. Инюкина на студии «Госкино».

Актриса Ниша Ли (20-е годы)





# "Златые горы"



Л. АРШТАМ

Недавно исполнилось сорок лет со дня выхода на экран фильма «Златые горы» режиссера С. Юткевича. Мы попросили режиссера Л. Арштама, одного из авторов сценария, рассказать о том, как создавался этот картина.

«Златые горы» — серьезный фильм, который делали несерьезные, вернее, совершенно несерьезные, молодые люди. Первым мной старая фотография. Трудно поверить, что режиссеру «Златых гор» Сергею Юткевичу, уже в те времена признанному мастеру кинематографического искусства, было всего двадцать пять лет. Столько же и в выходу фильма на экран исполнилось автору этих строк. На год моложе нас был композитор Дмитрий Шостакович. Молоды были и оператор фильма Ж. Мартов, и актер Б. Пославский, на плечи которого легло создание центрального образа фильма — крестьянина Петра, и актер Б. Тенин, которого нет на этой фотографии, но который впервые променял в этом фильме одежду актера на бытовую косоворотку рабочего парня.

Непринципиально были все! Но революция распахнула перед молодостью страны окна в широкий мир, и все мы чувствовали, что не хотим вступать во взрослую жизнь. Подвигались же мощные потоки, мы променяли свою юность бурно и чрезвычайно уплотненно во времени! И в «Златых горах» мы все, несмотря на нашу молодость, пришли достаточно содержательно.

Однако молодость есть молодость! И ранняя зрелость наша не мешала молодому возрасту, с каким мы принимались за не разведанное нами еще дело звукового кино.

Итак, «Златые горы». Встреча с С. Юткевичем, только что окончившим немой фильм «Счастливая улица» — снятый им по сценарию А. Минзельского и В. Недоброво, и наше решение на базе этого немого фильма создать звуковые «Златые горы», «Счастливая улица» — фильм широкого эпического движения. Основное

действие фильма разворачивалось в преддверии войны 1914 года, но эпизод рассказывал уже о событиях, происходящих в 1919 году, в дни, когда петербургский пролетариат отражал и отразил наступление Юденича на Петроград. Композиция фильма была многоплановая.

Нефтяное Баку и Путиловский завод в Петербурге, ницкая русская деревня, хоромы «хозяев жизни» и петербургская рабочая окраина — «Счастливая улица»... Множественность мест действия и множественность событий! К тому же действие в фильме перебралось свободно с места на место и от события к событию, главным образом по ассоциативным, а не по прямым сюжетным связям.

Сложно было и сочетание простейших бытовых элементов в этом фильме с элементами социальных символов (а то и аллегорий!), столь типичных для того периода советской кинематографии.

Однако весь сложный смысловой контрпункт фильма был связан простым и ясным сюжетом. Сюжет этот рассказывал о судьбе бедняка крестьянина, пришедшего на заработки в Петербург, тот самый Петербург, который, как известно, «всем бона поверить». Путь этого крестьянина Петра, с его социально обусловленной раздвоенностью и противоречивостью, к ясному пониманию неопределенности своей личной судьбы от судьбы рабочего класса был подробно прослежен в фильме. А умная и чрезвычайная подробная работа заместительного актера Бориса Пославского помогла наполнить эту прозаическую стелени «жизни» живыми и страстными содержанием.

«Каким же путем превратить немой фильм «Счастливая улица» в фильм звуковой? Вот задача, которую нам предстояло решить. Как это ни странно покажется ныне, решение же было полемическим. Детство звукового кино протекало по двум основным направлениям. Первое было обусловлено даже специальной декларацией, которую подписали С. Эйзенштейн, В. Пудовкин и Г. Александров. Декларация эта, в сущности, за-

щищала достижения пластического языка немого кино, и звук ее авторам представлялся лишь элементом, которым можно было обогатить действительно огромные достижения немой кинематографии. Звук, по мысли авторов декларации, не должен был быть синхронен, то есть одновременно, происходящему на экране и раскрывающему его смысл. Музыка, шум, а иногда и слово (вторжения его на экран автору более всего опасались) должны были воссоздавать как бы второй смысловой ряд фильма.

Слово, прозаическое актером с экрана впрямую, решительно отрицалось. По этому первому пути были уже созданы два значительных фильма — документальный фильм А. Роома «Патниетка» и художественный Г. Козинцева и Л. Трауберга «Одна».

Роом поставил перед собой задачу сочетать в своем фильме в ритмическом единстве огромное количество подлинных индустриальных шумов с музыкой. В этом фильме были и настоящие Уданы и просчеты. Главным просчетом, как мне представляется, был в излишнем увлечении именно «индустриальными» звуками. Неполнота их быстро утомляла зрителя этого в общем интересного первого звукового фильма советской кинематографии.

Козинцев и Трауберт решили проблему звука в своем превосходном фильме «Одна», главным образом опираясь на партитуру Д. Шостаковича. Конечно, и они ввели в ткань своего фильма некоторое количество «натуральных» звуков, а единжды даже (если мне не изменяет память) «осмыслили» принудить свою героиню издать короткое восклицание прямо с экрана. Но все же главным элементом в звуковом ряде их фильма была музыка Д. Шостаковича. И здесь

режиссеры и композитор достигли больших успехов. Второй путь был безудержно наивен. Основное предположение теми, кто пошел по этому пути, отдавалось слову, звучащему с экрана. Зачеркивались все достижения немого кино. Экран заселили театральные актеры, а фильмы, в сущности, были плохо и незоборательно снятыми театральными спектаклями (а лучших вариантах перенесены прямо с подмостков сцене пышным ревом!). Таких фильмов с появлением звукового кино было снято к ходу немало и в Европе и в Америке. Нам этот путь представлялся спекулятивным. Но и первый путь не в какой мере не устраивал нас. Мы считали слово, произнесенное актером с экрана, важнейшим элементом звукового кино будущего. (Слово давно радовалось с экраном.)

Роом поставил перед собой задачу сочетать в своем фильме в ритмическом единстве огромное количество подлинных индустриальных шумов с музыкой. В этом фильме были и настоящие Уданы и просчеты. Главным просчетом, как мне представляется, был в излишнем увлечении именно «индустриальными» звуками. Неполнота их быстро утомляла зрителя этого в общем интересного первого звукового фильма советской кинематографии.

Слово, прозаическое актером с экрана впрямую, решительно отрицалось. По этому первому пути были уже созданы два значительных фильма — документальный фильм А. Роома «Патниетка» и художественный Г. Козинцева и Л. Трауберга «Одна».

Роом поставил перед собой задачу сочетать в своем фильме в ритмическом единстве огромное количество подлинных индустриальных шумов с музыкой. В этом фильме были и настоящие Уданы и просчеты. Главным просчетом, как мне представляется, был в излишнем увлечении именно «индустриальными» звуками. Неполнота их быстро утомляла зрителя этого в общем интересного первого звукового фильма советской кинематографии.

Козинцев и Трауберт решили проблему звука в своем превосходном фильме «Одна», главным образом опираясь на партитуру Д. Шостаковича. Конечно, и они ввели в ткань своего фильма некоторое количество «натуральных» звуков, а единжды даже (если мне не изменяет память) «осмыслили» принудить свою героиню издать короткое восклицание прямо с экрана. Но все же главным элементом в звуковом ряде их фильма была музыка Д. Шостаковича. И здесь

режиссеры и композитор достигли больших успехов. Второй путь был безудержно наивен. Основное предположение теми, кто пошел по этому пути, отдавалось слову, звучащему с экрана. Зачеркивались все достижения немого кино. Экран заселили театральные актеры, а фильмы, в сущности, были плохо и незоборательно снятыми театральными спектаклями (а лучших вариантах перенесены прямо с подмостков сцене пышным ревом!). Таких фильмов с появлением звукового кино было снято к ходу немало и в Европе и в Америке. Нам этот путь представлялся спекулятивным. Но и первый путь не в какой мере не устраивал нас. Мы считали слово, произнесенное актером с экрана, важнейшим элементом звукового кино будущего. (Слово давно радовалось с экраном.)

Роом поставил перед собой задачу сочетать в своем фильме в ритмическом единстве огромное количество подлинных индустриальных шумов с музыкой. В этом фильме были и настоящие Уданы и просчеты. Главным просчетом, как мне представляется, был в излишнем увлечении именно «индустриальными» звуками. Неполнота их быстро утомляла зрителя этого в общем интересного первого звукового фильма советской кинематографии.

Сейчас даже трудно представить себе, какой точности работы требовалось от нас! Мы не побоялись вынести все наше громоздкое звуковое хозяйство и на натуре, ибо мы тогда во что бы то ни стало добивались естественного, натурального звука. Так, например, снимали на окраине Москвы сцену «Моленьице. Хор, прямо на воздухе, по ходу действия исполнили (и очень хорошо исполнили!) один из духовных концертов Бортинского. А в церкви, на Воробьевке, Батюшка любезно согласился отозвонить для нас в колокола. Вдвоем с попайкой мы отстояли на славу, и мы записали этот колокольный перезвон.

...К работе даже над небольшими эпизодическими ролями мы привлекли талантливых актеров молодого поколения, как, например, как Борис Чирков, Степан Каюков, Леонид Кит. И это были их первые роли в звуковом кино. А некогда знаменитый «первый любовник» Александринского театра Ю. Корин-Круковский, будучи уже глубоким стариком, изобразил в нашем фильме «хозяина», наполнил этот, почти аллегорически трактуемый образ живым и ядовитым содержанием.

Мы экспериментировали, как говорится, «во все стороны!» Мы пытались продолжить надписи живым, звучащим с экрана словом, и, наоборот, некоторые надписи продолжали живую речь актером.

В одной из сцен на квартире рабочего-большака Василия мы сохранили самым «чуждым» приемом чтение вслух «Коммунистического манифеста» и заменили этим чтением уже отретированную актером И. Штраухом обычную агитационную беседу с рабочими. «Примем оправд себя! Вся сцена неожиданно приобрела поэтическое звучание.

Мы, сами того не зная, применили внутренний монолог. В заводской уборной, этом единственном по тем временам рабочем «клубе», все тот же Петр, обуреваемый извечной мечтой бедняка крестьянина о собственном коне, наедине сам с собою вел подсчет своему нищенскому крестьянскому бытию. Лишь неудачная арифметика потерь и убытков!

И жист, найденный актерами! Стоя у умышленно и проносится этот монолог, отражающий весь ход потенциальных раздумий его героя, он вдруг

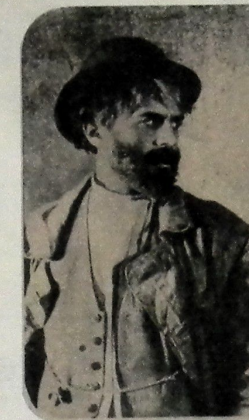
Работали мы день и ночь. Работали зрительно все без исключения, весь большой съёмочный коллектив! Не могу здесь вспомнить талантливейшего, ныне покойного художника Николая Суворова, нашего друга в декорациях не натуралистический, а обобщенный образ всего фильма, а также первого звукооператора «Ленфильма» Илья Великий, новаторски решивший с малым бюджетом, в прошлом он был известным мотоциклистом), с редкостным слухом и к слову и к музыке...

...Мы были одержимы звуком. Мы добавлялись по тем временам невозможного! Ведь техника наша была предельно примитивна. У нас не было бесшумных заборкованных камер. Была построена будка величинею с небольшой гроб, обитая изнутри толстым слоем войлока. Оператор Мартов со своим аппаратом еле помещался в этой будке, но, затаившись в ней, мужественно снимал фильм через единственное толстое стекло, связывающее его с живой жизнью.

У нас не было никакой последующей перезаписи. Симфонический оркестр располагался прямо в декорации. Партитура была расписана вся по кускам. В отдельные моменты оркестрового исполнения вступали в действие актеры, которых мы снимали тут же, прямо «под оркестр».

начинал цедить рукою воду, так, что она протекала у него между пальцев, вызывая игольчатую ассоциацию с мушкетерским взвешиванием пригоршни зерна, струящегося между пальцев. ...Конечно, все эти и многие другие наши эксперименты ныне, на расстоянии, представляются достаточно нелепыми, школьными упражнениями, и многие из того, что мы тогда с такой радостью находили, тогда стало уже общим местом. Но ведь тогда все было для нас впервые! (Одному коев-какие наши упражнения, особенно в области крупных форм музыки, представляются мне и ныне, когда музыкальные стали подчас пользоваться безбожно дробно, заслуживающим серьезного внимания!)

Дел! Все впервые! Первый полностью звуковой фильм Ленинградской киностудии!



В кадрах (слева направо): Б. Пославский (крестьянин Петр), Н. Мичурин (мастер) и К. Назаренко (Криуша).

Мастер Н. Разумов (безушачка) и Б. Тенин (Вихрастый).



И шестого ноября 1931 года впервые его премьера в Москве, а первая же и тогда чуть ли не единственным звуковым кинотеатре, что на Арбатской площади (теперь «Художественный»).

Как мы готовились к этой премьере, как волновались и как были счастливы, что она состоится именно шестого ноября, в преддверии великого праздника страны! Но, увы! Именно праздник, которому мы так радовались, неожиданно подался нам! И так, в сию же минуту у киностудии Юткевич радом со мною. Премьера обставлена торжественно. Там, внизу, в партере, все художественная Москва, представители крупнейших московских заводов и пр. пр. Все прериснено! И вдруг... Что произошло! Почему фильм там, на экране, предстает пред нами как бы снятый

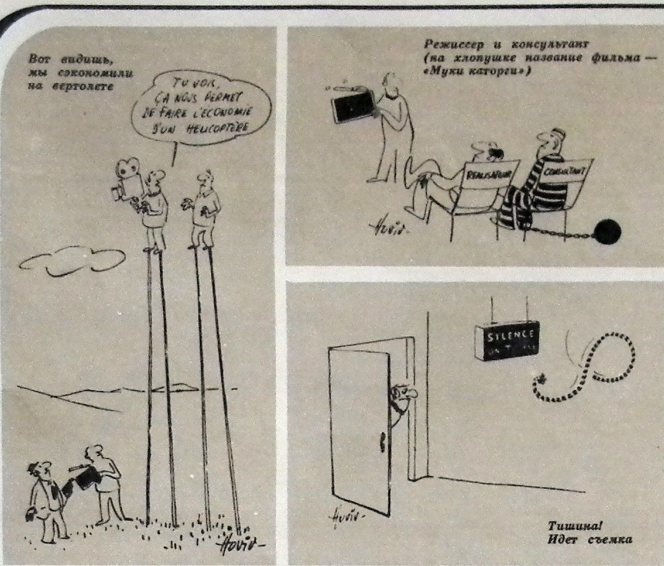
рандомом! Медленно, еле подымая копыта, плывут на нас кони, медленно, как во сне, движется актер! А звук! Звук, который нам стоит такких усилий! Весь звук кричит и булькает в немалом количестве басовых ключей. Сорок лет прошло с той первой у моей жизни премьеры, но до сей поры, вспоминая, я, и поныне выскочил с балкона Юткевич, а за ним, Мы бросились в проекционную камеру.

— Что происходит! Что за безобразия!! — вопил Юткевич. — И никакое безобразие, — услышали мы эпитетический спокойный ответ главного механика. — Обычное дело. — Как это обычно!

— Очень даже просто! Работаем мы на общем электроснабжении. А тут загляли все праздничную иллюминацию — значит, в сети переагрузка, у нас напряжение упало... Вы бы убрали другой декор для премьеры. Да вы не волнуйтесь, публика у нас ко всему привычная!

— Я думаю, что Юткевич не обидится на меня, если я засвидетельствую, что, забывшись в темный угол фойе, он назрдым рыдал! Я уже его из кинотеатра. Мы медленно брали по праздничным московским улицам. Праздничные огни иллюминации, казалось, насмешливо подмигивали нам. Невожможно Юткевич остановился и погорю от огней этих мушкетеров.

Жест этот был так по-детски наивен, что я невольно рассмеялся. А вслед за мной рассмеялся и Юткевич. — Знаешь что, — отсмеявшись, сказал он, — черт с этой премьерой! Прощай на добрую площадь! И мы пошли. Со всех сторон нас теснили праздничные толпы москвичей. Мы были молоды, все еще было у нас впервые! И действительно, ну ее к черту, эту премьеру!



## МИНИ-РЕЦЕНЗИИ

### «ЛЕВ ГОТОВИТСЯ К ПРЫЖКУ»

В кинотеатре гаснет свет, Добро со злом вступают в спор... Легко в боях достичь побед, Когда их жаждет режиссер.

Е. Гаммер  
Рига

### «БЕГЛЕЦ № 0416»

От нареканий застрахованы Повсюдуны тюрды, Поскольку не промуерованы Из кинозалов беглецы.

Н. Алаухов  
Минск

### «ОПЕКУН»

С нетерпением ждал, весь зал Фильма этого филь. Ну, а тех, кто ждуть не смог, «Опекун», видно, допек.

С. Перцовский  
Северодонецк

### «КНЯЗЬ ИГОРЬ»

Прошло два года, как отсыслся «Князь Игорь» и в прокат был дан. Но почему-то князь собрался В поход быстрее, чем на экран.

Е. Харкевич  
Ленинград

### «МОЕ ПОСЛЕДНЕЕ ТАНГО»

Одно утешение — последнее.

Г. Соломин  
Новочеркасск

### «НОЧНАЯ СМЕНА»

Жаль, что короткая.

Т. Кузнецова  
Красноярск

### «НАПОМИНАНИЕ»

Когда идешь на фильм Многосерийный, Не забывай: Есть «выход» аварийный.

Ю. Теплов  
Москва

## МИНИАТЮРЫ

### ЧАРАЗ ЧАПЛИН

Сценарий пишется долго, Но сердце полно отгаки. И все же «Графиня Гонконга» Мечтает о славе бражки.

### ФЕДОР ХИТРУК

Сын мультипликация, Отец Бонифация, Режиссер и худрук — Федор Хитрук.

### АНАТОЛИЙ ПАПАНОВ

Полон весь актерских планов, Сердцем юн А. П. П. П. Кто ж пустился с кривоколом: «Он в мультифильмах — старый волк...?»

И. Фаббаржевич  
Харьков

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. ХАНИУТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ, Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ, В. А. ШНЕЙДЕРОВ.

Главный художник И. А. Сошинская. Оформление С. И. Мартымяновой. Художественный редактор Т. Н. Трофимова. ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: Москва, 125319, ул. Часовая, 5-Б. Телефон редакции 151-88-21. Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.

№ 23 (359) — 1971 г. Сдано в набор 19/Х 1971 г. А 13436. Подписано к печати 10/Х 1971 г. Формат бум. 70 x 108/8. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 1 800 000 экз. Изд. № 2442. Заказ № 2051. Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина. Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.



«ИКС» — так называется Интернациональный киноclub студентов, несколько лет назад организованный при Доме дружбы с народами зарубежных стран в Москве. Каждый год в сентябре Интернациональный киноclub начинает свою работу, и каждый год в мре, когда в вузах наступают горячая пора экзаменов, заканчивается очередной сезон. Каждую осень набирается новый контингент его членов, и каждую весну кто-то, закончив образование, уезжает на родину и прощается с товарищами по клубу. Но, приехав домой, многие члены киноclubа пишут теплые письма в Москву. Из Непала, Индии, АРЕ, Венгрии, Польши и других стран в адрес студенческого киноclubа Дома дружбы поступают запросы о том, как можно наладить обмен фильмами, просят прислать новые материалы о молодых кинорежиссерах национальных республик Советского Союза. Дасс Дулат из далекого Непала пишет в своем письме: «Я часто вспоминаю Москву и своих друзей по киноclubу. У нас в стране нет своей кинематографии, снимают только документальные фильмы. Здесь есть клуб любителей кино. И мне хочется рассказать своим друзьям о лучших ваших фильмах». Махла Села из АРЕ просят прислать ему рецензии, опубликованные в советской прессе на египетские фильмы, идущие в нашем прокате, так как он привык верить оценкам наших критиков. Шефа Сенд Меди из Афганистана уже организовал у себя на родине клуб, подобный клубу в Доме дружбы, и хотел бы получить материалы о фильмах Эзенштейна, Пудовкина и Довженко. Кажется, еще совсем недавно про-

услышать мнение представителей разных рас, разных политических взглядов и религиозных убеждений — голос всей планеты. Самые горячие споры возникают при обсуждении фильмов на современную тему, в центре которой образ молодого человека второй половины XX века. Членов клуба волнует вопрос о том, «сделать жизнь с кого». «Перекличка» Д. Храбровицкого, «Крылья» Л. Шепитко, «Июльский дождь» М. Хуциева, «Твой современник» Ю. Райзмана, «Дождиком до понедельника» С. Ростоцкого обсуждались членами киноclubа горячо и взволнованно. И нужно сказать, что некоторым из создателей фильмов пришлось услышать не только похвалы, но и немало критических замечаний. Живой обмен мнениями состоялся по фильму «Дождиком до понедельника». Студент из ГДР Адольф Шиллер говорил: «...проблемы, поставленные в фильме С. Ростоцкого, близки нам в демократической Германии потому, что моральные и этические установки у нас общие, они являются основой социалистического воспитания, и это лишний раз доказывает, что киноискусство социалистическое — это искусство, понятное всем, кто воспитывает молодое поколение правдивым, честным и бескомпромиссным». Все это свидетельствует о том, что большинство иностранных студентов видят в советских фильмах в первую очередь средство идеального воспитания, а не развлечения. Еще более отчетливо эта оценка роли советского кино вывезалась в высказываниях участников второй конференции клуба на тему «Художественные страницы Ленинизма», театраль — это молодые люди в возрасте от 16 до 25 лет. Они не видят живого Ленина, но каждый представляет его таким, каким видит в фильме. Поэтому фильмы о Ленине — это дело большой ответственности. Большинство участников дискуссии единодушно восхитилось образом В. И. Ленина, созданным Борисом Щуриным и Максимом Штраухом, и выражали сожаление, что в ленинских фильмах последние лет актеры не сумели добиться равноценных результатов. Студент Диас из Гватемалы заключил свое выступление очень точным определением: «Видя фильм о Ленине нужно не только вникать, но и думать. Наме фильм нужно показывать людям, которые совсем не знают, что такое коммунизм, чтобы они сами могли видеть, что такое революция». Вторя ему, студент из Монголии Батцингаа Гунчин говорил: «Образ Ленина должны видеть и в Азии и в Африке. Мы знаем, что Ленин — это свет, и его нельзя показывать серо и небудительно. Актер должен играть Ленина так, как герой фильма поднимает». В новом сезоне намечается организовать подобный киноclub не только в Москве, но и в Ташкенте и в Киеве — городах, где обучается много иностранных студентов. Интересное мероприятие, которое намерено провести в будущем году, — знакомство с развивающимся кинопроизводством в странах Азии и Африки. Начало этой работе положено уже просмотром и обсуждением дипломных работ студентов режиссерского и операторского факультетов ВГИКа, приехавших в Москву из Вьетнама, Алжира, Догомеи.



Очередная встреча в «ИКСе»

ходила первые просмотры и первые дискуссии, а сколько интересных встреч проведено за семь лет существования клуба! Можно смело утверждать, что живой и образный рассказ Г. В. Александрова о том, как С. М. Эйзенштейн работал над фильмом «Броненосец «Потемкин», надолго сохранится в памяти слушателей, равно как и встреча с соратником В. И. Пудовкина — оператором А. Д. Головиной, как беседы с М. И. Роммом и С. И. Юткевичем, С. А. Герасимовым, М. С. Донским, Г. Л. Рош-

которая состоялась в марте 1969 года. Содержательный доклад проф. А. Дымшица о крупнейших произведениях советского кино, посвященных В. И. Ленину, дополнили своими сообщениями оператор Борис Волчок и режиссеры Марк Донской и Григорий Рошаль. Дискуссия продолжалась два дня. Петер Базел из Венгрии в своем выступлении так определил задачи конференции: «Сейчас во всем мире основной процент зрителей в кино-

Эти мероприятия расширяют контакты между членами клуба, и его интернациональный характер станет еще более осязаемым и весомым. Дружеские контакты, начавшиеся в Москве, будут продолжаться и в дальнейшем, после возвращения на родину, а киноискусство станет благодатной почвой для таких контактов. Профессор С. Комаоро, председатель совета Интернационального киноclubа студентов