

50 лет отделили нас от скорбных, морозных дней января 1924 года. Эти полвека первая в мире страна социализма жила и боролась без того, кто был создателем Советов. Но эти полвека были настоящим торжеством ленинских идей, ленинского учения, великого и человечнейшего примера ленинской жизни. Многогранный революционный гений Владимира Ильича Ленина проложил пути самым значительным социальным начинаниям нашего общества. Ленинские мысли и прозорливость дали толчок к становлению новаторского социалистического кинематографа.



Теме «Ленин и кино» посвящены основные публикации этого номера.

Г. Куницын рассматривает связь ленинских мыслей о кино с современной ролью искусства. Сценарист Г. Фрадкин размышляет о том, как воссоздать образ вождя в документальном кино. В связи с выходом сборника ленинских документов о кинематографе киновед В. Листов пишет о значении этих ценнейших заветов искусству. Секретарь Союза

кинематографистов А. Караганов говорит о том, как воплощается сегодня в политике партии ленинская идея мирного сосуществования. О ленинских фильмах, об их глубоком следе в сознании болгарских зрителей рассказывает П. Писарев. Молодой актер А. Мягков делится первым опытом своего обращения к ленинской теме. А актриса Р. Свердлова вспоминает о давнем фильме, в котором прозвучала тема народной любви к Ленину.

1—3, 7—9, 17, 20

4—5

6

10,

14



Лавина красных конников. Сталь клинков. Та, что закалялась в боях за ленинскую правду... О любимом герое, о новой жизни его на телеэкране, о Павке Корчагине, читайте статью К. Щербаква

60-е годы были отмечены выступлениями молодежи против «общества потребления», в защиту мира и демократических свобод. Фильм об этом недавно закончен на Ленинградской студии документальных фильмов



Рабочая семья, рабочий коллектив — в центре нового фильма режиссера И. Лукинского (по роману Г. Коновалова «Истоки»). Преемственность революционных традиций — его тема

В номере вы найдете портрет актера активного политического кино Франко Неро, заметки о новых фильмах

Главный редактор
Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ
Редакционная коллегия:
Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ,
Я. Л. ВАРШАВСКИЙ
(зам. гл. редактора),
В. Н. ГОЛОВНЯ, Г. Д. КРЕМЛЕВ,
А. С. ЛЕВАДА, А. А. ЕГОРОВ
(отв. секретарь),
Г. Л. РОШАЛЬ, В. П. ТРОШКИН,
М. А. УЛЬЯНОВ, А. Г. ФИЛИППОВ,
Ю. М. ХАНЮТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ,
Т. М. ХЛОПЛЯНИНА,
Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ.

Главный художник Н. А. Сошинская.
Оформление Д. Д. Петрова.
Художественный редактор
Т. Н. Трофимова.

ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ:
125319, Москва, А-319,
ул. Часовая, 5-б.
Телефон редакции 152-88-21.
Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.

№ 2(410) — 1974 г.
Сдано в набор 30/XI — 1973 г.
А-12397.
Подписано к печати 18/XII — 1973 г.
Формат 70 × 108½.
Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.
Тираж 1 800 000 экз. Изд. № 10.
Заказ № 1506.
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина, 125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.

На первой странице обложки фотомонтаж Д. Петрова

« ИЗ ВСЕХ ИСКУССТВ... »

Г. КУНИЦЫН,
доктор философских наук

Теперь всем известно, что социальную роль кинематографа наиболее глубоко определил Ленин. Каждый имеет возможность убедиться, что «из всех искусств для нас важнейшим является кино». Важнейшим — значит наиболее массовым и наиболее действенным.

Научно-техническая революция дала миру в последние десятилетия также телевидение. Оно еще больше ускорило значение киноискусства и само усиливается за счет его достижений. Телефильм — тоже фильм. Кинофильм же нередко становится телефильмом. Ежедневно в нашей стране фильмы такие смотрят миллионы зрителей. О телевидении специалисты поговаривают как об отдельном виде искусства, но люди, не претендующие на профессионализм в своих оценках, воспринимают кинематограф и телевидение как разновидности одного процесса проникновения чуда искусства, можно сказать, в поры общества, семьи, личности...

Все это вроде бы действительно стало обычным. Между тем возможность такого усиления воздействия искусства на людей Ленин увидел тогда, когда кинематограф был еще немой. Ленин знал: прогресс неостановим. Раньше или позже кинопроектор должен был направить свой волшебный луч прямо в душу народа.

Листаешь сейчас ленинские работы, где говорится о киноискусстве, читаешь его резолюции на различных документах, связанных с кинематографом, вспоминаешь о нем — и открываются необозримые масштабы деятельности человека, возглавлявшего великую революцию буквально на всех ее направлениях.

Первое ленинское замечание о новом искусстве относится к дореволюционному времени — оно связано с тем, что царское правительство «преследовало «крамольные» кинематографы». Многозначительны ленинские кавычки на слове «крамольные». Кино рано начало пугать реакционеров. Второе замечание: капиталисты применяют кинотехнику для поисков путей усиления эксплуатации рабочих. А вот третье. Оно появилось после победы Октябрьской революции: кинематограф должен служить «самообразованию и саморазвитию рабочих и трудовых крестьян». Здесь схвачена, собственно, суть переворота в развитии кино, переворота, соответствующего смыслу социалистических преобразований общества.

В те годы в центр внимания выдвинулся, как известно, хроникально-документальный и научно-популярный кинематограф. Документальность и научность дают результат новому обществу сразу. Достоверность тут

по сравнению с другими средствами искусства, в сущности, предельная. Игровое же кино на первых порах лишь развлекает публику...

И все же именно игровое кино начинало быстро становиться массовым. При этом опасным было то, что массовость проката достигалась предпринимателями часто за счет пошлости. В первые годы Советской власти в частных руках находились не только кинотеатры, но и производство фильмов. Требовалась, в сущности, принципиальная программа развития кинематографа в условиях победившей социалистической революции. А страна по составу населения была в значительной степени мелкобуржуазной, крестьянской и к тому же со всех концов окруженной капиталистическими государствами. Не было полного единогласия насчет того, как должна развиваться духовная культура. Некоторые деятели предлагали ввести неограниченную свободу печати — «от анархистов до монархистов», а соответственно и абсолютную свободу распространения произведений, независимо от того, чьим интересам они отвечали.

Ленин выступил сначала против бесконтрольности в печатном деле, заявив, что свободы буржуазной прессы в социалистической республике быть не может. Затем настала необходимость решения той же проблемы в других сферах культуры.

Кинематографическое дело было национализировано в 1919 году. Но для того, чтобы наладить руководство молодой советской кинематографией со стороны партии и государства, потребовалось немалое время.

Огромную роль в этом сыграла знаменитая ленинская «Записка тов. Литкенсу» (заместителю наркома Просвещения, ведавшему вопросами кино) от 17 января 1922 года. В ней изложена принципиальная основа советского кино.

Владимир Ильич писал ее, кстати, на основе личных впечатлений. Несмотря на то, что для показа в Горках, где он жил в связи с болезнью, отбирались лучшие картины, он и в них сумел разглядеть и беды и задачи тогдашнего киноискусства. «Наркомпрос должен организовать наблюдение за всеми представлениями и систематизировать это дело», — читаем в знаменитой «Записке».

В театральной сфере эта задача стала решаться несколько раньше. Там были поставлены проблемы, которые имели кардинальное значение для всей советской художественной культуры. В Декрете «Об объединении театрального дела», подписанном Лениным за пять дней до Декрета «О переходе фотографической и ки-

нематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата Просвещения», читаем следующее: «Учреждения советского государства, ведающие театрами, имеют право давать «указания репертуарного характера в направлении приближения театра к народным массам и их социалистическому идеалу, без нарушения художественной ценности театра» (подчеркнуто мной. — Г. К.).

Великолепное проявление уважения к специфике искусства!

Забота Ленина об идейном воспитании масс посредством сближения их с настоящим, то есть действительным художественным, творчеством ощущается, естественно, и в Директивах по киноделу, хотя в молодом киноискусстве высокого уровня мастерства тогда еще не было.

Важно, кстати, уже то, каким образом Ленин разделяет в «Записке тов. Литкенсу» на две части кинопрограмму просмотров: а) «увеселительные картины, специально для рекламы и для дохода» и б) «картины специально пропагандистского содержания». Ныне данный принцип наконец находит широкое применение. Правда, жизнь внесла здесь коррективы. Превалирует теперь — и уже давно — игровая кинематограф. В начальной части большой кинопрограммы идут ныне не игровые (во времена Ленина «увеселительные... специально для рекламы и дохода») картины, а хроникально-документальные, публицистические, научно-популярные, мультипликация и т. п.

Весьма знаменательно также, какие критерии Ленин рекомендовал для идейной оценки первой и второй частей кинопрограммы. Одновременно это были и критерии цензуры, предназначенные в данном случае для советского киноискусства. В качестве художественной части программы должны были идти картины «без похабщины и контрреволюции».

Речь шла не о вкусовом или групповом подходе, при коем неизвестно, что же, собственно, мешает той или иной картине выйти к зрителю, а именно о классовой оценке. Эта оценка являлась одновременно актом государственной власти. Цензуру в данном случае осуществлял Наркомпрос.

Относительно фильмов, составляющих вторую часть кинопрограмм, — картин «специально пропагандистского содержания» и «воспитательного характера», — предлагалось давать их «на проверку старым марксистам и литераторам, чтобы у нас не повторялись не раз происходившие печальные казусы, когда пропаганда достигает обратных целей». Речь, как видим, шла не об идейной недо-

верии, а о казусах, когда идея фильма может быть вполне верная, но воплощена она настолько неумело, настолько не соответствует характеру аудитории, что вызывает отрицательную реакцию зрителей. Ленин особенно предостерегал от возможности компрометации таким образом именно марксистских идей людьми, действующими не от большого ума по принципу: заставь дурака богу молиться — он лоб разобьет.

Из ленинских документов о кино, как и из его суждений об искусстве вообще, вытекают следующие основные принципы развития «самого важного из искусств»: массовость, по-прежнему высокая художественность, коммунистическая партийность.

Еще раньше, в дореволюционных работах и в первые годы Советской власти, Ленин доказал, что высокая художественность и коммунистическая партийность немислимы во всех видах искусства без отображения правды жизни. На основе именно этих принципов советский кинематограф и достиг впоследствии выдающихся успехов. Потери его, в свою очередь, всегда связаны с отступлениями от этих принципов.

Нужно напомнить и о главной цели развития кино в условиях социалистического и коммунистического строительства: ради достижения именно этой цели вел Ленин борьбу за массовость и художественность, за жизненную правду и коммунистическую партийность в советском искусстве. Она, эта цель, прямо противоположна социальному назначению искусства в буржуазном обществе. Заключается она в том, чтобы активно участвовать — художественными средствами — в формировании нового социального типа личности, причем в широчайших народных массах. Именно в массах. Это — неперенное условие построения бесклассового коммунистического общества.

Формирование нового человека, как о нем говорит марксизм-ленинизм, связано с постепенным упразднением безликой человеческой массы как социального явления. Это происходит за счет превращения каждого в духовно богатую индивидуальность, подымающуюся на уровень именно личности, понимающей свое высокое назначение в борьбе за коммунистический идеал. Все это предполагает, что человек, декларирующий свои коммунистические убеждения, не когда-нибудь в будущем, а уже в данный момент и во всяком деле способен совершать поступки, органично соответствующие его убеждениям. Таков стержневой вопрос его совести и чести.

В духовном подъеме и воспитании масс заключался смысл культурной

революции, необходимость которой была обоснована Лениным. В ней, собственно, все связано с формированием «человеческого материала действительно современного качества» (Ленин).

Только в свете этих задач можно верно понять изречение Ленина о том, что кино является для нас важнейшим из искусств. В кинематографе на самом деле заключены неисчерпаемые возможности воздействия, в сущности, на каждого человека. Точно так и телевидение в условиях социализма помогает «самообразованию и саморазвитию рабочих и трудовых крестьян», как, разумеется, и интеллигенции.

В партийных документах о кино, вплоть до последнего постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», постоянно подчеркивается эта угаданная и открытая Лениным особая социальная роль кинематографа в духовной жизни общества.

Недавний партийный документ вновь обращает нас к ленинским мыслям о назначении партийного киноискусства. В частности, речь идет об участии нашего кинематографа в процессах «коммунистического социализма и воспитания нового человека». О том, как мощно способен влиять кинематограф на формирование нового типа личности — сознательного борца за коммунизм. Да сейчас, пожалуй, невозможно назвать сколько-нибудь заметный советский фильм, в котором так или иначе не ставилась бы проблема нового человека.

Положения этого основанного на ленинском учении партийного документа дают повод поставить вопрос о массовости кино на современном этапе, учитывая нынешнюю социальную структуру советского общества.

Проблема массовости искусства должна ныне трактоваться с учетом происшедших социальных перемен: построено развитое социалистическое общество. Разнородность слоев населения в нем сложилась и по степени культурной подготовленности. Этот факт также лежит в основе требований партии обогащать художественные формы, стили.

Ленин считал, что искусство должно обладать способностью «поднимать» массы, «пробуждать в них художников и развивать их». Идут же люди в их культурном развитии вверх не единой шеренгой. Кто-то неизбежно оказывается впереди. Вряд ли поэтому надо умиляться по поводу того, что кто-то в таких случаях с напором требует: подождите меня, прекратите совершенствоваться... Ленин говорил: художнику «надо быть немножко впереди» публики. Ушедшие вперед в своем развитии тоже хотят, чтобы искусство было у них «немножко впереди»... Да и о вкусах надо именно спорить — их нельзя нивелировать.

Кстати, в последнее время ленинские мысли о необходимости сочетания массовости и художественности приобрели особое значение. На мировую культуру обрушилось небывалое испытание. Используя достижения научно-технической революции, буржуазия сумела создать особый вид художественной продукции «для народа» — «массовую культуру», которая противоположна подлинной массовости и подлинной культуре.

Если в 1905 году Ленин писал, что в буржуазном обществе искусство создается для «верхних 10 тысяч»,

для «пресыщенной героини», то теперь оно создается там и для трудящихся. Дело лишь в том, какое оно, это искусство, по его целям и эстетической значимости.

Фактически ныне происходит качественный скачок во всем эстетическом развитии человечества: с помощью кино и телевидения стало возможным решительно расширить сферу воздействия искусства на человека, но далеко не всегда для блага человека. Духовному воздействию искусства в буржуазном обществе угрожает опасность.

Можно человеческую личность развивать, совершенствовать, а можно и «расчеловечивать». Можно чувства человека облагораживать, а можно возвращать его на уровень наших волосатых предков. Тогда люди перестают быть венцом творения.

«Массовая культура» в буржуазных странах всем понятна и общедоступна, но она имеет целью усыпить в человеке гражданственность, затормозить процесс классового самосознания и духовного развития.

В фильме «Мертвый сезон» показано, как фашистский ученый ищет средство изменения человеческой природы, чтобы совсем лишит рабочих способности испытывать удовольствие. Пусть, мол, труженик испытывает всегда одно только удовольствие. Тогда ему в голову не придет менять социальную систему капитализма.

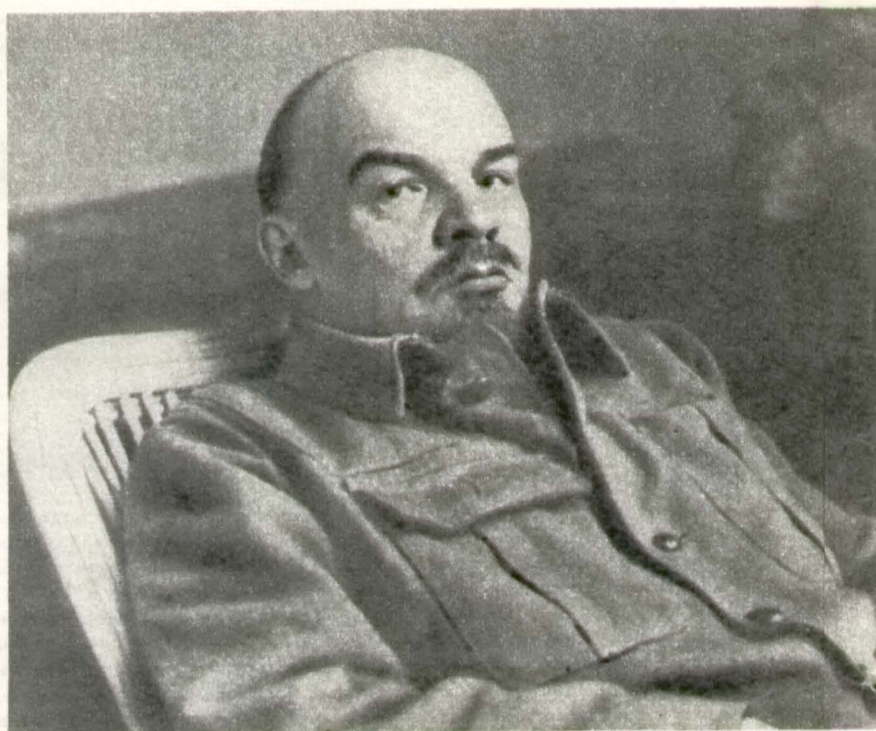
Будем надеяться, что подобных операций над человеческим организмом люди не допустят. Но ведь «массовая культура» добывается ныне — своими средствами — именно этого: она навеивает человечеству «сон золотой»...

Было бы опрометчиво предполагать, что в кино вовсе нет проявлений ложной массовости в искусстве. Надо понять: таким проявлением является все, что культивирует социальную пассивность у миллионов людей. Еще неизвестно, чем обернутся (и уже оборачиваются) чрезмерные увлечения суперзанимательными сериалами фабульного характера, способными одновременно выключать более половины всего населения из реальной жизни и погружать его в царство «прекрасной видимости».

Искусство показывает свою истинную гражданскую зрелость в решении прежде всего реальных проблем современности. Без создания крупных произведений о людях нашего времени история на экране тоже превращается в царство видимости. Искусство не может быть только развлечением, только зрелищем. «...Наши рабочие и крестьяне, — говорил Ленин, — заслуживают чего-то большего, чем зрелище. Они получили право на настоящее великое искусство». К этому их теперь больше, чем когда бы то ни было, подготовили 56 лет Советской власти.

Ленинские заветы для нашего искусства священные: массовость истинная, соответствующая сути осуществляемых у нас преобразований, может быть органически выражена лишь в подлинной художественности. А подлинная художественность, в свою очередь, неотрывна от подлинной правды жизни людей, сидящих в кинотеатре и перед экраном телевизора. В этой правде подлинно коммунистическая партийность.

Наш классовый интерес: истина — в науке, правда — в искусстве, совесть — в поступке. Это же и программа нашего кино.



НАПРЯЖЕННО

Бесценными остаются для нас кадры В. И. Ленина, снятые на заре Советов. Они служили и служат основой современных раздумий о великой жизни, о бессмертном идейном наследии вождя.

Сценарист Г. Фрадкин рассказывает о работе над фильмом «Ленин (Последние страницы)».



Работа над ленинской темой всегда приносит автору постижение новых граней личности Владимира Ильича Ленина, обогащает проникновением в новые глубины его духовного мира. Каждое соприкосновение с жизнью Ленина не проходит для автора бесследно. Для мира его чувств и мысли.

Если бы меня спросили, какой сценарий из тех, что написаны мною о Ленине, вызвал в процессе работы особенно сильное волнение сердца, оставил во мне наиболее «глубокий след», — я бы назвал «Ленин (Последние страницы)».

И это не удивительно. Ведь в нем речь шла о последних страницах ленинских заветов, оставленных им партии, о последних страницах его жизни. Жизни трудной, но счастливой. И жизни, в общем, такой короткой. С болью говорит об этом Н. К. Крупская: «Не мог не сгореть. Напряженно все время работала его мысль».

Мне уже довелось как-то писать, что, работая над сценарием фильма о Ленине, нельзя не «прожить рядом с Лениным» мысленно, всеми чувствами, ту частицу его жизни, о которой пишешь. А прожить рядом с Лениным можно, если ты влюблен в него, как он бывал влюблен, по словам Крупской, в таких людей, как Плеханов.

Кажется, уже давно ушла пора, наполненная работой над сценарием «Последние страницы», а какое-то щемящее чувство во мне осталось. Наверное, в творческом смысле это была самая волнующая и вместе с тем тревожная пора моей жизни.

Волнующая — потому, что это была радость близкой «сопричастности» к мыслям и трудам Владимира Ильича. Тревожная — оттого, что день за днем проходила передо мной жизнь этого человека, а я знал, что жить ему осталось мало. И сердцу было горько это знать.

Я помню те времена, когда все мы тревожились о здоровье Ленина. Помню час, когда пришла весть о его кончине. Помню атмосферу всеобщей скорби и свои личные переживания.

Но тогда я не знал, какими тяжелыми были последние месяцы жизни для Ленина, месяцы, наполненные борьбой с болезнью, надеждами

В. И. Ленин в своей кабинете в Горках. 1923 г.

на выздоровление, работой, страстным желанием успеть сказать партии самое важное, самое главное... Не знал я и того, какую силу духа проявил он, чтобы сохранить оптимизм. Оптимизм человека, революционера, вождя.

Пожалуй, я не смогу сегодня рассказать, как рождался сценарий. Я не помню самого процесса работы — отбора материалов, документов, фотографий, их осмысления... Не помню не потому, что память не удержала подробностей того, что называется творческим процессом, а потому, что сами события последних дней жизни Ленина — его думы, статьи, письма, его замыслы — владели мной гораздо сильнее, чем заботы о драматургии сценария, о его композиции...

Можно ли помнить обо всем этом, если ты, вчитываясь в материалы, в рукописи Ленина, изумляешься величию души этого человека, его мужеству, ясности его мысли, и в то же время полон тревоги за его жизнь.

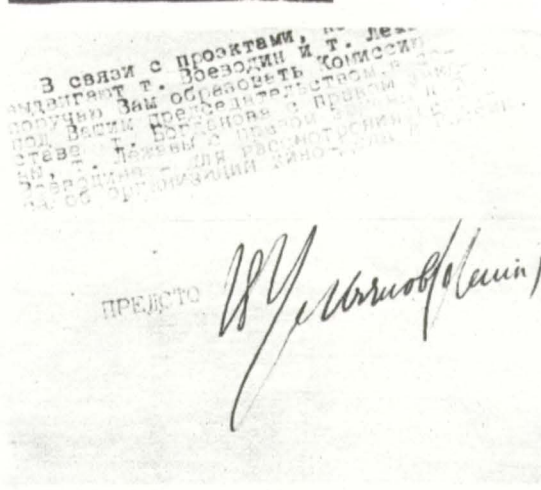
Сегодня мне кажется, что все, что потом написано, — все это целиком, сразу, само пришло именно в таком порядке, в такой последовательности, с такой драматургией.

Режиссер фильма Ф. Тяпкин позднее, говоря о драматургии сценария, как мне кажется, верно сформулировал его суть: «В сценарии две линии. Главная — линия ленинской мысли. Другая линия — болезнь Ильича. Она как бы бродит вокруг центра, где творится ленинская мысль...»

Если читатель не видел фильма, ему может показаться, что речь идет о фильме игровом, так



Кадры из фильма «Ленин (Последние страницы)»



РАБОТАЛА ЕГО МЫСЛЬ

драматически остро сталкиваются, переплетаются эти линии в жизни Владимира Ильича того периода. Однако все эти коллизии нашли свое воплощение на экране только с помощью рукописей, писем, конспектов, записок, отрывков из статей Ленина, фотографий, натуральных съемок в Горках (отлично снятых оператором О. Самуцевичем) и, конечно, старой кинохроники, запечатлевшей Владимира Ильича. Как видите, материал в основном статичный, кинематографически крайне скупой.

Но воображение рисовало мне живого Ильича в живой конкретной ситуации, в конкретной обстановке. То я видел его за письменным столом, то на прогулке в Горках, то расхаживающим по кабинету, то бессонной ночью думающим о том, что его беспокоило и заботило.

Может быть, так же работало и воображение А. Консовского, который за кадром читал текст, отчего его «ленинский голос» оказался столь богат красками, тонко передавшими и характер Ленина и глубину его мысли. Но самым главным в создании незримого образа Ленина были его рукописи — этот поразительно живой в своем непосредственном выражении отпечаток работы ленинской мысли.

Ленинская мысль... В ту пору она, словно мощный поток Волги, неустанно несет новые идеи, советы товарищам, критику недостатков, предложения. Много вопросов внутренней и внешней политики держал он в поле своего зрения. И все это работа, работа, напряженнейшая работа...

А болезнь «бродит вокруг». День за днем сужает она свое неумолимое кольцо.

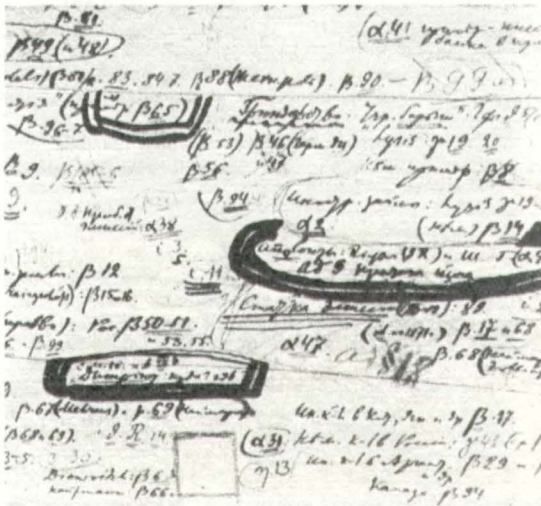
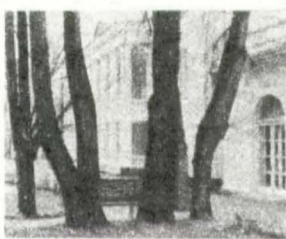
Не так уж много видел я письменных свидетельств Владимира Ильича, в которых он сетует на свое нездоровье. И все же... Все же время от времени в его записках к друзьям прорывается: «Устал дьявольски...», «Бессонница...», «Нервы у меня все еще болят...» Но все это вскользь, между прочим.

В эти дни для него главное — не быть застигнутым врасплох.

Именно поэтому, может быть, мысль Ленина с особой силой устремлена вперед. Им владеет уверенность в конечной победе социализма, вера в разум, в революционный дух рабочего класса России и его партии.

В это время Владимир Ильич особенно активно руководит восстановлением промышленности и сельского хозяйства, много внимания уделяет созданию Союза Советских Социалистических Республик, укреплению монополии внешней торговли. Безжалостно расходует он свою энергию...

Но вот пришел день, когда врачи решительно потребовали: оставить всякую работу, уехать в Горки для отдыха и лечения.



Нетрудно себе представить, как переживал Ленин жесткую необходимость оставить все дела, чтобы всерьез заняться лечением. Оставить дела... Остановиться на полном ходу... Выйти из строя в прямом смысле этого слова. Лишить себя общения с массами. С массами рабочих и крестьян, с товарищами по партии...

Вот несколько строк из письма Владимира Ильича членом ЦК (15. XII. 22 г.):

«Я кончил теперь ликвидацию своих дел и могу уезжать спокойно. Осталось только одно обстоятельство, которое меня волнует в чрезвычайной сильной мере, — это невозможность выступить на съезде Советов. Во вторник у меня будут врачи, и мы обсудим, имеется ли хоть небольшой шанс на такое выступление. Отказ от него я считал бы для себя большим неудобством, чтобы не сказать сильнее...»

«Могу уезжать спокойно...» Это строки для близких, для друзей, для врачей. А за ними прочитывается одновременно и мужество и скрытое душевное беспокойство. Примерно через десять дней, едва только болезнь отступила, Владимир Ильич диктует «Письмо к съезду», предупреждая партию об опасности раскола, рекомендует меры для укрепления идейного и организационного единства партийных рядов. Он с беспокойством пишет об опасных недостатках личности Сталина, об опасности бюрократизма в нашем государственном аппарате.

Преодолевая страдания, вызванные болезнью, Владимир Ильич за полтора месяца создает ряд поразительно глубоких по мысли работ, составивших в совокупности его политическое завещание. В нем и дальнейшая разработка плана построения социализма в СССР и мысли о перспективах развития революционного процесса в Европе и Азии.

В начале февраля 1923 года Владимир Ильич диктует статью «Лучше меньше, да лучше». Вот только один отрывок из нее, по которому можно судить о масштабах его мышления в те дни, о его провидении:

«...гигантское большинство населения земли в конце концов обучается и воспитывается к борьбе самим капитализмом... А именно это большинство населения и втягивается с необычайной быстротой в последние годы в борьбу за свое освобождение, так что в этом смысле не может быть ни тени сомнения в том, каково будет окончательное решение мировой борьбы. В этом смысле окончательная победа социализма вполне и безусловно обеспечена».

Все мы знаем сегодня, что именно победа социализма позволила нашему государству осуществить ленинские заветы о политике мирного сосуществования, которая в современных условиях является революционной классовой формой борьбы на международной арене.

Несмотря на тяжелый недуг, Ленин «видел то, что временем закрыто».

Я пытался представить себе душевное состояние Ленина, мыслью рвавшегося вперед в эти трудные дни.

Говорят об адовых муках оглохшего Бетховена. Но он продолжал творить музыку, слыша ее внутренним слухом. А Ленин? Ленин, который почти год лишен был даже возможности диктовать. Какую меру страданий испытывал он?

То, что мне удалось написать, — это рассказ о подвиге ленинской мысли, мысли мудрой, революционной и бессмертной по своему значению. А тема болезни — это вторая линия драматургии, как написал я вначале.

— Так что же? — могут спросить меня. — Были ли трагичны «последние страницы» жизни Ленина? Да! Но я бы сказал, что это оптимистическая трагедия. Оптимистическая потому, что Ильич все же успел сказать партии «самое важное», «самое главное», потому, что он оставил крепкую своим единством великую партию коммунистов. Партию, которая верно следует его заветам и строит коммунистическое общество, о котором так мечтал Ленин.

критический дневник

● КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ

КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

По заказу Центрального телевидения

Сценарий А. Алова и В. Наумова

Режиссер Н. Мащенко

Оператор А. Итыгилов

Композитор И. Шамо

Художники В. Жилко и Э. Шейкин



Павел Корчагин
(В. Конкин)

ПОЭЗИЯ ДОЛГА

К. ЩЕРБАКОВ

Наверное, нет нужды говорить о том, сколь это ответственно и трудно — экранизировать «Как закалялась сталь». Да, режиссер Николай Мащенко уже давно доказал, что он имеет право на свое выношенное слово о героях революции, гражданской войны.

Да, за плечами сценаристов А. Алова и В. Наумова — режиссерская работа над фильмом о Корчагине, ставшим в свое время заметным явлением кинематографии. Кому же, как не этим мастерам, было братья за шестисерийный телевизионный фильм по роману Николая Островского? И все же не покидало опасение: многое решающее сказано и экраном, и сценой, и прежде всего, конечно, самим Островским. Сумеют ли авторы, оставшись верными великой книге о революции, добавить нечто существенное к уже узанному, прочувствованному, усвоенному нами? Не окажутся ли хрестоматийны, вторичны или, напротив, не уйдут ли от первоисточника в поисках решений, непохожих на прежние? И то и другое было бы не только обидным, а просто недопустимым; слишком дорого то, к чему решились прикоснуться Николай Мащенко, Александр Алов, Владимир Наумов...

Медленно гаснет в комнате свет, лампа тускнет, тускнеет, мрак надвигается неумолимо, и вдруг его пререзает исполненный страдания крик Павла: «Глаз... Не вижу!..»

Эпизод этот — один из сильнейших. Прежде чем наступит смерть, Корчагина поглотит темнота, скуют неподвижность. А до этого совсем короткая жизнь, полная безмерных тягот.

Режиссер не боится кадров жестоких, трудных для глаза. Можно было бы, наверное, чуть мягче, приглушеннее показать лишения комсомольцев на строительстве узкоколейки — Мащенко не идет ни на какие смягчения. Холодная, вязкая грязь засасывает ноги, обутое в разбитые, продиравленные сапоги. Снег заметает плохо одетых, заоченелых людей, и в этой заволакивающей пелене в любую секунду может просвистеть бандитская пуля. Но люди иступленно вгрызаются в землю, — пусть кто-то доказывает со всей неотразимой убедительностью, что в таких условиях узкоколейку построить нельзя, невозможно. Они знают: ее нельзя не построить!

Или озверелая, с хрипами, стопами — на смерть — драка мужиков на меже — драка, которую Павел должен во что бы то ни стало остановить, а вилы, колья, косы взлетают и падают возле самого его лица.

Или сон Павла: палач пытается его, требуя отречься от революции, и раскаленный на огне шомпол все ближе, ближе к скрученному веревками телу. А вот уже не сон, а явь — белогвардейский застеночник и блестящий, острый, как бритва, клинок, представленный к горлу...

Так было, словно бы говорит режиссер, и мы не имеем права на умолчания и прикрасы. Время было жестким, борьба беспощадной, она требовала человека всего, без остатка, она отнимала здоровье и силы, заставляла отказываться от многих привязанностей, лишала простых человеческих радостей. (Случается, правда, режиссеру изменяет чувство меры, и тогда смелая, художественно обоснованная резкость решений уступает место натурализму, чисто механическому нагнетанию тяжелых подробностей.)

Но главное — что было в том времени и другое, неизмеримо большее: красная конница, лавиной идущая на врага, бьющаяся на ветру знамя. И когда на залитом багряным светом экране вновь и вновь будут возникать эти конники, легендарные и реальные, — вас захватит их стремительный лет, захватит благородное и сильное ощущение сопричастности.

Операторская культура фильма высока, но, наверное, ни в одном из кадров мастерство оператора А. Итыгилова не проявилось с такой силой, не выразило с такой полнотой художественную манеру, стилистику ленты: багряные всадники — что это?

Видение раненого бойца, которому кровь заливает глаза? Или цвет памяти и легенды, цвет времени, приближенного к нам талантом и страстью создателей фильма?

Их мало интересуют детали, подробности быта. Атмосфера эпохи воссоздается средствами сим-

волики, средствами поэтического кинематографа. Как часто даже в руках крупных мастеров символика, яркая, сочная, в какой-то момент отрывалась от земли, от реальности, и мы смотрели картины не нашей, какой-то другой жизни, и с героями, пусть могучими, пусть прекрасными, не отыскивался душевный контакт. Ими можно было восхищаться со стороны, а точнее, в ракурсе снизу вверх, оттого и восхищение оставалось почти-холодно-холодным. Исключительность экранного персонажа оказывалась настолько явной, что он вместо того, чтобы духовно обогащать зрителя, подавлял его.

Персонажи фильмов Мащенко величественны и вместе с тем в своих человеческих проявлениях узнаваемы, понятны. В телефильме «Как закалялась сталь» режиссер подтверждает и развивает свои этические, художественные принципы.

Здесь действуют люди, общение с которыми нравственно важно, даже если они в сравнении с вами во многом другие и их реакции на те или иные внешние обстоятельства не похожи на ваши.

Вот Жухрай, давний, самый, быть может, близкий друг, встретив Павла после долгой разлуки, едва кивает ему и сразу переходит к разговору о деле. К. Степанков играет Жухрая с такой внутренней наполненностью, что не остается сомнений: это ни в коей мере не скупость личного чувства, поглощенного переживаниями глобального характера. Это предельная сдержанность в выражении богатства и силы этого чувства. Предельная сдержанность, необходимая человеку, который работал в ЧК в годы гражданской войны и, видя каждый день столько разрывающих душу драм, должен был быть неукоснительно верен святой своей обязанности стража и защитника революции.

А Токарев (артист Ф. Панасенко), посылающий комсомольцев на работу, которая, быть может, труднее войны, с которой не все вернутся живыми, разве не угадывается в его железной непреклонности острая боль за всех этих мальчишек?..

Снова пронзительно человеческая нота: он хотел уберечь их от опасности, лишений и не мог уберечь. Ибо долг перед партией, перед комсомолом здесь, сейчас требовал такой, на последнем пределе работы, а исполнение этого долга для них не только высшая обязанность, но и высшая радость.

В фильме перед нами проходят рыцари без страха и упрека, но мы видим, каких усилий нервов и воли, какого напряжения духа стоит им это рыцарство.

Безусловная и принципиальная удача картины — выбор исполнителя главной роли. В индивидуальности, в самой, думаю, мне, человеческой природе Владимира Конкина органически переплелись непреклонность с мягкостью, застенчивость с умением быть откровенным и прямым, чего бы ни стоила прямота, поглощенность идеей — со способностью чувствовать, воспринимать все краски и запахи жизни.

Самым существенным в работе молодого артиста представляется то, что, когда вы видите, как его Павел идет на нечеловеческие лишения, у вас ни на секунду не возникает мысль об аскетизме, жертвенности. Жить, работать, бороться иначе он просто не умел, не хотел, не мог — это, именно это «иначе» было бы для него противоестественным, было бы насильем над характером, над его естеством.

Павел — человек, и ему трудно сказать «нет» любимой и влюбленной в него женщине. Но он говорит... Что это, дань суровому времени? Или драматическая ошибка, о которой Корчагин будет потом жалеть? Как однозначно ответить на эти вопросы? Другие говорили и поступали иначе, Корчагин сказал и поступил так. Его отношения с Ритой Устинович (артистка А. Лефтий) резко драматичны. А до этого была Тоня Туманова, первая, юношеская, тоже не состоявшаяся любовь, — Н. Сайко играет хорошую, славную, но слишком обычную женщину, оказавшуюся неспособной встать рядом с Павлом. Но вот что постепенно делается очевидным: эти драмы не обеднили личность Павла. Ибо невозможно оскудение личности, которой владеет животворная,

● ВОЛЬНАЯ ПТИЦА

СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ,
БОЛГАРИЯ.

Сценарий Г. Мишева.
Постановка Л. Кирнова
Гл. оператор Г. Русинов
Гл. художник Н. Недев
Композитор Б. Карадимчев

критический
дневник

всепоглощающая страсть революционной переделки общества.

Даже столкновение долга с живыми человеческими желаниями, привязанностями высекало в этом характере искру ослепительной силы, возвышало душу, укрепляло нравственный мир.

В Корчагине Владимира Конкина явственны черты исключительности, единственности, и вместе с тем он один из сотен и тысяч.

Решению этой задачи подчинено в фильме все. А. Алов и В. Наумов отказываются от многих динамичных, кинематографически выигрышных эпизодов романа ради того, чтобы подольше оставить нас с Корчагиным один на один, дать возможность взглянуть в самые сокровенные глубины его внутреннего мира. Бешеные ритмы атаки сменяются в этом фильме эпизодами замедленными, поначалу даже кажется — затянутыми. Но эта замедленность, крупноплановость (авторы мастерски пользуются возможностями телеэкрана!) приносят свои щедрые плоды. Павел Корчагин из фильма «Как закалялась сталь» — один из самых значительных характеров в нашем искусстве последних лет.

Верный правде времени, режиссер вслед за Островским показывает и тех, кого испытания ломали, чей нравственный облик деформировался под их воздействием. Сурово и пристально наблюдает камера за метаниями, духовными корчами дезертира, бросившего комсомольский билет, бежавшего со строительства узкоколейки. Секунды его ухода полны истерического вызова. Он делает все, чтобы навлечь на себя слова презрения, гнева, — тогда, наверное, проще будет уйти. Но его окружают пустота и молчание: для комсомольцев такого человека просто уже нет. А когда, пережив тяжкое потрясение, дезертир возвращается, его снова встречает тишина, но уже иная, не прощающая, но дающая надежду. В характере этих людей была одержимость, но не было жестокости, и даже тех, кто совершал очень тяжкие ошибки, они умели понять. Надежда живет и в объяснении Корчагина с уставшим, запутавшимся Цветаевым. Владимир Конкин в этой сцене передает ощущение почти физической боли — так трудно видеть людей не выдержавших, сломившихся, так нужно возродить их к жизни, вернуть в строй...

Были такие, были и другие, кто пытался сделать комсомольский билет орудием карьеры, кто в награду за перенесенные лишения считал себя вправе урвать кусок пожирнее, потеплее местечко. С холодной яростью воспроизведена в фильме фигура юного бюрократа, испытывающего острое наслаждение от того, что он оказался за столом с телефонами и, спекулируя боевым прошлым, получил пусть маленькую, но уже власть над людьми. И в объяснении с ним Корчагина уже не боль, а злая непримиримость: таким нет ни понимания, ни пощады.

В резком контрасте с юным бюрократам и подобными ему — коммунисты Жухрай, Токарев, комсомольцы, друзья и однокашники Павла — те, кто тратил себя нерасчетливо и в захлеб, сгорая в светлом пламени революции. Идеи партии, идеи Ленина, нравственный его облик — вот то, что определяло их жизни, и жизни эти были прекрасны.

Я снова поднимаюсь по тревоге
И снова бой такой, что пулям тесно.
Ты только не взорвись на полдороге,
Товарищ сердце, товарищ сердце!

В фильме не раз возникает эта песня композитора Игоря Шамо на слова Роберта Рождественского. Что ж, сердца взрывались на полдороге, ребята уходили совсем молодыми. Но такие, как Павел, ни о чем не жалея даже в мучительные предсмертные минуты. Они жили на высшем духовном взлете, и все, решительно все их жертвы переплавлялись в высокое счастье быть бойцами революции. Добровольно отказавшись от многого, без чего человек, казалось бы, должен быть драматически ущербен, Павел Корчагин совершил свой подвиг писателя и солдата и остался в благодарной памяти нашей одной из самых духовно богатых натур, какие только известны истории.

Во славу людей корчагинской породы сделан страстный фильм «Как закалялась сталь».

ВОСПОМИНАНИЕ О ЮНОСТИ

Т. ХЛОПЛЯНКИНА

Все это, кажется, уже было показано сотни раз. Мальчик, кончающий школу в небольшом городке, последние уроки, разговоры о будущем, влюбленности, которой не суждено переступить порог взрослой жизни... Да, все это было показано сотни раз, но фильм как раз тем и пленяет, что знакомое, обычное предстает в нем совершенно неповторимым. В этом-то, наверное, и состоит одно из чудес кинематографа — отнимите у него все, чем он стал знаменит в последние годы: технику, сюжетные и изобразительные эффекты, парадоксальность формы, пусть будет только черно-белая пленка, камера, маленький экран, и вы убедитесь, что все равно кино бесконечно богато. Потому что, научившись многому, оно не разучилось извлекать из простых, почти банальных житейских впечатлений поэзию, смысл, свою неповторимую мелодию, которая



Филип Трифонов
в фильме «Вольная птица»

именно потому и удивляет, что рождается вроде бы сама собой, из ничего.

Что же остается здесь критику? Обнажать механизм авторских усилий — занятие неблагодарное да в данном случае, когда имеешь дело с таким произведением, как болгарская лента «Вольная птица» (сценарий Г. Мишева, режиссер Л. Кирков), честно говоря, и трудноисполнимое. Но можно просто последовать за мелодией этого фильма, попытаться запомнить и не упустить ее...

Итак, мальчик по имени Ран кончает школу. Еще не потеряли своей прелести типично детские проделки, например, успешно сорванный урок химии, но уже влечет к себе вечерняя улица и окно кондитерской, где работает женщина, на которую он готов смотреть часами. Улица разговаривает с героем фильма вывесками — их язык так соблазнительно понятен, что не хочется переводить его с болгарского на русский. В сладкарнице «Тинтява» работает кондитерша, в которую влюблен герой. А через два-три дома расположена редакция газеты «Градска трибуна», где напечатали первую статью Рана, посвященную такой животрепещущей теме, как борьба старшеклассников за право носить длинные волосы. А наискосок от «Градской трибуны» — здание «Балкантуриста», откуда Ран на виду у всего города увез однажды на мотоцикле заезжую эстрадную знаменитость Нелли Йорданову. А еще через два дома живет приятель-художник, рисующий вывески, среди которых и происходят его неторопливые философские беседы с Раном. Почему вывески так запомнились? Потому что они как бы опознавательные знаки на улицах нашего детства, они привязывают человеческие воспоминания к тому ничем не примечательному дому, магазинчику, кондитерской, где происходило нечто, казавшееся нам очень важным. В стилистике фильма и в самом деле есть что-то от воспоминания: грусть и юмор, которые в нем так причудливо переплелись, в общем-то свойственны мировосприятию человека более взрослого и более мудрого, чем старшеклассник Ран. Городок с кромкой невысоких гор на горизонте, задиристые и вместе с тем патриархально-мирные споры героя с родителями, смешные и трогательные подробности провинциального бытия показаны на экране так, будто это повзрослевший Ран вспоминает свою юность или авторы показывают юному Рану, как все это он будет вспоминать через некоторое время. Повзрослевший Ран через некоторое время поймет, что его чувство к прекрасной кондитерше еще не было любовью, но он поймет и другое: что оба они, не сказавшие друг другу ничего, кроме коренной, несколько раз прозвучавшей с экрана фразы «Одну бузу за шесть стотинок», вложили в свой несостоявшийся роман бесконечно много: она — сожаления о том, чего у нее в жизни уже никогда не будет, он — радостное предчувствие того, что обязательно будет, произойдет с ним в другой, взрослой жизни. Вся эта сложная гамма настроений прочитывается в игре актеров — Невены Кокановой, все чаще радующей нас в последнее время изяществом своего зрелого, отточенного мастерства, и молодого Филипа Трифонова. Его герой, самоуверенный и робкий, неотразимый и смешной, беспечный и глубокомысленный, словно бы еще только примеривается к жизни, придумывает для себя в ней разные роли и искренне увлекается придуманным. На экране он выглядит то опытным ловеласом («Откуда в вас эта самоуверенность?» — спросит она. — «Из фильмов...»), то робким мальчиком, то скептиком, то мудрецом, то просто нашальившим школьником. Соответственно меняется и стилистика эпизодов — от лирических до язвительно-гротесковых. Да, герой фильма обладает ироничным и наблюдательным умом. Он умеет замечать смешное в людях, и это делает более живой и разнообразной мелодию фильма. Но все же если попытаться определить его главное настроение, то хочется употребить здесь слово «благодарность». Благодарность судьбе за этот город, теплый и приветливый, за школу, за учителей, чьи лица почти так же молоды, как лица школьников, за сладкарницу «Тинтяву», за все, что случилось и не успело случиться, за юность, за весну, за дарованную человеку способность остро чувствовать всю красоту и поэзию жизни буквально пронизывает фильм. И не может не заразить зрителя. Потому что все это уже было — или будет — однажды в каждой жизни...

О фильме «Мальчик уходит» (в нашем прокате — «Вольная птица») мы уже писали в связи с национальным Варненским фестивалем 1972 года (см. статью Д. Коврова «Пять интересных фильмов» в № 2 «СЭ» за 1973 г.). Сейчас фильм выходит на наши экраны, поэтому мы решили поговорить о нем подробнее.

критический
дневник

● ЭТО БЕСПОКОЙНОЕ СТУДЕНЧЕСТВО

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ
ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

Автор сценария Б. Добродеев
Режиссеры И. Калинина, М. Литвяков
Операторы Б. Севастьянов, Э. Шинкаренко

ГЛУБИНА РЕЗКОСТИ

Лев РОШАЛЬ

Мы много слышали, много читали о нем — об обыкновенном студенте, каких тысячи в освященных традициями добропорядочности колледжах и университетах Западной Европы и США. О том студенте, которого его воспитатели накануне шестого десятилетия нашего века, как казалось, вполне уверенно, но, как выяснилось в скором времени, слишком самоуверенно причисляли к «тихому» поколению, к поколению «отсутствующему». Ибо уже с начала шестидесятых и на протяжении целого десятилетия студенческие поколения Запада оказывались клочущими и неистовыми. Радио и телевидение, газеты и журналы чуть ли не ежедневно приносили информацию, социологические исследования, обобщающие статьи, посвященные студенту-бунтарю.

Мы много слышали, много читали о нем, но в нашем знакомстве с ним не хватало одного важного звена: реально зримых представлений о событиях и их участниках.

Легко представить, сколь непростую задачу взяли на себя авторы фильма «Это беспокойное студенчество» (этот фильм на кинофестивале в Лейпциге был удостоен премии Международного Союза студентов), решив дополнить недостающее звено. Дело в конце концов заключалось не только в том, чтобы собрать в фильме обширную кинохронику студенческих волнений, которую авторы действительно собрали, и хотя сама по себе она составляет один из интереснейших слоев картины.

Но узнать в лицо — это ведь не просто увидеть лицо, а и осмыслить поступки. Вот тут-то и становится очевидной вся трудоемкость авторской задачи. Потому что в ряду крупнейших социальных явлений последних лет молодежное движение на Западе было одним из самых сложных и противоречивых. Чистота и страсть юношеского порыва нередко находили для себя выход в действиях, заранее обреченных. Поистине безграничный размах выступлений уживался с ограниченностью целей.

Рассказать обо всем этом не просто. Поначалу, когда авторы хотят ввести зрителя в курс дела, указать истоки, определить причины, им прихо-

дится сразу говорить о многих вещах, и от этого вступительная часть носит преимущественно общий характер, хотя и можно обнаружить стремление к конкретному разговору. Здесь уже есть, правда, пока еще беглые, куски хроники, запечатлевшие студенческие манифестации, есть интервью с юношами и девушками разных стран, правда, пожалуй, тоже слишком поспешные — в них не всегда ясно улавливаются акценты.

В этой вступительной части есть еще и старая, начала века, хроника студенческой жизни, когда учащиеся носили форменные шапочки и мантисы, хором пели «Гаудеамус», а силы, полностью не израсходованные на штудирование наук, легко и приятно растрачивали во время пиршеств и студенческих карнавалов. Это интересная хроника. В ее содержании немало живых подробностей, но комментирующий текст, спеша дать некоторое количество социологических выкладок, не очень задерживается на этих подробностях. И тогда, как мне кажется, упускаются благоприятные возможности. В начале картины есть кадр, который бы мог стать образным символом многих явлений, о которых рассказывает фильм: за стеклом витрины манекен, оседлав велосипед, ритмично покачиваясь, без усталости крутит педали. Он весь в движении и в то же время не движется никуда. Движение — все, конечная цель — ничто. Или: «там посмотрим», «поживем — увидим». Можно и более тонко укрывать незнание цели левой фразой, как это делает один из руководителей драматического выступления французских студентов в 1968 году, Кон-Бендит. Отвечая на вопрос, «какое общество вы хотите построить», он бодро сообщает: «Это решится позже, главное — разрушить существующую систему», — велосипедист, жмуший на педали, но все еще не сдвинувшийся с места. Смысл кадра шире темы безысходности, толкающей молодых людей на самоубийство, той темы, к которой этот кадр походя привязан в картине. Мне кажется, что он мог бы быть обыгран и в дальнейшем.

В кино и фотографии есть такое понятие — «глубина резкости». То расстояние, в пределах которого предметы при съемке оказываются в фокусе. Оно может быть большим или меньшим, все зависит от оптики. Если воспользоваться этим понятием, имея в виду не собственно технику съемки, а стиль повествования, то можно сказать, что в начале картины это расстояние оказывается слишком большим — слишком много тем и предметов в фокусе, отчего разговор и носит несколько общий характер. С таким обстоятельством мы можем столкнуться в отдельных местах картины и дальше. Но для основной части фильма это уже детали. Ибо здесь повествование фокусируется на конкретных событиях: в Калифорнийском университете в 1964 году, в Западной Берлине и Париже в 1968 году, в Кенте в 1970-м.

Вот тут-то и начинается подлинное узнавание — не только высказываемых идей, но и людей. Разумеется, такое узнавание не становится окончательным: слишком многообразны мотивы, бросающие молодежь Запада в водоворот политических столкновений. Тем не менее оно становится достаточно полным, и прежде всего потому, что авторы сосредоточили повествование не только вокруг определенных событий, но и определенной темы. Смысл ее заключен в названии последней главы картины: «Путь к истине».

Другие главы названы по-своему, но все они об одном — о пути к истине.

Студенческое движение приходит к истине не просто, путь к ней оплачен сражениями в Латинском квартале и на улицах Западного Берлина. Он оплачен жизнью четырех юношей и девушек из университета в Кенте, вышедших протестовать против войны в Индокитае. Не все приходит к истине, но для многих она становится все более ясной, даже Кон-Бендит, который в 68-м туманно рассуждал о направлениях студенческого движения, в 73-м говорит совсем иначе: «Вместо абстрактных теоретиков типа Маркузе нашим учителем стала практическая массовая политика рабочего класса».

Узнавая людей в лицо, мы полнее постигаем лик времени. Точно выбранная для рассказа глубина резкости позволяет судить, насколько глубоки социальные контрасты и резки социальные столкновения. Поэтому драматизм в этой картине неизбежен. Истина не является сама, ее надо выстрадать. В жизнь тех, кто участвует в борьбе с несправедливостью и несправием, такое обстоятельство всегда вносит трагическую ноту. Но это их не останавливает. И в этом, как мне кажется, нравственный пафос фильма, рассказавшего о молодом поколении, которое далеко не всегда твердо знало, по какому идти пути, но которое не хотело одного — остаться безучастным и поэтому выступило на борьбу с буржуазной действительностью. Фильм «Это беспокойное студенчество» не претендует на раскрытие во всей глубине сложностей и противоречий студенческого движения на Западе. Но он дает нишу для размышлений об этом явлении и тем самым, бесспорно, вызовет интерес зрителей.

Кадры из фильма
«Это беспокойное
студенчество»





ПОИСК ОБРАЗА

Андрей МЯГКОВ

Земля людей не знает имени более великого и близкого сердцу каждого трудящегося человека. Память будет бережно хранить каждый день, каждый час, каждую минуту его вулканической жизни. Не осрамить «белых пятен» в летописи жизни Ленина для тех, кто живет сегодня, для тех, кто будет жить завтра,— в этом великий долг науки, литературы, искусства...

Телефонный разговор был коротким:

— Режиссер М. С. Донской приступает к съемкам художественного фильма «Надежда» и приглашает вас к работе над образом В. И. Ленина.

Как! Меня! Над образом!.. И это после «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918-м»... Это после Щукина, Штрауха, Смирнова... Все это звучало по меньшей мере неожиданно.

Портретное сходство, безусловно, необходимо. Но разве Щукин в гриме Ленина похож на Ленина Каюрова или Кузнецова? Каждый в отдельности — да, напоминает Владимира Ильича, а между собой — ничего общего. Впрочем, как и фотографии Ленина подчас бывают не похожи одна на другую (я уже не говорю о рисунках). С другой стороны, когда я смотрю хроники того времени, первое, что бросается в глаза, — подвижность лица Владимира Ильича, энергичность и богатейшее разнообразие мимики.

Так нужно ли в угоду максимальному приближению к какой-либо одной или даже нескольким фотографиям заклеивать пластическими деталями лицо артиста, превращая его подчас в неподвижную маску? Может быть, достаточно абрисного сходства с портретом, а остальное — дело артиста — силой проникновения в образ, силой «внутреннего сходства» убеждать зрителя: именно таким был Владимир Ильич Ленин. Так, по-моему, подходили к образу Ленина Щукин, Штраух и многие другие. И я им верил: да, это Ленинский образ.

Долгие дни, недели поисков. Снятие маски, лепка деталей, наклейки, грим, десятки фотографий — нет. Все сначала. Дни, недели... Так работает один из лучших художников-гримеров, А. Смирнов.

...Книги, конечно же, книги могут помочь. Подлинники, воспоминания, речи. Слушаю граммофонные записи. Снова и снова. Нет! Это же годы и годы подготовки. Разве можно так сразу!

— А вы не бойтесь. Он у нас молод в картине, Володя Ульянов. Влюблен в Надю. Неужто забыли, как любят в 25 лет! — И Марк Семенович Донской смеется.

На съемочной площадке было царство творчества. Никто не видел, как ставится свет (хотя это тоже творчество), как обживается интерьер, как прокладываются рельсы и прибавляются детали. Не было уже ставшего (увы!) привычным: «Операторы готовы? Свет готов? Артисты на месте? Мотор!» (Как будто все дело только в том, чтобы артисты были на месте.)

Не было: «Вася, дай молоток! Петя, нет фокуса! Кого ждем?»

Ждали только артистов.

Иногда подолгу. Нарушая графики и планы. Снимали по сто метров за смену и по десять. И меньше. И именно эта аритмия в угоду творчеству, внутренней готовности артистов, подчинение сложной кинематографической техники актерскому самочувствию создавали ту неповторимую атмосферу, в которой может и должно рождаться искусство. Кто в этом «виноват»? Режиссер М. Донской, оператор И. Зарафьян, директор Р. Комбрант, ассистент Л. Князев... Творческая группа влюбленных в свое дело художников.

...Донской был неукротим. Никакие мои сомнения, что-де для меня это слишком неожиданно, что внутренне я не готов, не имею права, его не убеждали.

— Вот и хорошо. Вот и готовьтесь, кто же вас торопит!



В. И. Ленин (А. Мягков),
Н. К. Крупская
(Н. Белохвостикова)

Конечно, нужно, чтобы все было по возможности подлинно. И походка, и «покачивание с пятки на носки», и характерная ленинская речь, и излюбленные жесты... Для этого есть кинохроника (очень мало, но есть), есть грамзаписи, есть, наконец, рассказы очевидцев.

Значит, заучивать, копировать?..

Но ведь не всегда же Владимир Ильич ходил, заложив руки за жилет, и не всегда одинаково грассировал и «подминал» слова. Один из соратников Ленина так вспоминает момент обсуждения необходимости Брестского мира: «...белый, гневный. Бежал по комнате, как по клетке. Руки дрожат, в карманы не попадают». Может быть, столь привычная и любимая нами поза Владимира Ильича — большие пальцы рук за жилет — это только в момент наивысших эмоциональных напряжений, и, если в сценарии нет таких моментов, надо и знакомой позой? Вслушиваясь в грамзаписи. Высокий, страстный, чуть с хрипотцой, иногда срывающийся голос Ленина рассчитан на тысячи стоящих на улице людей. Важно, видимо, убедить, увлечь мыслью, доказать неоспоримость этой мысли... Здесь не до четкости произнесения букв и целых слов.

И другая речь. Иной тембр, иная манера говорить, четкое до раскатистости «р»... Значит, наверное, не просто копировать и заучивать, но и отбирать, каждый раз связывая внешние проявления с внутренним состоянием; но и привносить — жесты, мимику, тембр голоса, — потому что ведь никто не знает, как Владимир Ильич, например, мечтал (а он любил мечтать!), как разговаривал дома с мамой, сестрами, с Надеждой Константиновной.

Первые сомнения, поиски... А их сотни. И «виновники» этих поисков — М. Донской, авторы сценария З. Воскресенская и И. Донская...

Как быть! Пробовать свои силы! Нет!

Но ведь приглашают, значит, верят. А я сам! Где взять веру! Ехать на первую встречу или postpone точку!

Поехал. По дороге вышел. Вернулся обратно. Звонок телефона.

— Мы ждем вас через полчаса. Марк Семенович хочет посоветоваться по поводу сцены «у Классона».

Снимали в Шушенском.

В том самом селе Шушенском, куда 26-летний Владимир Ильич был сослан после ареста членов «Союза борьбы за освобождение рабочего класса».

В доме крестьянина Зырянова, в комнате, где Владимир Ильич жил больше года.

В доме Петровой жили Владимир Ильич и Надежда Константиновна.

Где сохранились подлинные их вещи: камышовая ручка, которой Владимир Ильич писал во время ссылки, его рабочая конторка, лампа с зеленым абажуром, деревянные стулья.

Где река Шушь, где поля сибирские бескрайние, где лес, по которому в редкие минуты отдыха любил побродить Владимир Ильич Ульянов. Тот самый лес, только разве постаревший лет на семьдесят...

Все это можно было снять и в Подмоскovie, в павильонах студии имени М. Горького.

Но какую неоценимую услугу оказала мне эта экспедиция! Как властно окунула в те далекие годы конца XIX столетия, как неожиданно приоткрыла внутренний мир, которым жил ссыльный революционер Владимир Ульянов!

Никакими книгами, встречами, рассказами нельзя заменить этого неповторимого ощущения. Группа это понимала. Группа сделала все, чтобы это было.

Актеру трудно судить о результатах его работы. Это — дело зрителей и критиков. Но работа над образом, мир мыслей и чувств ленинских — это богатство навсегда с актером.

ЧУВСТВО ДОЛГА

Наталья БЕЛОХВОСТИКОВА

Для меня, как и для Андрея Мягкова, предложение режиссера М. С. Донского сниматься в фильме «Надежда» было очень неожиданным. И работа над ролью началась тоже с поисков грима. По фотографиям молодой Надежды Константиновны Крупской художники киностудии долго его подбирали — подтягивали нос, меняли форму подбородка... Это была мучительная работа, длившаяся несколько недель. А в результате я стала сниматься все-таки без грима. Может быть, сходство было меньшим, но как актриса я чувствовала себя легче и свободнее без накладок и прочих хитрых приспособлений мастеров грима.

Но когда утвердили кинопробы, я очень испугалась. Вдруг пришло сознание огромной ответственности за будущую работу. Мне предстояло прожить жизнь моей героини от 12 до 30 лет. И каких лет! Сколько важных событий происходит и в личной жизни и в революционной деятельности!

Я бросилась к книгам, документам. Их было огромное количество — горы! Но, к сожалению, сведений о юных годах Надежды Константиновны, ее детстве сохранилось крайне мало. Поэтому приходилось в некоторых эпизодах и сценах что-то додумывать, опираясь на какую-то открытую фразу из воспоминаний или небольшой факт из биографических документов.

Работалось очень интересно, потому что был постоянный поиск. В этом мне помогал Марк Семенович Донской — человек увлеченный, всегда поддерживающий творческий порыв, влюбленный в актера.

В фильме важно было показать предысторию таких замечательных людей, как Ленин и Крупская. Мы хотели сыграть Владимира и Надю — молодых, влюбленных, мечтательных, полных сил и надежд. И в то же время показать их незаурядность, высокий интеллект, целеустремленность...



ВО ИМЯ МИРА

А. КАРАГАНОВ,
делегат Всемирного конгресса
миролюбивых сил

Обосновывая коренные принципы этого Декрета, В. И. Ленин подчеркивал тогда, что рабоче-крестьянское правительство намерено добиваться справедливого и демократического мира; «таким миром,— говорил Владимир Ильич,— правительство считает немедленный мир без аннексий (то есть без захвата чужих земель, без насильственного присоединения чужих народностей) и без контрибуций».

Борьбу за мир нельзя было ограничивать сферой дипломатии, межгосударственных переговоров и отношений. «Наше обращение,— указывал В. И. Ленин,— должно быть направлено и к правительствам и к народам. Мы не можем игнорировать правительства, ибо тогда затягивается возможность заключения мира, а народное правительство не смеет этого делать, но мы не имеем никакого права одновременно не обратиться и к народам... мы должны помочь народам вмешаться в вопросы войны и мира».

Ленинский Декрет о мире, первые миролюбивые акции молодой власти рабочих и крестьян — начало великой традиции, получившей ныне новое развитие в Программе мира, принятой XXIV съездом КПСС, в ее практической реализации. Ленинская идея — помочь народам вмешаться в вопросы войны и мира — стала вдохновляющим импульсом созыва в конце октября в Москве Всемирного конгресса миролюбивых сил.

«Один из важнейших факторов современного международного развития,— подчеркнул Л. И. Брежнев в своей речи на конгрессе,— это активное участие народных масс, их организаций, их политических партий в решении проблем войны и мира. В наш ядерный век появляется новое, более глубокое чувство солидарности народов в борьбе за мир и вместе с тем более острое ощущение их общей ответственности за судьбы мира... Можно сказать с уверенностью, что нынешние сдвиги в мировой обстановке — это в значительной мере плод деятельности общественных сил, результат невиданной доныне активности народных масс, проявляющих острую нетерпимость к произволу и агрессии, несгибаемую волю к миру».

Читатели «СЭ» знают о Всемирном конгрессе миролюбивых сил из газет, теле- и радиопередач. Чтобы не повторять все написанное и сказанное, мне хочется вспомнить лишь некоторые моменты работы конгресса.

Известно, что на конгресс съехались люди разных социальных взглядов и политических верований. Были среди них и зараженные предрассудками в отношении нашей страны, ее политики. Еще больше было таких, которые «резервировали» свою позицию, старались повременить с определением своего отношения к задачам и принципам конгресса. Ход дискуссий показал, что и среди делегатов, безоговорочно одобрявших его главное направление, существовали — и это вполне естественно — определенные различия в понимании социально-политических реальностей современного мира и конкретных задач миролюбивых сил.

Советскую политику мира мы по праву называем ленинской. Это определение рождено историей, самим ходом нашей революции, органически соединившей борьбу за социализм с борьбой за мир. Из истории известно, что начавшаяся в самый разгар мировой войны революция шла в наступление под лозунгами: «Фабрики — рабочим!», «Земля — крестьянам!», «Мир — народам!». Когда революция победила, она ознаменовала свою победу принятием на Втором съезде Советов написанного В. И. Лениным Декрета о мире.

Было бы наивным думать, что конгресс мог всех примирить, все различия сгладить. Различия остались. Споры продолжаются. И тем не менее работа конгресса шла под знаком объединения, консолидации миролюбивых сил. Большую роль в этом движении к единству сыграла известная теперь всему миру речь Леонида Ильича Брежнева. Когда речь началась, по лицам делегатов, по аплодисментам, по самой атмосфере, царившей в Кремлевском Дворце съездов, можно было отчетливо ощутить ее нарастающее воздействие. Новую ясность и конкретность в понимании мировой политики и вытекающих из нее задач обрели сторонники мира, для которых уже сам факт созыва конгресса явился вдохновляющей победой; рушились сомнения сомневающихся, колебания колеблющихся — такое глубокое впечатление производил анализ современной обстановки в мире, несокрушимость аргументов в обосновании политики международной разрядки, в отпоре ее противникам. Речь Л. И. Брежнева оказала сильное влияние на всю работу конгресса.

Была великая неповторимость момента и в те минуты, когда на трибуну поднялась Ортенсия Альенде, вдова президента Чили. Поначалу она говорит с поразительной выдержкой, размеренно, очень точно по мысли, как опытный оратор, а потом горе берет свое — слова прорываются сквозь еле сдерживаемые рыдания... Все это вместе — и логика яркой речи крупного общественного деятеля и слезы женщины, потерявшей любимого, — вызвало в зале непередаваемое волнение.

А потом зазвучал голос самого Сальвадора Альенде. Его последняя — за час до смерти — речь о трагедии, мужестве и надеждах Чили и в чтении производит огромное впечатление. Прозвучавшая в зале, где собрались тысячи борцов за мир из 143 стран, она потрясала... Возникший в те минуты порыв общих чувств стал органической частью утверждения единства миролюбивых сил.

Значительная часть работы конгресса проходила в 14 комиссиях. Мне довелось работать в десятой — «Сотрудничество в области образования и культуры». За два дня дискуссий в нашей комиссии выступило 97 ораторов

и еще 50 — при обсуждении итогового документа, выработанного редакционным комитетом. Эти цифры говорят сами за себя: дискуссия была необыкновенно активной.

В итоговом документе комиссии подчеркивается, что конгресс собрался в момент, когда небывало выросли возможности для развития сотрудничества в области культуры — во имя упрочения мира, во имя защиты свободы и национальной независимости народов. Настало время активизировать конструктивный диалог работников культуры и образования для того, чтобы быстрее устранить наслонения и влияния «холодной войны» и действовать на основе взаимопонимания. Деятели культуры все полнее сознают свой долг и ответственность в борьбе за прочный мир. Во имя прочного мира они высказываются за расширение контактов, международного обмена информацией, идеями и людьми на основе уважения суверенитета, законов, обычаев и традиций каждого из народов.

Велика актуальность этого записанного в докладе комиссии «исходного условия», этой нерушимой основы культурного обмена. Практика показывает, что реакционные силы пытаются использовать культурные связи для вмешательства во внутренние дела социалистических стран, для организации идеологических диверсий и разжигания психологической войны. Практика показывает также, что в развивающихся странах эти же силы усиленно используют культурные связи для разрушения национальных культур и их традиций, для колонизации сознания, эстетических потребностей трудящихся.

Впрочем, проблема борьбы с обезличивающими и обесценивающими культуру влияниями имеет отношение и к развитым странам капиталистического мира. Западноевропейский профессор Михель Нерлих с горечью говорил, например, о драматическом сокращении философского и исторического образования, об утрате исторического и философского мышления — в пользу буржуазного прагматизма: во многих учебных заведениях капиталистических стран воспитывается, культивируется неспрашивающее, слепое знание, настолько подчиненное узкопрактическим «интересам дня», что для осмысления жизни на основе уроков истории места не остается. Такое ограниченное обучение и воспитание не мешает, а помогает реваншизму, оно способно внушить равнодушие и даже отвращение к культуре.

В ходе дискуссии ее участники настойчиво говорили о поисках новых, отвечающих особенностям нынешнего момента форм сотрудничества в области культуры и образования, о необходимости эффективных мер поддержки народов, защищающих свою независимость и культуру от неокolonизма и расизма. Была выдвинута задача активизации научных исследований и пропаганды культурного наследия тех народов, которые на протяжении десятилетий, а то и веков жили в условиях колониального рабства. В итоговом документе специально выделены проблемы борьбы за предоставление женщинам равных прав и возможностей в области культуры и образования.

Комиссия высказалась за проведение «Года культурного сотрудничества» — с участием ЮНЕСКО и других международных организаций. В его программу намечается включить проведение симпозиумов, посвященных выдающимся деятелям мировой культуры, литературы и искусства, фестивалей поэзии и театрального искусства, выставок современного изобразительного искусства под лозунгом «За мир и взаимопонимание народов», Всемирного фестиваля музыки — с привлечением молодых исполнителей и ансамблей, чье искусство противостоит коммерческой псевдокультуре.

Участники дискуссии с одобрением отнеслись к идее созыва международной встречи работников кино и телевидения для обсуждения проблем влияния аудиовизуальных средств на общественное мнение в пропаганде идей мирного сосуществования и взаимного понимания народов.

Многие участники дискуссии с большой озабоченностью говорили о роли средств массовой информации в современных условиях: аудитория и возможности средств массовой информации выросли небывало, и сейчас особенно важно, чтобы эти средства использовались в интересах расширения обмена культурными ценностями, укрепления мира и дружбы между народами, сохранения морального здоровья и защиты достоинства человека. Между тем в руках капиталистических монополий они очень часто используются для пропаганды жестокости, насилия, агрессии.

Комиссия поддержала требования демократической общественности о закрытии радиостанций, распространяющих вражду и недоверие между народами. Была выдвинута идея поощрения тех работников прессы, радио и телевидения, чья профессиональная деятельность становится реальным вкладом в дело мира. Поставлен вопрос об общественном осуждении тех владельцев и сотрудников средств массовой информации, которые сеют вражду между странами и народами, фактически занимаясь моральной подготовкой войны.

Подробно говорилось о защите детей и молодежи от влияния милитаризма, шовинизма, неокolonизма, любых форм фашистской идеологии. Ради этого — таково было общее убеждение — надо попытаться освободить учебные программы, учебники да и методы обучения от наслонений «холодной войны»; надо добиться, чтобы в системе и процессе образования не было места дезинформации о социальной и культурной жизни разных стран и народов.

В итоговом докладе комиссии обосновывается требование демократизации образования и предоставления всем детям равных прав на образование — без дискриминации по расовым, религиозным, социальным и политическим мотивам. Большое место в работе комиссии и ее итоговом докладе заняла проблема ликвидации неграмотности, все еще острая не только в развивающихся, но и в некоторых развитых странах (об этом, в частности, говорили председатель нашей комиссии Джеймс Олдридж и другие делегаты).

Обсуждая конкретные вопросы образования и воспитания молодежи в духе мира и дружбы народов, уважения к культурным традициям и ценностям человечества, многие участники дискуссии подчеркивали всемирное значение опыта советского многонационального государства для практического решения этих вопросов... В пределах одной статьи невозможно обозреть весь ход дискуссии, сказать о всех рекомендациях комиссии: ведь, помимо упомянутых, обсуждались и проблемы книгообмена, взаимного перевода произведений художественной литературы, научно-популярных и детских книг, и вопросы туризма, и задачи развития спорта и международных спортивных связей... Но вот что важно подчеркнуть: какой бы вопрос ни обсуждался, в выступлениях делегатов чувствовалась глубокая заинтересованность в его позитивном решении, в том, чтобы многосложную конкретность практического сотрудничества в области образования и культуры полнее, теснее связать с общими задачами борьбы за мир.

Делегаты конгресса, как известно, договорились не только о программе действий во имя мира и сотрудничества, но и о конкретных путях ее выполнения. Это еще один признак нового этапа и нового качества движения миролюбивых сил. Московский конгресс продемонстрировал небывалую массовость этого движения, широту его социальной базы. Работа сторонников мира после конгресса покажет его практическую действенность.



УРОКИ ЛЕНИНИАНЫ

Павел ПИСАРЕВ,
генеральный директор
болгарской кинематографии

Все честное и передовое в Болгарии начала двадцатых годов, побежденной и истерзанной войной, было целиком повернуто к жизни молодого Советского государства. Официозные дезинформаторы, маленькие желтые газетенки печатали зловещие вымыслы о Красной России, и лишь немногие могли ориентироваться в реальном положении вещей. Но большинство простых болгар знало фигуру легендарного, великого и простого вождя революции, человека небольшого роста с сократовским лбом — Ленина. Вот почему, когда в связи с организованной Болгарской коммунистической партией помощью голодающему Поволжью в июне 1922 года у нас демонстрировался первый советский документальный фильм, в огромном зале современного театра толпились тысячи людей, чтобы увидеть на экране подлинного Ленина. Так «живой» Ленин остался в памяти болгарских зрителей несколькими мелькающими кадрами хроники Первого и Второго конгрессов Коминтерна, мгновениями, в которые он был запечатлен на Красной площади в праздничный Первомай 1920 года.

А после этого больше двух десятков лет правительства, цензурные комиссии и статьи законов не давали болгарскому зрителю познакомиться с советскими художественными и документальными фильмами, воплощающими образ Ленина. Так, например, категорически были отклонены фашистской цензурой «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» Михаила Ромма, так же как «Человек с ружьем» Сергея Юткевича.

Очевидцы, однако, свидетельствуют, что в зале театра «Балкан» советская миссия сумела организовать единственный просмотр фильма «Ленин в 1918 году». Он состоялся в 1940 году, и его демонстрация в нашей революционной истории связана с именем одного из самых преданных своему народу и Советскому Союзу болгарских патриотов, генерала Владимира Займова, который не раз вспоминал, что присутствовал на этом незабываемом сеансе.

Широкие круги болгарских кинозрителей дождались своей

встречи с образом Ленина на экране. Мы смогли познакомиться с памятными шедеврами киноленинианы — диалогией Михаила Ромма «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» с Б. Щукиным в главной роли и с ленинскими фильмами Сергея Юткевича «Человек с ружьем», «Рассказы о Ленине» и «Ленин в Польше».

Кроме того, в нашей стране получили широкое распространение и были встречены с большим интересом фильмы, которые раскрывали различные эпизоды из жизни и деятельности вождя революции, — «Поезд в завтрашний день» режиссера В. Азарова, «Семья Ульяновых» В. Невзорова, «В начале века» А. Рыбакова, «Кремлевские куранты» В. Георгиева, «Синяя тетрадь» Л. Кулиджанова и другие.

Болгарский зритель, кинематографисты и вся наша интеллигенция особенно запомнили фильмы «Ленин в Польше» С. Юткевича и «Шестое июля» Ю. Карасика. Они были встречены с исключительным интересом. Зрители и специалисты высоко оценили стремление советских художников поднять в этих фильмах проблемы большого, актуального звучания, взглянуть новым — свежим, современным — взглядом на хорошо знакомый и любимый образ.

Ленинские фильмы — подлинное сокровище в воспитательной работе нашей партии и комсомола. Благодаря документальным кадрам Ленин и сегодня живет среди нас, как живой. Художественное воспроизведение образа великого вождя революции — большое богатство не только советского кино, но и всей социалистической культуры, всей прогрессивной цивилизации, которая развивается по законам, открытым Марксом и Лениным.

Болгарская кинематография в лучших своих произведениях глубоко восприняла уроки советского кино — принципы ленинской партийности, идейности и народности искусства, так ярко выраженные в фильмах историко-революционной темы и особенно в фильмах о Ленине.

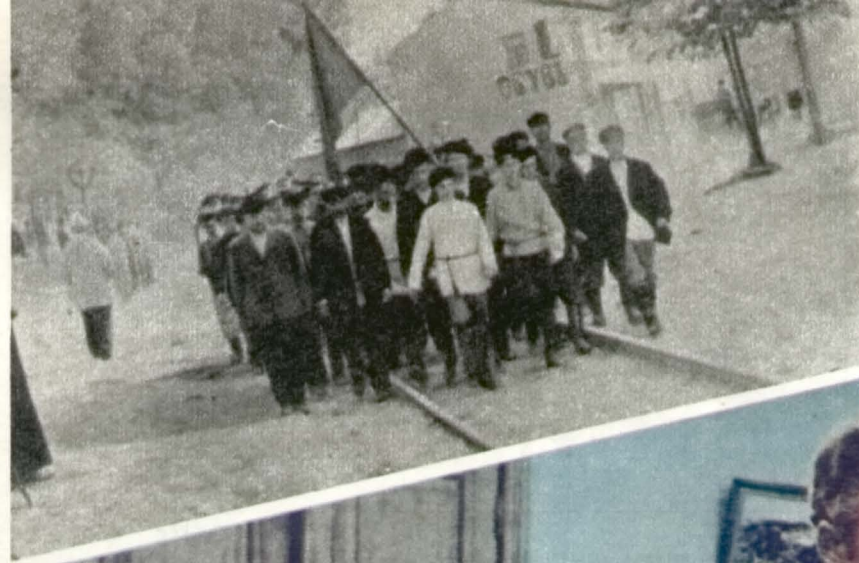
София

Рабочая демонстрация

Саша Крупнов
(Г. Епифанцев)

Денис (И. Лапиков)
и Матвей
(В. Стржельчик)
Крупновы

Первая встреча фильма киностудии имени М. Горького «Истоки» со зрителями состоялась недавно в городе Жданове. Редакция журнала «Советский экран» решила показать картину своим подшефным — строителям и эксплуатационникам стана «З600» завода «Азовсталь». Мы публикуем их отзывы о фильме и на странице 14 рассказ режиссера-постановщика И. Лукинского о работе над этой лентой.



СЛОВО— ЗРИТЕЛЮ

Около 500 человек собрались в зале Дворца культуры «Азовсталь-строя». Фильм о рабочем классе аудитория встретила внимательно и тепло, присутствовавшие приняли активное участие в обсуждении ленты.

В. РАДЧУК:

— Фильм мне очень понравился. Я не читал роман Г. Коновалова «Истоки», по которому он поставлен. Однако теперь непременно обращусь к этой книге.

В картине рассказано о семье потомственных рабочих, судьба которых показательна и очень характерна. Герои фильма неповторимо индивидуальны и все-таки из одного времени. Моментами у меня прямо-таки слезы наворачивались — так остро заставляют авторы переживать за этих людей.

Я думаю, что фильм поучителен не только для взрослых зрителей, но в первую очередь для молодежи: он воспитывает уважение к работе, труду, воспитывает чувства патриотизма, любви к Родине.

А. АНТОНОВ:

— Мне, как представителю послевоенного поколения, было очень интересно увидеть, как наша страна училась делать крепкую броневую сталь, как начинала ковать наша победа в мирных мартиновских цехах.

В. СКАРБУЛАТОВА:

— На примере семьи Крупновых чувствуется становление характеров коммунистов. Авторы рисуют настоящую рабочую династию. И самый юный из Крупновых — Саша, который призван в армию накануне войны, пройдет через это испытание, не уронит чести семьи. У него крупновский характер.

Этот фильм, я думаю, пробуждает добрые чувства, так что задача авторами выполнена.

Н. КАСАДОВА:

— Есть чему поучиться у этой семьи — твердости духа, правдивости, настоящей революционной убежденности. Я читала роман дважды и, когда шла на просмотр, думала: как же я встречу с любимыми героями? На экране они меня не разочаровали, они воплощены убедительно. И очень хочется пройти с ними их дальнейший путь.

О. КОРДА:

— Пожалуй, каждый, кто встретился с Крупновыми, может зачислить их в число близких своих знакомых.

Почти каждый из выступавших отдельно отмечал актерские работы фильма. Здесь говорили и об исполнительском мастерстве И. Лапикова, В. Стржельчика, Н. Олялина, Г. Епифанцева, А. Климовой, Г. Сайфулина, говорили и о творческой удаче молодых актеров Л. Мышевой, С. Гальцева, Ю. Шлыкова.

Многие обращали внимание на операторскую работу В. Корнильева — на красоту пейзажей.

Были и замечания в адрес создателей фильма, как частные, так и значительные.

Т. КАРПЕНКО:

— Фильм сделан очень внимательно, и в целом он нравится; на экране разворачивается биография рабочей семьи, прошедшей тернистый путь.

Но мне бы хотелось, чтобы в фильме о рабочем классе говорили имен-

но о рабочих, о тех, кто непосредственно стоит у мартена. В «Истоках» же основные герои занимают руководящие посты: дипломат, директор завода — бывший нарком, секретарь парторганизации — в дальнейшем первый секретарь горкома партии... А где же рядовые рабочие?..

Т. Карпенко возразила А. ПИМЕНОВА:

— Думаю, что в отношении семьи Крупновых все сложилось естественно: ведь эти люди выдвинулись из рабочей среды, а Денис Крупнов, старший из братьев, старый мастер, продолжает работу в цехе.

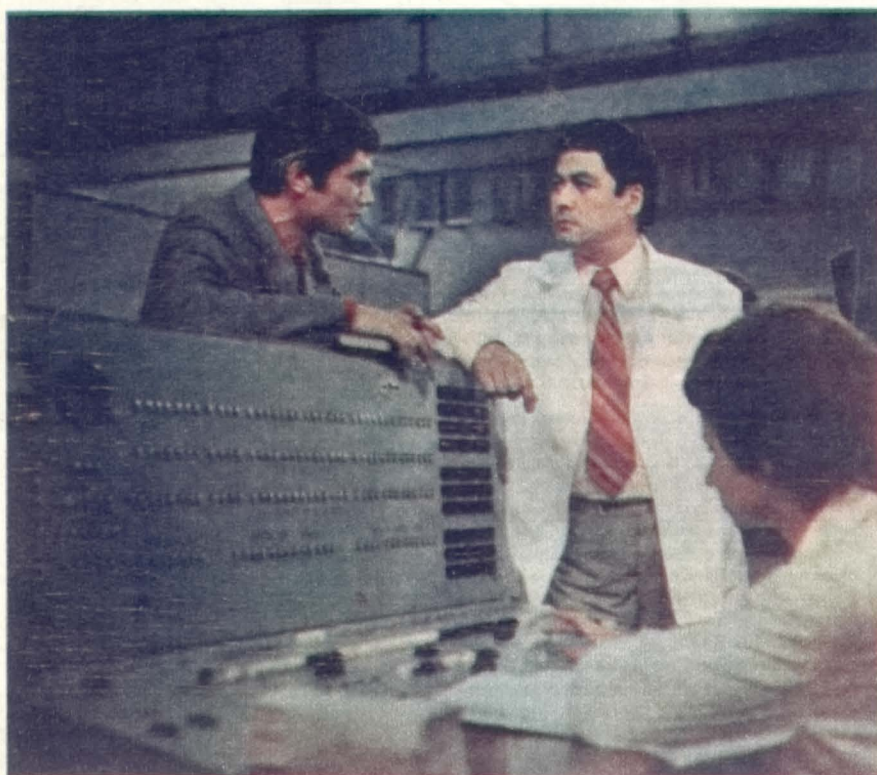
В заключение перед собравшимися выступили и подробно ответили на вопросы члены творческого коллектива, создавшего фильм «Истоки», — второй режиссер В. Златоустовский и актриса Л. Мышева.

« ПОЭМА О ХЛОПЧКЕ »



ИДУТ
СЪЕМКИ...

Рабочий момент съемок.
В центре —
режиссер Б. Кимягаров



Председатель колхоза
Саттар (Б. Вагаев)

Заседание
правления колхоза ▶

Мурад (К. Юлдашев),
Тимур (Т. Реджиметов)

...В Москве в одном из научно-исследовательских институтов ровно гудела машина, что-то ритмично щелкало, переливались на светящейся панели лампочки. На экранах осциллографов вздрагивали, вытягиваясь в безукоризненную прямую синие, голубые, красные полосы, трепетали стрелки приборов. Снималась сцена, где молодой ученый-селекционер Мурад (К. Юлдашев) и его друг математик Тимур (Т. Реджиметов) с помощью ЭВМ анализировали методы



выведения новых сортов хлопчатника.

Картина называется «Поэма о хлопке». Ее ставит народный артист Таджикской ССР, лауреат Государственной премии СССР и республиканской премии имени Рудаки Б. Кимягаров. И, естественно, что главные ее герои — люди, те, кто посвятил свою жизнь труду хлопководов. Герои будущей ленты спорят о своем деле страстно, как можно спорить только о самом дорогом, так что тема пере-

растает хозяйственные и научные рамки, приобретает нравственный смысл.

В первых кадрах картины, которые тоже снимались в Москве, в павильоне «Технические культуры» ВДНХ, Мурад получает золотую медаль выставки за выведение нового сорта хлопчатника, сорта, который не столь урожаен, как те, что сеют в колхозе, но лучше их по качеству. Мурад — ученый, и он знает, что в науке надо смотреть вперед, и тогда потерянное сегодня можно будет с лихвой вернуть завтра. Он не понимает, почему практики отталкивают то, на что ученые тратят десятки лет и что имеет большое будущее. Его отец — председатель хлопководческого колхоза Саттар Усманович Сафаров — руководит крупным хозяйством и хочет, чтобы это хозяйство было рентабельным сейчас, сию минуту. Эта жизненная ситуация, этот спор «немедленной пользы» с будущей, и положена в основу сценария А. Михаилова-Кончаловского.

На одном из заседаний правления колхоза Мурад обвинил отца в близорукости. Нелегко было отцу, честно, преданному делу человеку, услышать это: «Мне, Саттару Сафарову, родной сын при всех заявляет, что я ничего не понимаю в хлопке!»

О том, как Саттар и его ровесники с винтовками в руках растли и охранили хлопок, расскажут черно-белые эпизоды ретроспекций-воспоминаний, стилизованные под документальную хроникку тридцатых годов — выцветшую, еще не всегда умело снятую, с рваным движением... Мы увидим молодого Саттара в гимнастерке, в португее, со старой кавалерийской шашкой. Увидим дехканина Вахоба (Х. Гадоев), мускулистого, словно вылитого из чугуна, широкоплечего, в халате на голом теле и с винтовкой за спиной, избивающего Саттара за то, что он не дает ему пахать землю под хлеб, который сеяли деды и прадеды, за то, что тот хочет провести канал и сеять хлопок. Увидим, как наконец побежала по каналу мутная первая вода, а за ней вдоль канала шли, падая, люди, и женщины кричали что-то сквозь слезы и поднимали на руки ребятшек, чтобы и они увидели это чудо. Как родной отец на глазах земляков проклял Саттара за то, что он, «нечестивец, продался неверным». Как приехавший из России молодой селекционер Ямщиков (И. Кваша) и Саттар чудом спаслись от захватившей их в плен банды Ибрагим-бека... Режиссер рассказывает, что прообразом Ямщикова явился ныне здравствующий академик, Герой Социалистического Труда Вячеслав Прокофьевич Красичков, чьи тонковолокнистые сорта хлопка знают во всем мире и который консультирует сейчас картину.

В роли Саттара снимается Бимболат Ватаев. Актер Осетинского драматического театра, он впервые снялся в кино в главной роли картины Б. Кимягарова «Хасан-арбакеш». Большинство его ролей на экране — будь то Рустам в экранизации поэмы Фирдоуси, Кончак в «Князе Игоре» или султан Махмуд Газнийский в снимающейся сейчас картине «Бируни» — исторические. Образ Саттара не только открывает для артиста новые творческие возможности, но и является своеобразным экзаменом. Б. Ватаеву, как и И. Кваше, предстоит воссоздать жизнь своего персонажа на протяжении сорока лет.

Многие другие участники съемочной группы, так же как и Б. Ватаев, работали вместе с Б. Кимягаровым над картинами «Подвиги Рустам» и «Рустам и Сухраб». И оператор Д. Худоназаров, и второй режиссер М. Муллоджанов, и артисты Х. Гадоев, М. Вахидов, С. Исаева, Т. Реджиметов. Вместе с ними в фильме играют Е. Стеблов (помощник Ямщикова Петух), артисты из Ташкента, Тбилиси, Ленинграда.

М. Семенов

на киностудиях страны. «Ленфильм»

Главный герой этой картины Илья Федоров никогда не расстается с парусиновой курткой, выданной ему в молодежном строительном отряде, сооружавшем элеватор в Казахстане. На спине куртки белой краской выведено: «З-З», что означает «Заготзерно». Однако для самого Федорова, а стало быть, и для авторов ленты сценариста А. Червинского и режиссера И. Поволоцкой «З-З» не только эмблема стройотряда. Это как бы знак принадлежности центрального персонажа к сегодняшнему поколению советской молодежи — не возрастной, формальной, а той принадлежности по существу, которая предполагает активную причастность делам и настроениям современников. На главную роль приглашен прежде не снимавшийся в кино актер МХАТа Виктор Фокин.



«Сейчас, когда работа над фильмом подходит к концу, я вспоминаю, что даже хотела снимать в этой роли непрофессионала, — говорит И. Поволоцкая. — Думала найти среди студентов или рабочих молодого человека лет двадцати двух — двадцати четырех с подходящей внешностью и биографией. Прочитав сценарий, я еще не могла точно представить себе героя, но такой «возрастной ценз» был намечен сразу. Ведь «Исполняющий обязанности» — фильм о нынешнем поколении двадцатилетних, о тех, кто в год XX съезда партии еще не поступил в школу.

Нынче — в жизни и в кино — появляется новый герой: в двадцать лет — уже зрелый, сформировавшийся человек. Он твердо знает, чего хочет, и активно добивается намеченного. Таков и наш Илья Федоров. Очень хотелось найти этого Федорова почти «готовым». Чтобы это был не просто исполнитель, но в чем-то и прототип главного персонажа. Виктор Фокин — ровесник героя, он близок ему по своим личным качествам».

...Будущему зрителю фильма предстоит встреча со многими популярными актерами — Татьяной Пельтцер и Игорем Владимировым, Алисой Фрейндлих и Ефимом Копеляном, Михаилом Козаковым и Роланом Бы-

«ИСПОЛНЯЮЩИЙ ОБЯЗАННОСТИ»

ковым. И хотя основная нагрузка ложится в фильме, как всегда, на центрального героя, здесь практически нет ролей, в обычном смысле слова эпизодических: даже самые маленькие из них несут немалую смысловую нагрузку, и играют их большие актеры. Предоставим слово двум из них.

ЕФИМ КОПЕЛЯН (конструктор Бадалян). Это одна из немногих положительных ролей, которые мне удалось сыграть. Человек он взрывчатый, непримиримый, а внутри глубоко спрятанные ранимость, большая любовь к некрасивой на первый взгляд и тоже одинокой женщине. Приходится играть то, что мой герой

Илья (В. Фокин)

рабочий момент съемок

не высказывает напрямую, а это всегда интересно.

АЛИСА ФРЕЙНДЛИХ (конструктор Синеграч). Меня всегда интересовали неустроенные женские судьбы. Вот и моя Анна Ивановна Синеграч — такая вот «неустроенная» женщина. Но до чего она обаятельна в своей некрасивости! Всякая фальшь чужда ей, внешние ухищрения ей не свойственны. И когда Анна Ивановна, чтобы понравиться любимому, пытается украсить себя, наряжается и надевает парик [а сцена эта, в сущности, очень драматична!], она вдруг теряет очарование. И, понимая это, расстается со своим новым обликом.

...Но вернемся к главному герою. Федоров — будущий архитектор. Его прикрепляют к группе, проектирующей большой проспект на месте старых улиц города. И здесь перед ним возникает дилемма.

Еще до того, как начать заниматься проектом, Илья спроектировал молодежное кафе и нашел подходящее помещение в старом доме, на Некрасова, 13. Кафе — его курсовая работа, и Федоров прилагает массу усилий для осуществления этого маленького, но для него необычайно важного проекта. Но Вера Борисовна, старая одинокая женщина, отказыва-

ется переехать с Некрасова, 13, в отдельную квартиру в новом районе. Почему? На соседней улице есть деревянный дом. Почти сто лет назад там собирались тайком юноши и девушки, примыкавшие к «Народной воле». Мечтали и спорили о революции, хором пели вполголоса «Нелюдимо наше море...». После многие из них ушли в ссылку, на каторгу. А дом остался. Его историю рассказал Вере Борисовне ее покойный муж; революционер ленинского поколения, он мечтал когда-нибудь устроить в этом доме Музей поэзии революции. «Потому что революция, — говорит он, — это всегда поэзия». Не хочет Вера Борисовна никуда уезжать — боится, что без ее опеки снесут дом, и Музей поэзии революции не будет... И вот, когда в архитектурной мастерской уточняли трассу проспекта, обсуждая два варианта, Илья нашел убедительные аргументы в пользу первого, перечеркнув тем самым свой проект молодежного кафе. Коллеги-архитекторы его не поняли, но Федоров ответил им одному ему понятной фразой: «Там, за далью непогоды, есть блаженная страна...» Так что фильм еще и история о преемственности идей, рожденных революцией.

Н. Савицкий

НОВОСТИ КИНО

НА XI МЕЖДУНАРОДНОМ ФЕСТИВАЛЕ ФИЛЬМОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ в городе Хихоне (Испания) фильму «Чудак из пятого «Б» (студия имени М. Горького, режиссер Илья Фраз) присуждены официальные премии: Премия Астурии, Премия детского жюри фестиваля, Премия жюри центра киносценаристов, жюри испанского центра кино для детей и юношества и Премия детского жюри национальной делегации молодежи «Золотой лучник». На этом же фестивале специальную премию получил фильм «Бабочка» — режиссер А. Хржановский, студия «Союзмультфильм».

НА МЕЖДУНАРОДНОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ детских любительских фильмов в Хельсинки «Х муза» главный приз фестиваля «Гран-при» присужден советскому фильму «Не волшебники из сказки», поставленному Эллой и Диной Кинен, занимающимися в кружке кинолюбителей при московском Доме культуры железнодорожников «Красный балтиец». Их другая картина, «Ах, добрый аист»... получила специальный приз жюри.

РЕЖИССЕР С. ХАМИДОВ НА «ТАДЖИКФИЛЬМЕ» закончил съемки художественной ленты «Тайна забытой переправы», посвященной 50-летию образования Таджикской ССР. Действие происходит в 1918 году. Автор сценария А. Сидни, оператор А. Мансуров. В ролях: Г. Жженов, А. Мухамеджанов, М. Вахидов, Б. Бейшеналиев, А. Джалыев.

О ВЗАИМОВЛИЯНИИ И ВЗАИМОБОГАЩЕНИИ национальных культур братских народов нашей страны рассказывает картина студии «Киевнаучфильм» «Чувство семьи единой». Сценарий В. Крыжановского, режиссер Л. Михалевич, оператор А. Климов.

ДЕЙСТВИЕ ФИЛЬМА «В мирное время», который поставит на студии «Грузия-фильм» режиссер О. Гвасалия по сценарию, написанному А. Шлеляновым (совместно с О. Гвасалия), развертывается на одной из больших строек пятилетки. Герой фильма — человек твердых идейных и нравственных убеждений, активный борец за новое. Сценарий был отмечен почетной премией на Всесоюзном конкурсе сценариев о рабочем классе. Оператор Н. Сухишвили.

ЮРИЙ ВЫШИНСКИЙ экранизирует на «Мосфильме» пьесу А. Штейна «Океан». Капитана второго ранга Платонова играет Николай Олялин. Его жену Анечку — Наталья Белохвостникова. Машу — Татьяна Самойлова. Часовникова — Борис Гусанов. Контр-адмирала Миничева — Кирилл Лавров. Капитана первого ранга Зуба — Армен Джигарханян. Оператор В. Николаев.

КУКОЛЬНЫЙ ФИЛЬМ по мотивам пьесы С. Маршана «Про Петрушку» ставит на студии «Союзмультфильм» режиссер И. Уфимцев по сценарию Э. Таде.

ИГОРЬ ШАТРОВ ставит на киностудии имени М. Горького цветную широкоэкранный картину «Золотой шлем» — о советских мотогонщиках. Фильм, предназначенный для юного зрителя, поднимает проблему выбора нравственных и гражданских позиций в жизни. Сценарий А. Битова и И. Шатрова. В главной роли Генки выступает дебютант в кино, выпускник Щукинского училища В. Пучков. В других ролях И. Лапиков, С. Светличная и студенты Щукинского училища Ю. Дружинин и Ю. Григорьев. Оператор картины С. Филиппов.

В ЦЕНТРЕ ФИЛЬМА «Ливень» девушка Саша, на глазах которой во время войны фашисты расстреляли родных. Одинокая, замкнувшаяся в себе, бродит Саша по военным дорогам, пока случай не приводит ее в избу лесника Серафима. От встречи с людьми добрыми, сильными, стойкими получает она словно вторую жизнь. И вместе с миром, наступившим после войны, возвращается к жизни и Саша. Поставит фильм «Ливень» на «Мосфильме» режиссер Б. Яшин по сценарию А. Галиева и Э. Тропинина. Оператор В. Листопадов.

У ДОКУМЕНТАЛИСТОВ СТУДИИ «МОЛДОВА-ФИЛЬМ»



«ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ»

Кадры из документального фильма киностудии «Молдова-фильм» «Партийный билет»

Партбилет № 1, билет В. И. Ленина

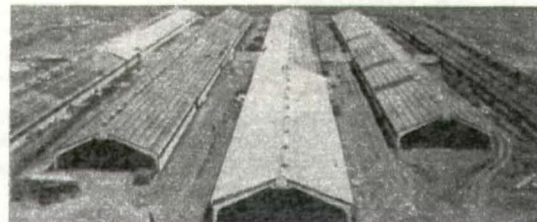
Прием в ряды партии на фронте, во время Великой Отечественной...

...В мирное время

Этот фильм посвящен основным вехам истории нашей партии и государства, с которыми тесно переплетается судьба коммунистов — и тех, кто носил первые партийные билеты, и тех, чьи красные книжечки были пробиты пулями в годы войны, и тех, чьи славные дела в наши дни достойны партийного билета с силуэтом В. И. Ленина. Автор сценария и режиссер А. Кодру.

«МЕЖКОЛХОЗНАЯ КООПЕРАЦИЯ В ДЕЙСТВИИ»

Кадр из фильма «Межколхозная кооперация в действии»



«ТРУДНЫЙ НАРОД ПОДРОСТКИ»

Анна Федоровна Кара среди своих подопечных

Это кинорассказ о новом этапе индустриализации и специализации в сельском хозяйстве Молдавии, о крупных межколхозных предприятиях, в которых производство мяса и молока поставлено на промышленные рельсы. Автор сценария И. Рабовер, режиссер И. Тихонов.

Так называется публицистическая лента, раскрывающая проблему трудных детей и трудных родителей. Фильм показывает нелегкую и очень важную работу одного из инспекторов детской комнаты милиции, энтузиастов своего дела Анны Федоровны Кара. Кинорассказ построен на размышлениях Анны Федоровны, вместе с ней зритель видит неприглядность судеб ребят, обойденных родительской лаской и вниманием. Автор сценария А. Непомнящий, постановщик Н. Харин.

Кроме того, на «Молдова-фильм» завершена работа над цветными широкоэкранными фильмами «Сады идут в завтра» (автор сценария В. Поликарпов, режиссер Т. Боканеску) и «Грозди радости» (автор сценария Л. Бусуек, режиссер А. Бурлака) — о молдавском садоводстве и виноградарстве.

Матери — героине — женщине, родившей и воспитавшей 15 детей, посвящен принятый недавно сценарий коллегией студии сценарий В. Чиркова «Наша мама».

«Мой белый город» — поэтический кинорассказ о Кишиневе по сценарию Э. Лотяну поставил режиссер П. Унгуриан.

ИСТОКИ НАРОДНОЙ МОЩИ

предисловие к фильму

Роман Г. Коновалова «Истоки» стал заметным явлением советской художественной литературы. А теперь в одноименном двухсерийном фильме Ивана Лукинского герои этой популярной у читателей книги получили свою новую, экранную жизнь. О своей работе над фильмом рассказывает его постановщик — режиссер Иван Владимирович Лукинский, хорошо известный нашим зрителям по картинам «Чук и Гек», «Солдат Иван Бровкин», «Прыжок на заре», «Товарищ Арсенин», «Деревенский детектив» и другим.

— Я не отношусь к тем режиссерам, которые пожизненно придерживаются одного жанра. Меня прежде всего привлекают к себе те произведения, где я вижу открытие интересных характеров, где поднимаются новые пласты жизни, рассматриваются значительные, актуальные проблемы времени. Именно этими качествами и заинтересовал меня роман Г. Коновалова.

В первой серии фильма, которая называется «братья», рассказывается о судьбах трех братьев — Дениса, Матвея и Саввы Крупновых. Картина начинается с событий 1917 года, когда Денис Крупнов, старший в семейной династии сталеваров, возвращается из ссылки, куда он попал за участие в революционных событиях 1905 года.

Вторая серия, «Сыновья», расскажет о сыновьях Дениса — Юрии, Михаиле и Александре, о разных, сформированных временем судьбах.

Форма фильма новеллистическая, каждый из членов семьи Крупновых поочередно становится главным героем новеллы. Но картина меньше всего напоминает «семейную хронику». Этот фильм скорее можно назвать хроникой становления социалистического государства. Мы — вместе со сценаристами Г. Колтуновым и Н. Рожковым — хотели показать, как в трудных условиях и в тревожной для нашего государства международной обстановке создавалась тяжелая промышленность — основа нашей экономики, мощь и сила нашего государства. Советский Союз тогда являлся единственной социалистической страной, и мы все знаем, как необходима была нам своя, отечественная сталь.

События фильма разворачиваются в различных социальных, общественных и государственных сферах страны: в цеху и парткоме завода, в народном комиссариате, в Кремле, в Сталинграде и Москве, а также за пределами нашей Родины — в Германии, где на дипломатическом посту находится один из братьев, Матвей Крупнов.

И хотя действие фильма (мы сделали фильм только по первой части

романа) кончается перед самой войной, я уверен, что исторические события того времени притягивают внимание и сегодня. Ведь с созданием нового государства, с созданием промышленности создавался и новый человек, новая психология, новые производственные отношения. Именно в то время рождалась трудовая советская интеллигенция.

Мы старались не только с максимальной достоверностью отразить и запечатлеть ушедшее и неповторимое время. Многие рассматриваемые в картине нравственно-эстетические проблемы — становление характера, рождение рабочего человека, рабочей сознательности и ответственности за свой труд, отношение к любви, — по-моему, и сегодня являются для нас животрепещущими. Все «производственные» эпизоды снимались в подлинных условиях: в мартовском цехе московского ордена Ленина и ордена Трудового Красного Знамени завода «Серп и молот».

И здесь мне хочется от имени съемочной группы принести огромную благодарность коллективу завода, его партийной и профсоюзной организациям. Когда мы впервые пришли в мартовский цех, то, признаться, даже несколько растерялись перед мощью современной техники, перед этой могучей стихией огня и металла. Беспokoились, что в условиях огнедышащих мартовских печей, непрерывного движения завалочных машин, вонзающих свой «хобот» в пламень печи, грохота вагонеток с шихтой, мы ничего не снимем.

Но нам помогали все, помогали заинтересованно. Создавали рабочие условия, необходимые для съемок, давали консультации и советы, учили актеров ориентироваться в этих специфических условиях, работать у печи, раскрывали «секреты» своей профессии. Нашими наставниками и помощниками стали начальник мартовского цеха Олег Соколов, секретарь партбюро Юрий Стрекулистов, старший мастер Сергей Акинфиев, сталевар Павел Забагаев, первый подручный сталевара Анатолий Ариничев, машинист Дмитрий Афанасьев. Я назвал лишь некоторых. Всех перечислить, к сожалению, просто невозможно.

Работа закончена. В картине снимались и заслуженные и молодые актеры: И. Лапиков, В. Хохряков, В. Стрельчик, Г. Сайфулин, Н. Олялин, Г. Епифанцев, А. Климова, А. Покровская, Е. Киндинов, Ю. Шлыков, Р. Чхиквадзе и другие. Оператор В. Корнильев, художник-постановщик С. Веледицкий.

Записала
В. Сологуб



ФРАНКО НЕРО:



...10 июня 1924 года, когда прошло совсем еще немного времени со дня захвата власти в Италии фашистами и позиции правительства Бенито Муссолини были еще не слишком прочны, произошло событие, всколыхнувшее всю страну и вызвавшее длительный политический кризис: в Риме, в центре города, среди бела дня был похищен Джакомо Маттеотти. Похищение организовал по личному приказу Муссолини известный фашистский головорез Америго Думини — возглавляемые им бандиты схватили отчаянно защищавшегося Маттеотти и втолкнули в автомобиль. Вскоре на дороге за городом было найдено его тело... Джакомо Маттеотти был популярным антифашистским деятелем, одним из лидеров парламентской оппозиции. Человек большой честности и несгибаемого мужества, он за десять дней до похищения произнес в парламенте речь, в которой горячо обличал незаконный характер выборов, приведших Муссолини к власти, и требовал проведения новых выборов, свободных от вмешательства правительства и чернорубашечников. Этой смелой речью депутат-социалист подписал свой смертный приговор.

С этих двух эпизодов — выступления в парламенте и похищения — начинается фильм «Убийство Маттеотти», поставленный режиссером Флорестано Ванчини и звучащий в сегодняшней Италии тревожным предостережением. На фоне того, что произошло в Греции, что произошло в Чили, уроки истории особенно красноречивы...

Страстный, благородный образ Маттеотти, погибшего, когда ему не было и сорока лет, создает Франко Неро, ныне один из самых значительных и серьезных актеров итальянского экрана.

Популярность этого молодого актера намного обогнала его официальное признание. Еще несколько лет назад, когда Неро уже был любимцем публики, его имени нельзя было найти в самых дотошных кинословарях. А сейчас ему посвящают обширные статьи, помещают списки фильмов с его участием, причем фильмография эта, оказывается, не только насчитывает около 40 фильмов, но и удивительно разнообразна.

Путь Франко Неро к успеху не был прямым. Открыл этого актера за простым, мужественным лицом режиссер Карло Лидзани, доверивший ему в 1964 году небольшую роль в фильме «Целестина». В том же году Неро снялся в боевике американского режиссера Хастона «Библия», воплотив смиренного и кроткого Авеля. Молодой и красивый актер был замечен: его начинают приглашать сниматься в одном фильме за другим. Но, увы, в фильмах далеко не значительных — коммерческое кино искало итальянский эквивалент супермена из американских фильмов. И следует целая серия итальянских приключенческих лент: Неро снимается в фильмах о жутких пришельцах из космоса, создает образы

бестрепетных ковбоев и шерифов в доморощенных итальянских вестернах. Созданный им персонаж Джанго имел такой успех у нетребовательного зрителя, что вызвал массу подражаний. Но герои Неро в подобных лентах при внешней своей привлекательности отличались холодной жестокостью, неся на себе отпечаток худших черт «вестерна-спагетти». Единственный, пожалуй, светлый проблеск в бесчеловечных лентах тех лет — участие в гуманном, реалистическом фильме «Я ее хорошо знал», знакомом советскому зрителю.

В 1967 году Неро приглашают в Голливуд сниматься в музыкальном фильме по мотивам эпоса о рыцарях короля Артура «Камелот». Там он знакомится с англичанкой Ванессой Редгрейв, исполнявшей в этом фильме главную женскую роль. Затем она приезжает в Италию, и они вместе снимаются в фильме Элио Петри «Тихий деревенский уголок». События личной жизни популярных среди молодежи актеров становятся достоянием печати — вокруг Неро и Редгрейв начинается работать рекламная машина — все перипетии их романтической любви не сходят со страниц иллюстрированных журналов. Реклама рекламой, но, нет сомнения, что сотрудничество с большой актрисой Ванессой Редгрейв, представительницей целой актерской династии, оказало на молодого Неро благотворное влияние: для самой Ванессы это был период творческого взлета, совпавшего с участием в фильме Антониони «Блюз ап» («Крупным планом»), а также активной деятельностью в защиту мира, против расовой дискриминации.

Наконец и к Франко приходят серьезные роли, в которых могло про-

ОТ «ЗВЕЗДЫ» К БОРЦУ

1. «Следствие закончено — забудьте»

2. «Сова появляется днем»

3. «Признание комиссара полиции прокурору республики»

4. «Убийство Маттеотти»

явиться изначальное стремление актера к созданию благородных характеров. Происходит его первая встреча с режиссером Дамиано Дамиани, у которого Неро снимается в знакомом советскому зрителю фильме «Сова появляется днем» — в роли честного и решительного капитана карабинеров Беллоди, борющегося против засилья мафии. К этому времени Неро уже один из самых «приглашаемых» итальянских актеров. В фильме испанского режиссера Луиса Бунюэля «Тристана» он создает романтический образ молодого художника Орасио, не принимающего фальшь и лицемерие буржуазного уклада жизни. Нелегко было Неро вписаться в слаженный ансамбль таких постоянно снимающихся у Бунюэля опытных актеров, как Катрин Денёв и Фернандо Рей. Затем он снимается в Югославии, в фильме Велько Булаича «Битва на Неретве». «Этот фильм,— говорил Неро,— обогатил меня драгоценным опытом... Интересная роль полюбилась мне потому, что я играл итальянца, который представляет в фильме антифашистов своей страны и гибнет в битве за спасение раненых».

Итак, модной кинозвезды из Франко Неро не вышло. Хотя к тому были все предпосылки — и услужливая реклама, и поклонение женской половины зрительного зала, и толпы подростков, восхищавшихся подвигами Джанго, и такая романтическая, в духе прошлого века, внешность! Не вышло — потому что сам актер, отбросив все соблазны, предпочел идти другой дорогой — трудным, тернистым путем политического кинематографа.

Чувство ответственности перед зрителем и своим временем пришло вместе со зрелостью мастерства. Еще на VII Московском кинофестивале советские зрители имели возможность оценить этого «нового» Франко Неро, который, подобно другому ведущему актеру сегодняшнего итальянского кино — Джану Марии Волонте, сумел проделать нелегкое восхождение от вестерна до ударных, боевых произведений политического кинематографа. Мы тогда видели Неро дважды. Сперва в фильме Дамиано Дамиани «Признание комиссара полиции прокурору республики», удостоенном одного из главных призов фестиваля. Образ молодого помощника прокурора Трини, у которого постепенно раскрываются глаза на всепроникающую коррупцию и преступления мафии, — серьезная удача Неро. Трагическая гибель комиссара Бонавиа поможет этому честному, но еще неопытному человеку, приехавшему с Севера и не знающему кровавых законов Сицилии, осознать истинное лицо буржуазной действительности и найти свое место в борьбе за торжество подлинного закона и справедливости.

А затем мы встретились с Неро в роли совершенно иного плана: в антивоенном и антифашистском фильме режиссера Джулиано Монтальдо «С нами бог». Он сыграл мичмана не-

мецкой морской пехоты Грубера, которого по приговору фашистского военного трибунала расстреливают как дезертира... через пять дней после окончания второй мировой войны, причем и «суд» и расправа происходят в лагере для военнопленных. Неро с большой силой и, пожалуй, впервые проявленным им столь страстным темпераментом передал чувства гнева и возмущения тупой, бессмысленной жестокостью работающей уже лишь по инерции машины гитлеровского вермахта, чувство ненависти к фашистской войне.

И вот на последнем, VIII Московском кинофестивале сразу еще два фильма с Неро.

В фильме Дамиани «Следствие закончено — забудьте» Франко Неро играет архитектора Ванци, жертву тюремного произвола, раскрывает но-

ти — страстного антифашиста, несгибаемого борца и зрелого политика, под внешней сдержанностью которого угадываются бурный темперамент и большое личное мужество. Смотря на Неро — Маттеотти, понимаешь, почему Муссолини боялся этого антифашиста и считал его своим самым опасным врагом.

Нам представляется, что роль Маттеотти — своего рода идейная программа молодого актера и его успех в ней — залог дальнейшего раскрытия богатейших возможностей, заложенных в этом интересном, вдумчивом художнике, почувствовавшем ту насущную необходимость, которую ощущает прогрессивное кино Италии в положительном герое. «Мне хотелось,— говорит Франко Неро,— в каждой из сыгранных ролей подчеркнуть не только национальные



вые стороны своего дарования, передает неоднозначный характер и противоречивую психологию своего героя. И, наконец,— заглавная роль в конкурсном фильме Флорестано Ванчини «Убийство Маттеотти».

Насколько она насыщена и подлинно драматична! Неро с большой силой и внутренней убежденностью рисует благородный образ Маттеот-

признаки, но и «очеловечить» своих героев, вдохнуть жизнь в предложенную схему». В лучших его работах ему это удалось несомненно.

Итальянское прогрессивное кино обрело еще одного одаренного актера, способного воплотить образ активного и сознательного борца за справедливость.

Г. Богемский

Восемь дней в студии, где на стенах были развешены красивые игрушки-куклы: красная лисица, миловидная зебра, печальный Пьеро, — восемь дней кряду в этой студии собирались взрослые люди и рассаживались у телевизоров. Нам показывали смешные приключения клоуна Фердинанда (ГДР), шведский телевизионный кукольный театр, путешествие двух болгарских мальчиков, в котором реальность переплелась со сказкой, и школьные будни маленьких югославов, мультипликационную легенду о временах года (Канада) и веселые университетские обряды венгерских студентов.

Но все это было не развлечение, а работа.

Восемь дней в Млынской долине, в Братиславе, шел второй международный фестиваль «Приз Дуная». Двадцать два государственных флага развевались на флагштоках перед зданием Братиславского телевидения — двадцать две страны прислали сюда свои телевизионные фильмы для детей и юношества.

Игровые ленты сменялись документальными, музыкально-развлекательными — художественной публицистикой, популяризаторские — мультипликационными. Все было разным: язык, стиль, традиции, идейно-художественный уровень. Однако постепенно, день за днем, складывалось и крепло одно главное впечатление. Взрослые люди в мире заняты проблемами детей, как своими собственными, а может быть, даже и более, нежели своими собственными, потому что именно в маленьких людях завтра продолжится, должно продолжиться то, что нам, большим, дорого сегодня.

Дети и дети, дети и старшие, дети во все усложняющемся мире — вот круг отношений и вытекающих отсюда вопросов, которые так или иначе отражал фестивальныи телеэкран.

Чешский телевизионный фильм «Никто ничего мне не скажет» сделан по повести советского прозаика, что была напечатана в свое время в «Юности». Но его с одинаковым интересом смотрели и датчане, и поляки, и немцы, и югославы. Наши дети не изолированы от всего, что происходит в жизни, будь то школа, семья или целое общество. Тем бережнее должны мы быть к их чувствам, к их развивающемуся самосознанию, тем ответственнее в своих рассуждениях и поступках. Лицемерное слово, эгоистическое намерение — все скажется, все отзовется в них остро и больно.

Тонкие психологические мотивировки, скудость красок, полное отсутствие сентиментальности, достоверная игра актеров (включая и юношу, исполняющего роль пятнадцатилетнего Саша) обеспечили фильму успех на фестивале.

Тот же переходный возраст, то же меняющееся отношение к предметам и явлениям в норвежской картине «Моне — 14 лет». Перепады настроений, невесть откуда являющаяся резкость и дерзкость, отчуждение от сверстников, к которым пришли совсем другие увлечения, чем в детстве, — все зафиксировано достаточно точно. Но Мона как художественный образ одинока; и мать, и отец, и все ее друзья — по сути, бесплотные фигуры, без характеров и взглядов, декорация, на фоне которой мы разглядываем Мону. Поэтому даже такой серьезный духовный процесс, как пробуждение в Моне любопытства к политическим событиям, зачатков социально-критического отношения к жизни, протекает вяло и невыразительно, ибо, строго говоря, нет ни противоборствующих, ни сочувствующих сил — родители с их растерянными или сердитыми взглядами так и остаются всего-навсего фоном.

Братиславский фестиваль показал, что детское и юношеское телевидение разных стран черпает свои художественные ресурсы из взрослого



«Приз Дуная»



«Был настоящим трубачом» (СССР)



«Овец пасли олахи» (ЧССР)



«Фердинанд» (ГДР)

телевидения, не чужаясь ни старых, ни новых приемов. Длинные планы и резкие монтажные перебивки, музыка как важная составная часть произведения и современный лаконичный диалог, смелые ракурсы и замедленная съемка — все было на фестивальном экране. Отраднo, что с самых первых впечатлений юного зрителя приучают к киноязыку на том уровне, на котором разговаривает настоящее искусство. Но поэтому равно огорчали как упрощенные, скучно-назидательные, так и нарочито усложненные ленты. Это не относится ни к норвежской, ни к чешской картинам, о которых рассказывалось выше. Но подлинное удволение принесла работы, представленные японским телевидением.

В фильме «Милый дядя Киара» четырнадцатилетняя девочка Мизко (и на этот раз, как и во всех предыдущих случаях, возраст назван точно; это не случайно, ведь даже один-два года в отрочестве или юности уже несет с собой перемены) переписывается с очень старым человеком. В учреждениях социального обеспечения Японии заведено посылать в школы адреса старых одиноких людей — может быть, кто-нибудь из школьников отзовется, и завяжется переписка, которая скрасит существование старика. Триста таких адресов было направлено в школу, где учится Мизко. Но только одна Мизко пишет письма «милому дяде».

Фильм сделан просто, так просто, что в первые минуты даже досадно: разве нельзя было проявить хоть маломальскую изобретательность! Мизко в школе, Мизко на спортплощадке — эти кадры перемежаются с кадрами, в которых дядя Киара готовит завтрак или подстригает себе затылок. А голос за экраном читает их письма друг к другу. В одних — почтение и уважение, через которые едва-едва просвечивает молодой эгоизм; в других — печаль, и мудрость, и радость, что вот нашлась одна живая душа, с которой можно говорить.

Но по мере того, как идет картина, она все больше и больше «забирает» вас. Будни здоровой и веселой школьницы и будни больного, старого человека. Они так и не пересекутся, их пути, несмотря на переписку. Для Мизко, с ее добрым и резвым нравом, это все-таки почти формальность... Простота оборачивается высокой правдой, глубоким философским содержанием, жгучим социальным анализом. Не просто старость, но и крайняя бедность — вот что вынесло несчастного старика за скобки жизни. Конечно, «организовать» его переписку с юной школьницей, чтобы он не чувствовал себя таким одиноким, — акт гуманности, однако не слишком ли дешево стоит эта гуманность? Не напоминает ли она попытку лечить смертельно опасную болезнь таблетками от головной боли?

Ни одного назидательного слова не будет произнесено в картине, ни одного навязчивого рассуждения. Мысль должна прорасти сама, и она непременно прорастет: слишком сильно воздействует на ум и чувство эта очень простая картина.

Шестьдесят фильмов было показано на Братиславском фестивале. Я попыталась дать лишь контур наиболее серьезных проблем, о которых повествовал фестивальныи телеэкран.

«Приз Дуная» — девичью головку, изваянную молодым словацким скульптором профессором Яном Кулихом, — получили (в разных категориях) фильмы Чехословакии, Японии, Югославии. Советский фильм «Был настоящим трубачом» удостоен приза мэра Братиславы — «за выражение гуманных человеческих отношений».

Ольга Кучкина

Братислава



ВЕРА ВЕНЦЕЛЬ, ЭМИЛЬ ДЬЕРИ и ЛАЙОШ БАЛАЖОВИЧ, венгерские актеры, сыграют главные роли в телевизионном фильме «В конце сентября», который снимает Марта Месарош. В центре фильма — драматическая судьба Юли Сандрем, жены великого поэта Шандора Петефи.

РАДОМИР СУБОТИЧ, югославский режиссер, снимает полнометражный фильм «По следам Маркса», посвященный жизни и деятельности основоположника научного коммунизма в четырех странах Европы: Германии, Бельгии, Англии и Франции. Съёмочная группа побывала на родине Маркса — в Трире, в местах его революционной борьбы — Брюсселе, Лондоне и Париже. Фильм будет состоять из отдельных глав: «Коммунистический манифест», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», «Город юности Маркса», «Карл и Женни Маркс», «Маркс и Гейне». Оператор фильма — Бранко Иватович.

ГОЙКО МИТИЧ, актер киностудии ДЕФА, закончил съемки в очередном «индейском» фильме режиссера Готфрида Колдица, своеобразном продолжении картины «Апачи». Новый фильм называется «Ульзана» и рассказывает о борьбе коренных обитателей американского континента против колонизаторов. Любопытно, что одновременно на киностудии ДЕФА снимается еще один фильм с участием Гойко Митича — режиссер Э. Потраффке заканчивает документальный фильм о творчестве одного из самых популярных актеров ГДР.

СТЕФАН ГЕЦОВ («Наковальня или молот»), Антон **КАРАСТОЯНОВ**, **СНЕЖИНА БАЛАБАНОВА**, болгарские актеры, сыграют главные роли в телевизионном комедийном фильме «Упрямый человек», повествующем о жизни современной болгарской деревни, о тех проблемах и конфликтах, которые приносит с собой индустриализация сельского хозяйства. В центре фильма — конфликт между двумя «упрямыми людьми», бывшим единоличником Драганом, который недоверчиво относится ко всяким новшествам, и председателем кооператива, стремящимся убедить своего «противника» в необходимости прогресса. Режиссер фильма — Янко Янков.

МАРСЕЛЬ МАРСО, знаменитый французский мим, играет главную роль в американском приключенческом фильме «Пешком».

Марсель Марсо не раз уже снимался в кино, однако на этот раз он намерен изменить своим художественным принципам и впервые заговорить с экраном. В остальных ролях: известный американский певец Филипп Клей и Синди Эйльбейчер. Режиссер — Уильям Кестл.

ДЖУЛЬЕТТА МАЗИНА, итальянская актриса, сыграла главную роль в фильме режиссера Сильварно Блази «Элеонора». Героиня Мазина — богатая аристократка, порывающая со своей семьей и своим «обществом» во имя любви к бедному художнику. Действие этого фильма происходит в конце прошлого столетия, но актриса говорит: «Элеонора для меня — женщина современная. Покрой ее одежды не имеет никакого значения».

у книжной полки

БЕССМЕРТНОЕ НАСЛЕДИЕ

«Написанное Лениным не архив, а арсенал». Этот афоризм, принадлежащий английскому писателю Айвору Монтегю, безусловно, распространяется и на сферу кино. Ленинское наследие в области самого важного из всех искусств действительно служит арсеналом, средоточием острейшего, современного оружия в борьбе за лучшие достижения социалистического кинематографа.

На протяжении пяти десятилетий нашего века и неисчерпаемому богатству ленинской мысли постоянно обращались все без исключения крупные мастера культуры, мобилизованные и призванные революцией, люди советского искусства всех поколений. От трудов В. И. Ленина начинается становление кинематографии как высшего идейного искусства.

Концепция кинематографа у В. И. Ленина самым тесным, самым неразрывным образом связана с его общесоциальной, общесоциальной концепцией. Поэтому, взявшись за изучение ленинского наследия в области кино, мы никоим образом не замыкаемся в кругу прямых и непосредственных его высказываний, посвященных сфере экрана. Такие высказывания могут быть осмыслены и поняты лишь на широчайшем социально-историческом фоне, лишь в соотношении со всем марксистско-ленинским учением. Это бесспорно. И тем не менее обширная подборка ленинских высказываний, записок, декретов и распоряжений по кино, фактов из биографии Владимира Ильича, непосредственно связанных с областью кинематографа, несомненно, имеет огромную практическую ценность, помогает проникнуть в творческую лабораторию ленинской мысли.

Традиция составления сборников ленинских материалов по отдельным вопросам культуры и искусства восходит к двадцатым годам. Известный исследователь Г. Болтянский еще полвека тому назад выпустил книгу «Ленин и кино», явившуюся первой серьезной попыткой собрать, суммировать документы наследия В. И. Ленина по вопросам экрана. В последующие годы эта работа продолжалась. Особенно много сделано советскими историками и киноведами в последнее время, когда в русле подготовки к 50-летию Октября и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина было выявлено и опубликовано немало уникальных документов.

Сегодняшний этап собирания ленинского наследия по кинематографу хорошо отражен недавно вышедшим сборником «Самое важное из всех искусств». В этом издании, наиболее полном за всю историю нашего кино, воспроизведены и прокомментированы все главные выступления Ленина, государственные акты, записки и воспоминания современников, фиксирующие мысли Владимира Ильича по проблемам экрана. Сборник снабжен также списком нераскрытых документов Ленина о кино и справочником «Даты жизни и деятельности В. И. Ленина, связанные с кино».

Книга во втором своем издании прослеживает всю область обращений Владимира Ильича к «десятой музе» — от весны 1897 года, когда ссыльный молодой революционер прибыл в Красноярск как раз в те дни, когда

* Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Издание второе, дополненное. Составитель А. М. Гак. Под редакцией И. С. Смирнова. М., «Искусство», 1973.

Самое важное из всех искусств

ЛЕНИН О КИНО

там состоялись первые сеансы эдисоновского кинематографа, до зимы 1923/24 года, когда в подмосковных Горках устраивались кинопробы для находившегося на лечении Председателя Совета Народных Комиссаров СССР.

По сравнению с первым изданием значительно расширен начальный раздел книги, включающий литературное наследие вождя революции. Теперь в нем, в частности, представлен фрагмент статьи «Организация масс немецкими католиками» (1913), где содержится самое раннее печатное суждение В. И. Ленина о кинематографе как средстве пропаганды. Здесь же публикуется целый ряд материалов, подтверждающих широту, разнообразие и активность интересов Владимира Ильича в области экранного искусства. Среди них — документы о прокате фильма, снятого при сокрытии «мошей» Сергия Радонежского, о подвижном кино для Средней Азии, об экранной пропаганде помощи голодающим; о переговорах с итальянской кинофирмой и многие другие.

Это постоянное внимание к нуждам и проблемам кинематографа органически входит во всю огромную массу дел и вопросов, ежедневно решавшихся в кремлевском кабинете главы Советского правительства. Сотнями и тысячами крепчайших нитей заботы об экранном искусстве связывались у Ленина с насущными нуждами всей страны, с основными интересами производства, транспорта, культуры, военного дела и т. д. Эта связь была столь неразрывна и естественна, что составители сборника верно рассудили: из произведений Ленина нельзя, невозможно «выхватывать» только цитаты, прямо относящиеся к кино, и опускать тот реальный исторический контекст, в котором Владимир Ильич обращался к материалу кинематографа.

Вот почему произведения Ленина, так или иначе затрагивающие вопросы экрана, опубликованы в новом сборнике если не целиком, то по крайней мере в обширных выдержках, дающих представление об основной направленности ленинской мысли. Концепция самого важного из всех искусств экспонируется здесь на широчайшем фоне главнейших проблем времени.

Например, мы не просто узнаем об указании Ленина наладить прокат лент о новом методе добычи торфа, но имеем возможность оценить его на фоне проблемы широкого внедрения машинной техники вообще, на фоне актуальных мер борьбы с тогдашним топливным кризисом. Или еще. В. И. Ленину принадлежит специальный пункт проекта программы РНП(б), в котором речь идет о кинематографе как средстве самообразования и саморазвития трудящихся. Этот пункт в сборнике предварен введением, в котором Ленин формулирует общие задачи партии в области культуры и просвещения на период перехода от эксплуататорского строя к социализму.

Подобных примеров можно было бы привести много, однако в этом нет необходимости; отбор ленинских текстов выполнен в издании умело, с пониманием не только буквы, но и духа произведений.

Самая крупная удача книги — разделы, в которых собраны государственные акты по кино, подписанные В. И. Лениным. Здесь много нового. Впервые опубликован целый пласт ленинских документов по проблемам кинематографа — это пункты из про-

токолов заседаний Малого Совнаркома, охватывающих период с лета 1918 года по весну 1921 года. Выявленные уже после того, как сборник был набран и сверстан, документы Малого Совнаркома еще ждут развернутых комментариев и толкований, но уже и сейчас ясно, сколь они значительны. Протоколы посвящены деятельности Высшего института фотографии и фототехники и кинематографической школы Наркомпроса (будущие ЛИКИ и ВГИК), применению кино для экспериментального изучения труда, платности кинозрелищ, соотношению коллегальности и единоначалия в деле руководства кинематографом и другим не менее существенным вопросам.

В разделе государственных актов обращает на себя внимание публикация подписанного В. И. Лениным декрета Совнаркома «О массовом распространении среди крестьянского населения сельскохозяйственных знаний и улучшенных приемов ведения сельского хозяйства» от 22 августа 1921 года, по которому устанавливалось внеочередное снабжение деревни волшебными фонарями и кинематографами. Этот декрет хорошо сопоставляется с опубликованным впервые лишь недавно высказыванием Владимира Ильича: «Кино в деревне не менее важно, чем книга». И декрет и высказывание суть элементы продуманной и последовательной политики, направленной на культурный подъем села после империалистической и гражданской войн.

По сравнению с первым изданием очень обогащены разделы, вобравшие в себя эпистолярное наследие, мемуары, библиографию.

Составителю удалось собрать много ценного, однако он, безусловно, прав, отмечая в предисловии, что «выпуском данного сборника работа по выявлению материалов и документов, связанных с темой «Ленин и кино», не завершается». Эта незавершенность кое-где проглядывает в подборе материалов самой книги.

Например, в сборник включен отрывок из принадлежащих В. И. Ленину «Тезисов о производственной пропаганде» от 18 ноября 1920 года, в котором выдвинуты важнейшие положения о систематическом использовании фильмов в пропаганде передовых методов производства и о работе киноотдела Наркомпроса в этом направлении. Однако тезисам предшествовали еще два ленинских черновых наброска, в которых были намечены суждения о фильмах и деятельности киноотдела. Эти тексты, опубликованные Институтом марксизма-ленинизма еще в 1959 году (см. Ленинский сборник, XXXVI, стр. 142), упущены и в основном тексте и в справочном аппарате обоих изданий «Самого важного из всех искусств...». Досадный пробел! Ведь все три наброска, поставленные рядом, развертывают мысль Ленина в динамике, в ее восхождении и наиболее полной и совершенной форме, приобщают читателя к процессу работы Владимира Ильича над темой.

В целом сборник должен удовлетворить не только специалистов-киноведов, но и всех, кто интересуется теорией и историей социалистического искусства. Они найдут в новом издании ценнейший материал ленинской мысли, которым постоянно обогащаются и мастера нашего кино и многомиллионная армия зрителей, все глубже и тоньше понимающих сложную эстетику экрана.

В. Листов

Ласточке лететь!

«СЭ» представляет сценариста Р. И. Хигеровича, одного из победителей конкурса на лучший сценарий художественного фильма о современном рабочем классе. Фильм по его сценарию «Ласточке лететь!» ставится на Одесской студии.

Р. ХИГЕРОВИЧ

Встреча с человеком, ставшим позднее прототипом героя моего сценария «Ласточке лететь!», произошла на Урале в первые послевоенные годы. Знатный машинист, кавалер многих орденов, он решительно отказался от честно завоеванного почета, служебного положения, высокой зарплаты и перешел с паровоза на только что пущенные на маленьких отрезках дороги электровозы. Перешел потому, что твердо верил: будущее транспорта за новой техникой. Перешел, несмотря на то, что начальники и друзья уверенно говорили ему: «На твой век паровозов хватит». Прежде всего ему пришлось сесть за парту с ребятами, которые годились ему в сыновья. Жизнь начиналась сначала.

За четыре года войны я хорошо узнал людей ратного подвига. Поступок машиниста также, несомненно, был подвигом — мирным, бескровным, но от этого не менее значимым.

Под впечатлением уральской встречи я написал газетный очерк и тогда же решил посвятить этой теме повесть или сценарий. Но работа откладывалась, хотя я и столкнулся со схожими фактами. Подвиг уральского машиниста не был единичным — замыслу чего-то не хватало.

Прошло время. Мне поручили написать для сборника к столетию со дня рождения В. И. Ленина очерк: Ленин и железнодорожный транспорт. Ранее читанные, но собранные вместе материалы эпохи первых лет революции сложились в единую картину. Шла трудная, каждодневная борьба за оздоровление почти парализованного транспорта. Но и в годы разрухи Ленин видел будущее...

В ту пору электрификация транспорта казалась далекой мечтой. Однако к этой мечте Ленин возвращался неоднократно и настойчиво.



«Красин говорит, что электрификация железных дорог для нас невозможна, — пишет Владимир Ильич Г. М. Кржижановскому (строки из письма от 23 января 1920 года о плане «великой» — подчеркнуто Лениным — программы электрификации). Так ли это? А если так, то, может, будет возможна через 5—10 лет? Может быть, на Урале возможна?»

Именно тогда, работая над очерком, я понял, чего не хватает в моем сценарном замысле. В первую редакцию сценария вошел эпизод, построенный на историческом материале очерка. В дальнейшем от этого эпизода я отказался, но мысль, которую он нес, как мне кажется, стала сквозной мыслью сценария о машинисте.

Остается объяснить заглавие сценария. В дневнике Л. Н. Толстого есть запись: «Говорят,

одна ласточка не делает весны, но неужели от того, что одна ласточка не делает весны, не лететь той ласточке, которая уже чувствует весну, а дожидаться?»

У калитки провожает Софья Прохоровна «мужиков» в рейс.

— Не забыли, что за дело завтра-то? — сердито спрашивает у мужа.

— Полно тебе, Софьюшка, — обижается Иван Игнатьевич. — Как забыть — свадьба. Дочка-то одна.

— То-то, что одна, — ворчит Софья Прохоровна. — А сам так и норovit из дома.

— Так ведь график. Вернемся аккурат утречком.

на четвертой
странице
обложки

«РОЖДЕНО РЕВОЛЮЦИЕЙ»

Открытие временного памятника
Гарibaldi в Петрограде. 1918 г.



Весна 1918 года. Сжимается кольцо интервентов вокруг молодой республики, непосредственная угроза нависает над Петроградом. Советское правительство принимает решение о переносе столицы в Москву.

Молчат куранты Спасской башни, слова «Москва, Кремль» еще не стали символическими, но уже время новой эпохи начало отсчитывать первые дни и месяцы жизни юной столицы Советского государства.

В эти трудные для Советской республики дни В. И. Ленин беседует с наркомом просвещения А. В. Луначарским. Речь идет о книге «Город Солнца» Томмазо Кампанеллы, в которой итальянский философ рассказал о фантастических людях государства солариев, живущих в лучезарном городе Солнца.

Запись беседы В. И. Ленина и А. В. Луначарского сохранилась. «Давно уже, Анатолий Васильевич, передо мною носится эта идея... Вы помните, что Кампанелла в своем «Солнечном государстве» говорит о том, что на стенах его фантастического социалистического города нарисованы фрес-

ки, которые служат молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории, возбуждают гражданское чувство — словом, участвуют в деле образования, воспитания новых поколений... Мне кажется, что это далеко не наивно и с известными изменениями могло бы быть нами усвоено и осуществлено теперь же... Я назвал бы то, о чем я думаю, монументальной пропагандой...»

Через четыре дня после этой беседы, 12 апреля 1918 года, был опубликован правительственный декрет о пропаганде средствами монументального искусства идей пролетарской революции.

С волнением смотрится цветной широкоэкранный фильм «Рождено революцией», рассказывающий об осуществлении этого декрета (сценарий Н. Баркова, режиссер А. Миримов, оператор С. Дадаян, «Центрнаучфильм»).

На экране памятники Гарibaldi, Шевченко, Перовской — эти кадры, найденные авторами в киноархивах, не демонстрировались с восемнадцатого года. Вглядываемся в лица людей, присутствующих при их открытии.

У памятника Софьи Перовской — легендарный народоволец Николай Морозов, проведший двадцать пять лет в казематах Шлиссельбурга. Луначарский — у нового памятника Радищеву. Ощущаем праздничную атмосферу, передаваемую старой хрони-

— Смотри у меня, чтобы утречком.
— Андрюша! — зовет Иван Игнатьевич замешкавшегося во дворе Шувалова. — Пошли, сынок.
Зашагали со своими сундучками Иван Игнатьевич и Андрей. Смотрят им вслед Софья Прохорова и Вера.
— Вот этак — двадцать пять годов, в жару ли, в непогоду, днем ли, ночью, — растроганно говорит Софья Прохорова. — Дал бог мне счастья, дожидаясь вместе с доченькой мужиков провоза.

И вдруг буднично:
— Собирайся скорее, Вера, на крупорухку к дяде Фролу поедешь. Гостей-то сколько, каждого накорми, напои... Все моя забота. Одна слава — муж. Небось, за калитку вышел и думать про свадьбу забыл...
Не забыл, конечно, про свадьбу Иван Игнатьевич, но вышла в рейсе крупная неувязка.
На разъезде стоит паровоз с прицепленным к нему длинным составом. На вагонах и платформах транспаранты: «Да здравствует первая в мире комсомольская домна!», «Дадим стране комсомольский чугуи!». Парень в кепке и легком, не по сезону бушлате, с комсомольским значком на алой розетке приколачивает к вагону кусок картона, на котором не очень умело выведено:

«Подвиги, сможет кто перечесть их?
И звонкий лозунг несется вдаль:
— Магнитострой для нас дело чести,
А честь ударника — сталь!»

Позади паренька стоит Андрей. Шевеля губами, читает про себя. Оборачивается паренек.
— Вникай, друг... «Честь ударника — сталь!»... Это про нас Ромен Роллан написал. — Тоже с Магнитки? — осторожно спрашивает Андрей.
— Вот деревня, — расхохотался парень. — Писатель это французский, друг наш... Слышь, скоро поедем?
— Не поедем. Колосники прогорели, — сердито буркнул Андрей.
Вскочил паренек — и к паровозу. Нехотя идет за ним Андрей.
Возле паровоза «консилиум».
— Заладил: обязаны, обязаны, — отмахивается кондуктор от паренька с комсомольским значком. — Что ж, Иван Игнатьевич, времечко зря тратить, ставь на запасный.

— Железяки, что ли, какие особенные? — небрежно кивнув головой на платформы, где громоздились какие-то металлические конструкции, спросил Андрей.
— Кому железяки, а кому большая чугунная чаша, большой ковш, — да что с тобой толковать!
— А они к чему, эти ковши, пригодны?
— Пригодны?! Как черти гнали, — воплем вырвалось у парня... — Комсомольская домна! А тут — припухай с вами. Шей гвоздем, да пошли тюрю хлебать... Р-рабочий класс!..
Загудел паровоз, выдохнул облако пара.
— Андре-е-й! — высунулся из будки Назаров.

Демонстративно повернулся спиной парень с комсомольским значком, пошел к станции. Посмотрел ему вслед Андрей, тронул за плечо кондуктора, нерешительно:
— А ежели заменить колосники на месте... На горячем паровозе?
— Это же топка, топка, молодой человек, а не предбанник, — вмешивается в разговор дежурный, тощий, желчный мужчина в красной фуражке. — Поясни ему, товарищ Назаров.
Загоревшимися глазами смотрит снизу на машиниста Андрей.
— Ведь делали люди... Сами рассказывали. Люди могли, и мы совладаем. Груз-то какой, Иван Игнатьич.
Колбесится Назаров. Решается: семь бед — один ответ.
— Снизить давление пара, — командует он кочегару.
Обернув голову тряпкой, собирается лезть в топку Андрей.
— Погоди, горячка, — вздыхает Назаров. — Что же, мне тебя жареным на свадьбу доставить? Ну-ка, накидывай уголек, слоём, быстро... Кидаёт уголь кочегар.
— Клади доску, — командует Назаров. И к Андрею:
— Становись под колонку!
...Под струями ледяной воды в одежде стоит Андрей.
С подороги вернулся парень со значком. Удивленно смотрит на Андрея.
К паровозу быстро идет начальник депо. Что-то объясняет ему на ходу дежурный по станции. Поднимается на паровоз начальник депо.
Андрей у топки. С него течет вода. Правой рукой в брезентовой рукавице схватился за сек-

тор регулятора, левой — за поводок водомерного стекла. Замечает начальника. Застывает.
Всматривается в топку начальник депо.
— На мою ответственность, Алексей Силыч, — докладывает Назаров.
— Ответственность, Иван Игнатьевич, на старшем по чину, — усмехается начальник депо... За это его и хлебом кормят. — И после паузы, которая показалась Андрею долгой-предолгой, разрешил:
— Действуй, Шувалов.
Лезет в топку ногами вперед и спиной к огню Андрей.

С уважением смотрит паренек с комсомольским значком.
— Как говоришь его фамилия? — вдруг спрашивает Андрей.
Не понимает паренек.
В отблесках пламени скрывается Андрей.
— Ромен Роллан, — запоздало догадывается паренек. — Слышь, Ромен Роллан фамилия! — надсаживаясь, кричит он в топку, как будто от этого зависит жизнь Андрея.
Стоят наготове с колосниковыми плитами Назаров и кочегар.
Внутренность топки. Искаженное от боли лицо Андрея. Рука, протянутая к очередному колоснику, непроизвольным жестом закрывает лицо.
Застывает снаружи с колосником наготове кочегар.
Тревожно кричит Назаров:
— Как, Андрюша?
— Хорошо-о-о... — глухо доносится из топки. — Давай плиты-ы...
Мчитя, наверстывая опоздание, паровоз. В будке бригада и парень с комсомольским значком. Страшно смотреть на Андрея: обгорела одежда, почернело от копоти лицо. Свинчивает парень с бушлата значок, протгивает Андрею.
— Держи, друг. От пролетариата Магнитки и персонально Сергея Корзуна. Корзун — моя фамилия.
Мчитя паровоз. В окне Андрей и Корзун. Ветер обжигает лица.
— На свадьбу не могу, а на крестины приеду-у-у! — сквозь грохот кричит Корзун. Шутливо нахлобучивает ему на глаза кепку Андрей.
— А что — нормальное дело, — сверкает зубами Корзун.
Мчитя паровоз навстречу морозному ветру. Пронесется мимо зеленые раскидистые ели.

кой в моменты открытия памятников Карлу Марксу, Лассалю, поэтам Гейне, Кольцову, Никитину.

Стройным шагом проходят шеренги красноармейцев, ораторы произносят речи, скульпторы отвечают на вопросы прибывших на торжество рабочих, крестьян, солдат...

Организация массовых народных празднеств республики также являлась претворением в жизнь ленинского плана монументальной пропаганды.

По сохранившимся в музеях и частных собраниях эскизам и фотографиям авторы фильма восстанавливают картину оформления празднования первой годовщины Октября.

Ликует столица. Идут по Красной площади колонны демонстрантов. Двигается по заполненным людьми улицам карнавальное шествие.

Сегодня невозможно представить во всех подробностях, как выглядела праздничная Москва. Современники вспоминают, что не было средств, не хватало холста, из старых досок на площадях строили временные декорации, но главное было достигнуто, и это сумели передать кинематографисты в фильме: Москва обрела праздничный облик, созвучный с настроением людей...

Были, конечно, и футуристические перехлесты, вызвавшие спор. Но были и ощущения гордости первых, проложивших путь новой истории.

В. Берман



ПАМЯТИ
М. Ю. БЛЕЙМАНА

Михаил Юрьевич Блейман долгие годы был активнейшим автором и большим другом нашей редакции. Его статьи-раздумья, утверждавшие высокие принципы партийности в искусстве, рецензии на фильмы, творческие портреты мастеров, рассказы о памятных страницах истории советского кино никого не оставляли равнодушным.

Он пришел в кинематограф в знаменательное время, когда на экранах появились «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Мать»... Его первый сценарий «Приказ №...» был поставлен на молодежной кинофабрике «Ювкинокомсомол» в Ростове, в родном городе, где прошло его детство, где он «...работал в газете, бегал на лекции в университет, пытался писать по ночам в школьных тетрадках прозу и критику, конечно, «большой роман» и непременно «теоретическое исследование». С донских берегов пришел он в 1924 году в большой кинематограф, которому посвятил всю свою жизнь. До последнего дня... «Ася», «Мятеж», «Дорога в мир», «Счастливый Кент», «Путешествие в Арзрум», «Юность командиров» — это сценарии, написанные молодым кинодраматургом в 20-е и 30-е годы.

Он многое сделал в нашем искусстве. Более сорока фильмов поставлено по его сценариям (или при его участии): «Непобедимые», «Небо Москвы», «Это было в Донбассе», «Подвиг разведчика», «Перед судом истории», «Крушение империи», «Путь в «Сатурн», «Конец «Сатурна». «Великий гражданин», в создании которого Михаил Юрьевич принимал участие как соавтор сценария, останется в истории отечественного кино как один из лучших советских фильмов.

Как истинно талантливого человеку ему было тесно в рамках одной профессии. На заре своей юности он увлекся театром, организовывал любительские студии... В зрелости, уже став профессиональным кинематографистом, он совмещал в себе одновременно писателя и критика, те-

ретика кино. Каждая его книга или статья рождалась как ответ художника на волнующие общество актуальные, ключевые вопросы развития советского киноискусства.

Михаил Юрьевич был первоклассным рассказчиком с большим жизненным и кинематографическим опытом. Под его взволнованным, очень личным пером оживало то, что, казалось бы, стало достоянием архива. Его цепкая память хранила множество подробностей, характерных штрихов и деталей о конкретных творческих и человеческих судьбах, о людях и произведениях как широко известных, так и менее известных. Он как бы восстанавливал связь времен и сам при этом превращался в «святого времени», которому рукой достать до съемочной площадки, где на его глазах творили С. Эйзенштейн, М. Донской, Б. Барнет, Л. Лунов, Ю. Райзман, Ф. Эрмлер...

Он многое предвидел как истинный критик.

Его советами дорожили. Он многое знал и многое помнил. Сам был очевидцем и участником больших событий в жизни советского кинематографа. И не случайно свою последнюю книгу он назвал «О кино — свидетельские показания». Это не просто сборник статей кинокритика, а литературный документ, который пронизан глубоким любовным отношением к кинематографу, а особенно к нашему, советскому кинематографу.

...Выпало перо из рук талантливого человека.

Слишком рано перестало биться сердце Михаила Юрьевича Блеймана, еще многое он мог создать. Трудно представить, что мы уже больше не увидим в стенах нашей редакции его чуть сутулую фигуру, не встретим его пылкого взгляда, не услышим его теплое слово.

Вместе с нашими читателями мы говорим: спасибо тебе, Михаил Юрьевич, за все, что ты сделал.

страницы
истории

«ДЕВУШКА С ДАЛЕКОЙ РЕКИ»



Почти все создатели этого фильма погибли в дни Великой Отечественной войны. Погиб и сам фильм — негатив его не сохранился. Но живы еще люди, которые видели его и вспоминают о нем с нежностью и благодарностью. Я говорю о фильме «Девушка с далекой реки» и о создателях его, молодых талантливых людях: режиссере Евгении Червякове, операторе Святославе Беляеве, художнике Семене Мейнкине, актерах Петре Кириллове, Михаиле Гипси... Их нет.

Да что говорить — из всего съемочного коллектива нас осталось двое: сценарист Григорий Александров (хочу поздравить Григорию Васильевичу долгих лет творческой жизни!) и я, та самая, которая играла «девушку с далекой реки».

Не знаю, удастся ли мне сказать главное об этом фильме. Сюжет его очень прост: это история девушки, живущей в сторожке «на далекой реке». Единственная связь с миром — это аппарат Морзе, по которому девушка узнает о событиях. В мыслях ее давно уже живут Ленин и Москва.

В сторожке на полочке расположились, как книги, бобины телеграфной ленты с надписью «Мой университет», рядом на стене уже давно висит рисунок углем на бересте. Ленин. Такой, каким она его представляет себе: старик с окладистой бородой, напоминающий Льва Толстого...

Ленинская тема — главная в фильме, с нею связаны ключевые эпизоды: девушка видит фотографию Ленина, с удивлением и радостью сравнивает эту фотографию со своим рисунком. В сторожке девушка принимает телеграфную ленту: «В Горках, под Москвой, 21 января в 6 часов пятьдесят минут скончался Председатель Совета Народных Комиссаров Владимир Иль...»

Девушка едет в Москву, она хочет быть там, где жил Ленин, быть вместе с теми, кто продолжает его дело, и делать это дело самой. А в конце картины девушка возвращается к себе на далекую реку, участвует в стройке... И вот последние кадры: по тоннелю, вырубленному в горах, проходит первый поезд, и на паровозе — портрет Ленина.

Когда начинался этот фильм, ленинская тема не была еще четко разработана ни сценаристом, ни режиссером. Она выстроилась как бы сама собой, кадр за кадром, она выстроилась эмоционально, лирически. Ведь именно Ленин, мысли о нем, его образ питают жизнь девушки, двигают ее судьбу. В этом была психологическая правда: именно так должен был входить — и входил! — Ленин в жизнь людей с самых «далеких рек» революционной России. В этом была правда историческая, гражданская. В этом была поэзия, был лиризм: девушка приходит к Ленину какими-то очень личными путями...

Ленинская тема внутри фильма-песни, фильма-поэмы (так называли в 20-х годах «Девушку с далекой реки») была темой лирической и в этом своем качестве звучала, надо думать, впервые в советском кино.

Тут многое зависело и от образной силы картины, я бы сказала, от эмоционального развития, как это бывает в музыке: возникает тема, она растет, достигает кульминации и звучит светло, проясненно, вызывая у слушателя радость и чувство единения с музыкой.

Первыми в этом фильме были сняты самые драматические сцены, когда моя героиня узнает о смерти Ленина. В сценарии было сказано: «Забегала, как мышь». Очевидно, Червяков долго думал над этой сценой. Бег по сторожке был снят с верхней точки, была видна вся сторожка, и в ней маленькая девочка, она бегала, ища чьей-то помощи, потрясенная смертью вождя. Червяков показал мне рисунок движения. Сначала я пересекла сторожку по диагонали — из угла в угол, потом останавливалась посередине, бежала в другой угол, и так несколько раз.

Об этой сцене говорили как о большой удаче, она волновала, выглядела импровизацией.

После такой сцены я почувствовала, что уже не играю «девушку с далекой реки», я ею стала, органично вошла в круг ее мыслей, в круг ее существования. В то время я ведь была почти ровесницей девушки, очень хорошо помнила день смерти В. И. Ленина, помнила ощущение огромного народного горя, помнила нескончаемые заводские гудки в час похорон, живо во мне было даже ощущение зимнего морозного воздуха. Все это, всю эмоциональную память актера пробудил тонкий художник-режиссер Червяков. Результатом же стала сильная и правдивая сцена.

Сняв эту сцену в Ленинграде, мы поехали в Москву. Нам нужно было снимать эпизоды приезда девушки на Первомайский праздник. И мы снимали подлинную первомайскую демонстрацию. «Скрытой камеры» тогда еще не было, и Червяков попросил меня пробиться на Красную площадь в costume и гриме, а одета я была по-крестьянски: армяк, лапти, котомка за спиной. Это Первого-то мая после военного парада пробраться на Красную площадь! Но я пробралась, а где-то за мной двигался грузовик, на котором оператор Беляев установил аппарат; рядом с аппаратом стоял Червяков...

После Москвы мы поехали на Кавказ снимать натуру. На станции Греческая — между Сочи и Гаграми — художник Семен Львович Мейкин построил сторожку, где и снимались все лирические сцены, снималась и та сцена, в которой девушка при свете костра впервые видит портрет Ленина...

Прошло сорок пять лет. Я играла еще во многих фильмах, но первая моя картина, ее создатели, ее тема навсегда останутся самым высоким, самым прекрасным в моей жизни.

Роза Свердлова,
заслуженная артистка республики

Ленинград

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ЭКРАНАМ

Эти фильмы
намечены
к выпуску



«КАЖДЫЙ
ВЕЧЕР
ПОСЛЕ
РАБОТЫ»

Учительница русского языка и литературы Елена Николаевна после обычной, «дневной» школы попадает в вечернюю. Теперь ей предстоит иметь дело со взрослыми людьми, которые уже не только приобрели профессию, но порой даже обзавелись собственной семьей. Словом, работа предстоит новая, нелегкая, но увлекательная.

В чем ее специфика? В том, что с учениками школы рабочей молодежи надо разговаривать по самому большому счету, помогая им стать действительно всесторонне образованными людьми? Или в том, что им, учитывая сложные условия их учебы, надо делать скидку, снижать к ним требовательность?

В фильме сталкиваются эти две точки зрения, две позиции, и в столкновении выявляются интересные, самобытные характеры.

Сценарий К. Ершова, О. Прокопенко, режиссер К. Ершов, оператор Н. Кульчицкий. Производство Киевской киностудии имени А. П. Довженко. В ролях: З. Славина, А. Граве, И. Бунина, Н. Гринько и другие.



«ДОКЕР»

С героем этого фильма мы знакомимся в тот момент, когда он, одержимый юношеским романтическим порывом, тщетно пытается уплыть на немецком пароходе на помощь бастующим докерам Гамбурга. Но молодой Советской республике очень нужны свои рабочие руки, и паренек остается в порту, становится членом сезонной бригады грузчиков. Очень разные люди собрались под одной ирышей рабочего барана. Честному парню приходится нелегко: он сталкивается с обманом, жульничеством, воровством. О том, как в борьбе с трудностями формируется, зреет характер будущего комсомольца, и рассказывает этот фильм, возвращающий нас в далекое 30-е годы.

Сценарий Г. Холопова, режиссер Ю. Рогов, операторы Е. Мезенцев, Э. Яковлев. Производство киностудии «Ленфильм». В ролях: Е. Леонов, М. Джанашия, Е. Копелян, Р. Быков, Н. Гриценко и другие.



«СОЙТИ
НА
БЕРЕГ»

О чем хотели рассказать авторы картины? О сложности человеческих отношений, о любви, которая должна быть готова и испытанию разлукой. О любви, которая может хранить верность и ждать, ждать, пока любимый сойдет на берег... В истории моряка Рейна, его жены Рэт и влюбленного в нее инженера-строителя Марта создателями фильма, наверное, виделся не только пресловутый любовный «треугольник», но и непростая жизненная коллизия, содержащая определенный нравственный смысл.

Сценарий А. Борщаговского, К. Кийска, режиссер К. Кийск, оператор Ю. Гаршнек. Производство киностудии «Таллинфильм». В ролях: Л. Сяалик, У. Пуцитис, Л. Мерзин, Р. Быков и другие.



«А ВЫ ЛЮБИЛИ КОГДА- НИБУДЬ!»

С этим вопросом авторы обращаются к зрителям-родителям. Обращаются, чтобы сказать: не мешайте счастью юных влюбленных, доверяйте их чувству! Эта несложная мысль могла быть вполне уместной в цветной музыкальной комедии, если бы была высказана с юмором и изяществом, с легкостью и непринужденностью, каких требует избранный создателями картины жанр. Да, у «легкого жанра», как известно, свои трудности. В данном случае они оказались, пожалуй, непреодоленными, хотя, чтобы развлечь публику, были использованы не только популярные актерские имена, но и хореография, множество песен, комбинированные съемки и даже симпатичный эрдельтерьер.

Сценарий А. Митина, режиссер И. Усов, оператор А. Дибриный. Производство киностудии «Лейфильм». В ролях Л. Шагалова, С. Филиппов, Г. Вицин, П. Крымов и другие.



«ХРОНИКА ЕРЕВАНСКИХ ДНЕЙ»

У кабинета заведующего отделом республиканского архива всегда очередь — люди приходят за нужными им справками и документами. Но герой фильма (его играет известный армянский актер Х. Абрамян) понимает свои обязанности не только как служебный, но и как высокий человеческий долг.

Он возвращается в прошлое не просто для того, чтобы извлечь из него тот или иной факт — он стремится разгадать внутренний смысл происшедших событий, восстановить их нравственную правду. Именно поэтому с такой настойчивостью, с такой одержимостью старается он докопаться до истины в биографии человека, спасшего во время войны жизнь девочки. И обнаруживает в том, кого считали предателем, Героя...

Однако в стремлении драматизировать свой рассказ, поднять его на уровень философской притчи авторы явно перегружают картину чисто формальными приемами, что, думается, может затруднить ее восприятие.

Сценарий П. Зейтуняна, Ф. Довлатяна, режиссер Ф. Довлатян, оператор А. Явруян. Производство киностудии «Арменфильм». В ролях: Х. Абрамян, Г. Джанибекян и другие.



«КРОВАВЫЙ КАМЕНЬ»

Жестокий барон, разбойничающий со своими людьми на суше и на море, приказывает уничтожить моряка — свидетеля ограбления корабля. Моряка спасает молодая крестьянка Яна. Ее ждет за это страшная расплата: барон сжигает хутор, а девушку заточает в своем замке...

О том, как моряк спасает Яну и как наконец вынужден заплатить жизнью за свои преступления сам барон, приговоренный к смертной казни городскими властями Таллина, рассказывает фильм, который переносит зрителей на несколько веков назад и старается овладеть их вниманием с помощью испытанных приемов приключенческого

кино: стремительных погонь, схваток, нагромождения неожиданных событий.

Сценарий М. Оямаа, Л. Реммельгаса, режиссер М. Оямаа, оператор М. Дороватовский. Производство киностудии «Таллинфильм». В ролях: А. Барчас, М. Минивер, Р. Аллаберт и другие.



«ВЕСЕЛЫЙ РОМАН»

Ее зовут Эна, его — Дато. Она студентка консерватории, он учится в сельскохозяйственном институте. Они влюблены друг в друга. Он нравится ее тетушкам, но вызывает нервную дрожь у ее отца, который по ошибке принимает парня за вора и бандита. Как водится в комедии, это недоразумение и цель других в конце концов разрешаются.

То, что влюбленные соединились, зрителя наверняка обрадует, тем более что Дато играет такой обаятельный актер, как Рамаз Гиоргобиани, а в роли Эны очень мила Хатуна Котрикадзе, но придутся ли ему по душе очень уж банальные ситуации и отыгранные приемы и трюки фильма?

Сценарий О. Размадзе, А. Салуквадзе, Л. Хотивари. Режиссер Л. Хотивари, оператор Д. Маргнев. Производство «Грузия-фильм». В ролях: И. Хвичия, Х. Котрикадзе, Р. Гиоргобиани и другие.



«НАПРАСНЫЕ ОГОРЧЕНИЯ»

Шестнадцатилетняя Итка мила и симпатична, вот только, пожалуй, слишком полновата. Никак ей не удастся так же легко и энергично, как ее подругам, проделать упражнения на турнике или взять в игре мяч. Но что получается у Итки — так это удар: точный, сильный, он валит противников с ног. И Итка начинает тренироваться, чтобы, во-первых, похудеть, а во-вторых, попасть в состав сборной школы и поехать на соревнования.

Рассказ о юных, об их школьных делах и домашних заботах, о первых влюбленностях и первых размолвах авторы картины ведут в непринужденной комедийной форме, находя забавные юмористические детали, прибегая к живым бытовым зарисовкам, добиваясь достоверных психологических характеристик.

Сценарий Я. Петрижака, И. Пинкавы. Режиссер И. Пинкава. Оператор К. Колецкий. Производство киностудии «Готвальдов», Чехословакия. В ролях: М. Светликова, Л. Липский и другие.



«АКСЕЛИ И ЭЛИНА»

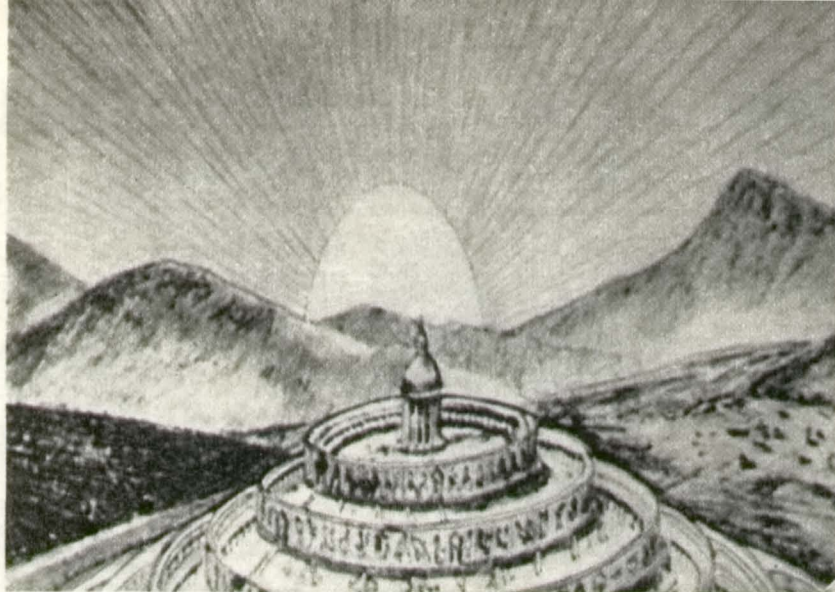
Эта картина кажется очень длинной, быть может, потому, что очень длинна жизнь, о которой нам рассказывает экран, а авторы не предпринимают никаких усилий, чтоб поторопить события, внести в свой рассказ сюжетное разнообразие. «Аксели и Элина» — это семейный кинороман, повествующий о трудной жизни молодых крестьян Аксели и Элины, о том, как боролись они с нуждой, пахали землю, растили детей...

Да, в центре внимания авторов — только одна семья, но вместе с тем ее история — это в то же самое время и история народа, потому что ни сам Аксели, прозванный когда-то в селе «красным генералом», ни его сыновья не смогли бы отгородиться от общественных бурь своего времени — двадцатых — сороковых годов нашего века. Вот почему авторы не гонятся за внешней занимательностью. Они убеждены, что их герои интересны сами по себе. Нужно только взглянуть в них пристальнее, настроиться на долгую, спокойную беседу с героями этого не просто семейного, но в то же самое время и социального киноромана.

Сценарий В. Линна, Э. Лайне, Ю. Невалайна, Ю. Гарца, Г. Коркмана, режиссер Э. Лайне, оператор О. Туоми. Производство «Феннада-фильм», Финляндия. В ролях: А. Сулканен, У. Эклунд, Р. Теуло и другие.

Кроме того, на экраны выйдут киноповести «Товарищ генерал», рассказывающая о судьбе крупного советского военачальника; картина «И на Тихом океане...» — по мотивам партизанских повестей Вс. Иванова, «Города и годы» — экранизация одноименного романа К. Федина; проблемные ленты о современности: «Здесь наш дом», «И тогда я сказал — нет» [см. «СЭ» № 19 — 1973 г.], «Фламинго, розовая птица»; музыкальная кинокомедия «Четвертый жених», научно-фантастический фильм «Молчание доктора Ивенса», киноальманах на морально-этическую тему «Красный агат»; приключенческие произведения для детей: «Бесстрашный атаман», «Мальчишку звали капитаном», «Искатели затонувшего города», фильм о современных школьниках «Ни слова о футболе» и, наконец, «Самый сильный» — картина, созданная по мотивам народных сказок; историко-революционная тема положена в основу приключенческих киноповестей «Черный капитан» и «Тайна забытой переправы»; остросюжетный жанр представлен фильмами «Подводя черту» [см. «СЭ» № 1—1974 г.] и «Последнее дело комиссара Берлаха» — киновариантом одноименной телекартины, поставленной по повести Ф. Дюрренматта «Подозрение». Среди зарубежных картин: «Битва на Неретве» [СФРЮ] — лента, воссоздающая один из героических эпизодов освободительной борьбы югославского народа с гитлеровскими оккупантами, антифашистский фильм «Красная капелла» [ГДР], «Два бригадира, два бойца» [КНДР] — киноповесть, рассказывающая о помощи воинов Народной Армии Кореи труженикам села; фильмы, посвященные морально-этическим темам: «Я умею прыгать через лужи» [см. «СЭ» № 8—1972 г.], «К нам прилетают птицы» [НРБ] — лирическая повесть о цыганском мальчике, «Путь на родную землю» [КНДР] — рассказ о молодом специалисте, отправляющемся работать в родное село; мелодрама «И дождь смывает следы» [ФРГ], «Тупик» [Швеция] — драматическая история, действие которой связано с катастрофой самолета, на борту которого имелся груз биологического оружия; исторический фильм «Рабы» [США], детективные и приключенческие ленты «Мисс Инкогнито» [ГДР], «Агент № 10» [ДРВ] «Беги, чтобы тебя поймали» [ВНР], «Потерянные миллионы» [СРР] и, наконец, детский фильм-сказка «Принц Баяя» [ЧССР].

«ЦЕНТРАУЧФИЛЬМ»
Автор сценария Н. Баркова
Режиссер А. Миримов
Оператор С. Дадаян
© фильме читайте на стр. 19



«Государство солнца»
Томмазо Кампанеллы
(фрагмент
реконструкции)

Мемориальная доска
«Павшим в борьбе
за мир и братство
народов»
работы С. Коненкова
открыта 7 ноября
1918 года на
Красной площади
В. И. Лениным

Роспись вагона
агитпоезда

«РОЖДЕНО РЕВОЛЮЦИЕЙ»

