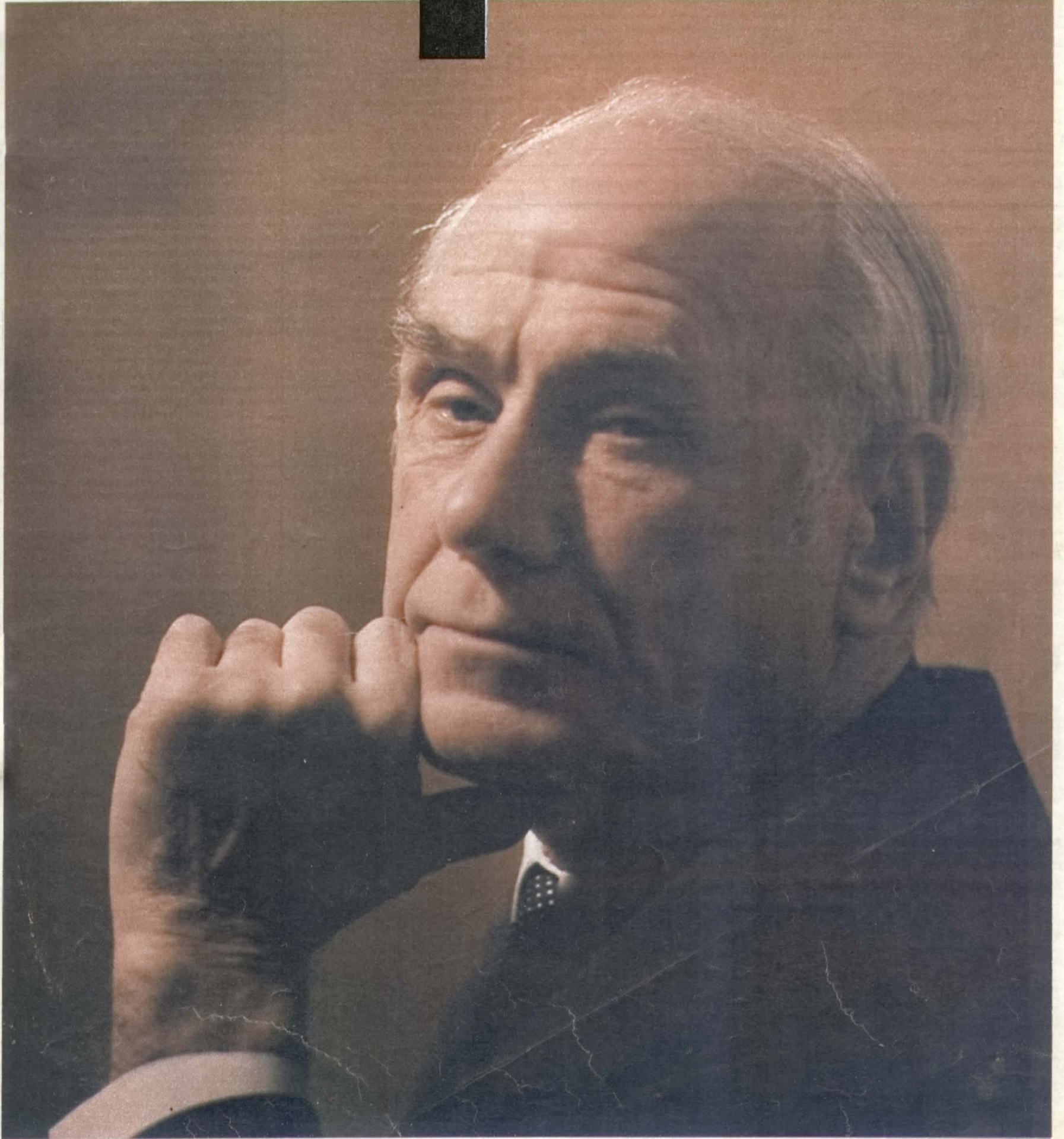


СОВЕТСКИЙ

7

Экран



Фильм о рабочей династии нефтяников. Картина о боевом революционном прошлом — «Попутный ветер» (кадр из фильма ниже). Лента с участием знаменитого певца. Разнообразно складывается репертуар «Азербайджанфильма».

Страницы:



12—13

Весь кинематографический мир отмечает юбилей замечательной советской документалистики Эсфири Шуб. Своими воспоминаниями о ней делится поэтесса Маргарита Алигер.

АКЦ. О-во СОВКИНО
 К 10-й ГОДОВЩИНЕ
 ФЕВРАЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ
 ВЫПУСКАЕТ ИСТОРИЧ. КАРТИНУ
 в 7 частях

ПАДЕНИЕ ДИНАСТИИ РОМАНОВЫХ
 Работа Э. И. ШУБ.

В фильме приняты: Николай II, царица, великие князья, Пуришкевич, Салтыков, Миллеров, Гучков и ряд других военных и политических деятелей царской эпохи.
 Эпоха временного правительства: Львов, Керенский, Церетели и др.

С 11-го МАРТА во всех больших кино-театрах МОСКВЫ.

5—6

Разбирая роль в фильме «Дела сердечные», наш рецензент заключает: «Конечно же, надо писать сценарий специально на Панапана!»



2—3

Марк Бернес, чей голос размножен на сотнях тысяч пластинок, останется для нас прежде всего киноактером. Скажем, неунывающим одесситом Дзюбиным из «Двух бойцов»...



18—19

СОВЕТСКИЙ ЭКРАН

№ 7 апрель 1974

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
 ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ
 ОРГАН ГОСУДАРСТВЕННОГО
 КОМИТЕТА
 СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
 ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
 И СОЮЗА
 КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
 ОСНОВАН В 1925 ГОДУ
 ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

© «Советский экран» 1974 г.

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. ХАНИУТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ,
 Т. М. ХЛОПЛЯНИНА,
 Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ.

Главный художник
 К. А. Сошинская.

Оформление С. Д. Алексеева.
 Художественный редактор
 Т. Н. Трофимова.



На первой странице
 обложки —
 Герой Социалистического
 Труда Б. А. БАБОЧКИН.
 «Советский экран» от имени
 своих читателей
 поздравляет Бориса
 Андреевича с 70-летием
 (о его творчестве читайте
 на стр. 14—15).
 Фото Сергея Ветрова

ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ:
 125319, Москва, А-319,
 ул. Часовая, 5Б.
 Телефон редакции 152-88-21.

Фото, адреса актеров,
 ноты и тексты песен
 редакция не высылает.

№ 7 (415) — 1974 г.
 Сдано в набор 15/II — 1974 г.
 А 04684.
 Подписано к печати 5/II — 1974 г.
 Формат 70×108¹/₂.
 Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.
 Тираж 1 950 000 экз. Изд. № 702.
 Заказ № 1822.
 Ордена Ленина и ордена
 Октябрьской Революции
 типография газеты «Правда»
 имени В. И. Ленина,
 125865, Москва, А-47,
 ГСП, ул. «Правды», 24.



**ВСЕСОЮЗНЫЙ
 БАКИНСКИЙ**

В. ГОЛОВНЯ

В советской кинематографии стало хорошей традицией ежегодное проведение всесоюзных кинофестивалей, на которых подводятся итоги творческой и производственной деятельности киностудий страны, отмечаются лучшие произведения киноискусства. Очередной, VII Всесоюзный кинофестиваль состоится в Баку с 12 по 19 апреля с. г.

Ожидается, что VII Всесоюзный кинофестиваль будет весьма представительным. В нем, как и в предыдущие годы, принимают участие все киностудии Советского Союза; делегации творческих работников от всех союзных республик, руководители кинематографических организаций, гости фестиваля, наши коллеги из социалистических стран.

Жюри фестиваля художественных фильмов, возглавляемое народным артистом РСФСР, кинорежиссером С. Ростоким, должно будет просмотреть и оценить более 20 полнометражных фильмов.

Как и в прошлые годы, значительное количество фильмов и журналов представили на конкурс студии документальных и научно-популярных картин. По установившейся традиции, участники фестиваля встретятся с кинозрителями и покажут свою работу не только в кинотеатрах Баку, но и во дворцах культуры, клубах, на предприятиях, в учебных заведениях, в колхозах и совхозах Азербайджана.

Мы ожидаем, что очередной большой кинофорум кинематографистов нашей страны будет способствовать развитию творческого соревнования между киностудиями и съемочными коллективами, поможет обмену опытом, сосредоточит внимание творческих работников кино на решении главной задачи — дальнейшем подъеме идейно-художественного уровня нашего киноискусства, поможет созданию новых ярких кинопроизведений, отражающих жизнь советского народа, проблемы современности.

На конкурсе допущены лишь фильмы, законченные производством в 1973 году. Поэтому смотр кинофильмов на Всесоюзном кинофестивале — это наглядный итог работы всех наших киностудий в минувшем году.

Кинозрители Азербайджана и гости республики увидят в дни фестиваля главным образом новые фильмы, еще не вышедшие на экраны страны. Как в прошлые годы, жюри фестиваля отметит дипломами и денежными премиями лучшие фильмы, режиссерскую, сценарную, операторскую работу, лучших исполнителей мужских и женских ролей.

Оргкомитет Всесоюзного кинофестиваля, возглавляемый заместителем председателя Совета Министров Азербайджанской ССР тов. К. Гусейновым, проведя большую подготовительную работу, сделал все необходимое для успешного проведения VII Всесоюзного кинофестиваля.

Пожелаем же успеха всем участникам этого крупнейшего соревнования кинематографистов страны. Пусть VII кинофестиваль внесет свой вклад в дело дальнейшего развития советского киноискусства.

● ПЛОХОЙ ХОРОШИЙ ЧЕЛОВЕК

(По повести А. П. Чехова «Дуэль»)

ПРОИЗВОДСТВО КИНОСТУДИИ
«ЛЕНФИЛЬМ»

Сценарий и постановка И. Хейфица
Гл. оператор Г. Маранджян
Гл. художник И. Каплан
Композитор Н. Симониан

критический
дневник

слово перед сеансом

ПРАВДА СЛОЖНА

Иосиф ХЕЙФИЦ

Этим фильмом я завершаю своеобразную чеховскую трилогию: «Дама с собачкой», «В городе С.», «Плохой хороший человек».

Обращение к творчеству Чехова всегда было для меня обращением к живому источнику, способному возбуждать в читателе или зрителе не только «академический» интерес.

Повесть «Дуэль», если говорить о самом главном в ней, — это драматическая история двух сравнительно молодых людей, двух интеллигентов 90-х годов прошлого века. Один из них, лишенный жизненной цели, — вялая, лживая и бездеятельная натура. Другой — фанатик дела, черствый догматик, мечтающий об «улучшении человеческой породы» путем физического уничтожения слабых и безвольных.

«Правда» зоолога фон Корена, хотя и броска по своей фразеологии, на самом деле направлена против человечности и, по существу, аморальна.

Дуэль между обоими, хотя и кончается бескровно, приводит противников к моральному кризису, ибо нет настоящей правды ни в бездеятельности одного, ни в активности другого, потому что нет ни у того, ни у другого плодотворной руководящей идеи, гражданского идеала.

Фильм, как и повесть, должен рассказать о многом.

Это вещь и про то, что выстрелом в человека нельзя решить ни вопросы морали, ни вопросы чести. Фанатик, готовый ради «прогресса» прострелить человеческое сердце, оскверняет само понятие прогресса, делает его абсурдным.

Надежда Федоровна (Л. Максакова),
Лаевский (О. Даль),
фон Корен (В. Высоцкий, справа)



Все в повести непросто, как непроста жизнь. В этом была основная художественная трудность задачи и увлекательность ее.

Чехов всегда верил в резерв добра в людях, в резерв хорошего. Он оставляет надежду на то, что герои «Дуэли» найдут в себе силы для духовного возрождения.

Уж до чего не светлыми, казалось бы, красками очерчен Лаевский, однако можно ли сказать, что это человек безнадежно плохой? Нет. Потому что тот же Лаевский приходит в конце повести к такой силе самокритики, как мы сказали бы сегодня, к такому пониманию того, что жизнь прожита неправильно, что его приговор себе говорит нам — это человек. Это сложный характер, это не просто комбинация черного и белого.

Фон Корен, кажется, до чего несимпатичный, а вместе с тем есть в нем черты, которые, наверное, для Чехова были привлекательны. Это все-таки воля, которая была так симпатична Чехову в людях, способность действовать во имя науки, способность дело делать. Как видите, и здесь привычное деление на «положительных» и «отрицательных» не подходит.

И вот эта диалектика характеров, «диалектика души» побуждала нас не применять чистых тонов, белых или черных, а всегда искать их сложное сочетание.

Правда о человеке сложна, и люди, возможно, когда-нибудь до нее доберутся — в это верил Чехов, в это верят и герои фильма.

Ошибки Лаевского, выстрел фон Корена, позднее раскаяние Надежды Федоровны — через все это надо было пройти героям, чтобы приблизиться к истине, чтобы в конечном счете сделать еще один трудный шаг к познанию человеческой души.

Об этом наш фильм. Он не даст и не должен давать, по заложенной в повести идее, прямых ответов. Он по воле автора лишь ставит вопрос, ответ на который должны дать читатель, зритель, задумывающиеся над сложностью мира. Каждый, кто будет смотреть «Дуэль», возможно, составит о ней свое представление, будет понимать ее по-своему и находить в ней то, что подскажет ему его духовный и эстетический опыт.

Значит ли это, однако, что подобный ответ совсем не подготовлен? «Дуэль» была написана более 80 лет тому назад, и естественно, что теперь в ее оценке должны присутствовать и современ-

ные оттенки, продиктованные опытом жизни. И опытом истории. И наша задача в этой экранизации — работа над раскрытием характеров, отбор главных линий действия, создание атмосферы жизни, второго плана ее — все, что можно назвать «стратегией» постановки фильма, направлено на то, чтобы такой ответ был дан и заключался в утверждении великой истины: конечная цель по-настоящему справедливого идеала преобразования жизни есть Человек!

...Писем от зрителей я еще не получал. Потому что они приходят, как правило, после встречи фильма с массовой аудиторией. Но знаю через вопросы, которые задают устно, например, при встречах на просмотрах, что у зрителей наша работа вызвала интерес.

Некоторые вопросы свидетельствуют о том, что, к большому сожалению, многие зрители не испытывают интереса (и в этом есть наша вина!) к сложному восприятию диалектики характера. Хороший? Плохой? Даже само название вызывает удивление. Что такое «плохой хороший»? Так он плохой или хороший?..

Мы сознательно в качестве названия картины применили определение характера Лаевского, которое, если не ошибаюсь, принадлежит Томасу Манну. Да, плохой хороший! Или хороший плохой. Это Лаевский.

Это, в сущности, многие герои фильма.

слово после сеанса

ДУЭЛЬ ПРОДОЛЖАЕТСЯ...

А. СВОБОДИН

Из всех особенностей чеховского зрения режиссера Иосифа Хейфица более всего поражает реакция на пошлость. Пошлость Антон Павлович и в самом деле ощущал, кажется, всеми пятью чувствами, но сверх того и раньше всего — душевным зрением неслыханной, возможно, непревзойденной остроты. Это душевное зрение кинематограф обязан перевести в изображение. Хейфиц ставит себя в положение Чехова, оглядывающего своих героев — их лица, костюмы, слушающего их речь, осматривающего обстановку, которая их окружает, — мебель, посуду, пейзаж...

Но что такое пошлость? И как ее передать на экране? «Пошлость — отвлеченное сущностное». Так, ничего не определяя, определяет его «Толковый словарь» Ушакова. Следовательно, нужно передать отвлеченное понятие, которое в форме прилагательного само определяет другие понятия. От «пошлая обстановка» до «пошлая жизнь». Припоминаю: в фильме Хейфица «Дама с собачкой» Гуров, приезжая в провинциальное городишко, чтобы встретиться с Анной Сергеевной, останавливался в убогой гостинице. Он сел за стол, чтобы написать записку той, без которой не мог больше жить, и вдруг замечал идиотскую бронзовую статуэтку на чернильнице, какого-то всадника без головы. Соединение в одном кадре порыва идеальной любви с низким пошлом обстоятельством высекало ощущение невыносимого контраста. Это и была сама пошлость, сквозь которую героям надо было пробиться.

И вот новая чеховская лента Хейфица «Плохой хороший человек».

...В грязноватом «павильоне» на пляже заштатного кавказского городка, куда заброзила судьба героев «Дуэли», происходит первый разговор. Лаевский, молодой человек с университетским образованием, сбжавший в этот городишко по любви с чужой женой и прозябающий тут, исповедуется доктору Самойленко. Последний выполняет роль местного доброго гения и некое о нравственного центра. Лаевский давно уже эту чужую жену, а по совести, его собственную жену Надежду Федоровну не любит или думает, что не любит, но он порядочный человек или думает, что он порядочный человек. Так вот — что делать? Лаевский subtilen, тонок. Лицом мил, интеллигентен, вял. Всегда немножко заспан — по но-

чам в карты играет — и живет тем, что в каждую секунду чувствует, что живет скверно. И в эту же самую секунду сознает, что мучается этим несоответствием. И тут же любит этим своим мучением. Рефлектирующий тип, говорили о таких уже во времена Чехова. А впрочем, он добрый малый, лицо страдательное, а от этого и еще от своего университетского образования представляющийся обществу, что-то слышавшему о «лишних людях», одним из этих лишних людей и натурой романтической... Так вот он исповедуется, а на соседний столик вспархивает цыпленок. Лаевский морщится и, бросая Самойленко вопрос: можно ли и нравственно ли жить с женщиной «без любви?» — встает и напряженно (так городской человек всегда берет в руки животное) и в то же время безразлично берет под крылышки цыпленка и сбрасывает его со стола. Сам он в этот момент представляется цыпленком, несмышленышем, воробышком во всем: и в мыслях и в поступках. Да и весь разговор опошляется. В роли Лаевского — Олег Даль, который умеет изобразить такой тип характера. Некий эфир безволия разлит по всему облику героя, отражен в каждом его жесте. «Русскому человеку», — сказал однажды Чехов с горестным отчаянием, — свойственны высокие и благородные мечты и порывы, почему же в жизни он хватается так невысоко!

Об этом и повесть, об этом и Лаевский. В конце его ждет дуэль, нелепая, как все остальное. Он знает, что перед дуэлью положено надевать чистую рубашку и писать матери. Рубашка оказывается без пуговиц, только у воротника одна сохранилась. Надев ее и застегнув под горлом, Лаевский становится похож на того самого цыпленка, которого он сбросил со стола. Так вот и жизнь беспомощного ангелочка сейчас оборвется, сбросит его... У Чехова этого нет, но это одна из отличных находок режиссера — тут высекается ощущение неважного бытия, ощущение пошлости.

А вот сцена самой дуэли. На горе расположились участники. В заштатном гарнизоне никто толком не знает, как проводится дуэль. Недаром же фон Корен призывает вспомнить литературные источники — Лермонтова, например, а еще Базарова из «Отцов и детей». Забыли про дуэли, да и на дворе девяностые годы... Чехов дает пародию на классические картины русских поединков в жизни и в литературе, он не раз пародировал дуэльные мотивы, понимая, что даже призрачное благородство поединка окончательно вырождается. Вспомните «Дядю Ваню» — бегающего с пистолетом Войничского и приговаривающего между выстрелами: «бах-бах!» Но дуэль кончилась, и, слава богу, никто не убит (и не мог быть убит по художественному закону, принятому здесь Чеховым). Не удалась жизнь — не может утдаться и смерть! Пригорок пуст. На месте людей, на тех же самых позициях — коровы... Все бессмысленно, но это и без коров ясно.

Повторим: символами пошлости переполнен весь фильм, и мы начали рассказ с этих именно сцен и кадров, потому что для постановщика они принципиальны, составляют каркас киноповествования. Помимо дуэли в главном смысле — о чем мы, собственно, сейчас и скажем, — в течение всего фильма происходит дуэль изобразительных символов. Тонкие, многозначные, апеллирующие к воображению зрителя бьются с назидательными, прямолинейными. Эта борьба кадров и сцен видима, мы бы сказали, слишком видима временами.

Дуэль двух типов интеллигенции. Двух взглядов на жизнь. А в более широком смысле противопоставление Чеховым оскудевшей, ежедневной тяготности, перетиранья времени, которое он, как никто, чувствовал и, как никто, умел изобразить, столь же твердо жившему в нем, но не сформулированному им идеалу здоровой, трудовой, нравственной, общественно полезной, непоказной жизни. «Дуэль» относится к девятидесятым годам, когда Чехов дал гениальные вещи — «Даму с собачкой», «Скучную историю», «Мою жизнь»...

Два типа интеллигенции. Один — Лаевский со своей Надеждой Федоровной (о ней ниже), другой — фон Корен. Его играет Владимир Высоцкий. Пока первый исповедуется Самойленко, другой делает на берегу гимнастику. Опять же не без

символа противопоставление героев. Зоолог фон Корен суховат, подтянут, делает дело. Не любит разглагольствований, любит формулировать и подгонять жизнь под свои формулы. Высоцкий дает законченный рисунок, демонстрируя и высокий класс профессионализма и понимание общей идеи образа.

Но какова же сама идея?

Если Лаевского автор фильма оставляет Чехову, то фон Корена он подтягивает к понятиям нашего времени. На наш взгляд, слишком видимо подтягивает.

Для Чехова фон Корен — представитель распространенного типа. Прагматики, деловые люди в духе идеалов Писарева, поклонники философии Спенсера. Катушка Румкорфа для них дороже страданий Печорина. Научить мужика ремеслу важнее, нежели поделиться с ним пониманием общественных проблем. Естественнаучное начало жизни — их божество. Труд — единственный смысл. Все лирическое — любовные страдания, нравственные вопросы, поэзия «чуждых мгновений», — все это вредно, вредно, вредно. Чехов не без сочувствия относился к деловой программе, сам любил работать, но посмеивался над ограниченностью прагматиков. Он был поэтом. Он написал заключительный монолог Сони в том же «Дяде Ване», положенный на музыку Рахманиновым. А в этом монологе наряду с «небом в алмазах» есть и «будем работать!».

В фильме фон Корен вырастает в фигуру зловещую. Он скорее от Ницше, нежели от Писарева. Близок к человеконенавистничеству. Посмотрите, как бы приглашает автор «Плохого хорошего человека», из таких-то прямехонько и выделяются фашисты! С этим хочется не согласиться. Не прямехонько! Русский прагматик, «человек со стороны» конца девятнадцатого века (да и нашего тоже!), как правило, оказывался жертвой своих же философских эмпирий и окружающей неподготовленности. Обкрадывал свою душу больше, нежели вредил другим. Финал, когда происходит крушение философии фон Корена и примирение сторон, для Чехова столь же важен, сколь и серьезен.

Иронизируя над дуэлью, Чехов тем не менее поставил противников перед кровью. В фильме финал не слишком убедителен потому, что такой зоолог, который в нем выведен, несправим. Его дорога — к истреблению «слабых мира сего», он и в самом деле перенесет дарвиновскую борьбу за существование на человеческое общество.

Однако, как всегда, у Хейфица хорошо играют актеры. Точность обрисовки Лаевского, Надежды Федоровны, Дьякона расширяет в картине сферу действия неуловимого обаяния литературного подлинника.

Людмила Максакова сыграла, на наш взгляд, свою лучшую роль в кинематографе. Ее Надежда Федоровна поразительна естественностью и верностью типа. Тот интеллигентный и неустойчивый, стыдливый и порочный женский характер, который и мил, и жалок, и симпатичен, и неприятно обнажен. Ах, этот заплыв под вальс, когда все мужчины на пляже любят ее, это кокетство на пикнике, эти жалкие слезы падения, эти ледяные и шляпка — все это дорогого стоит. А Дьякон с его неудержимым глуповато-добрым смехом, с его детской натурой и беспредметным счастьем жизни — Чехов любил этот тип! Здесь превосходный дебют совсем молодого Георгия Корольчука. Вот только Анатолий Папанов при всей добротности игры не попал полностью в тон роли. Доктор Самойленко по необходимости Чехову композиции характеров лишен юмора.

Артистический ансамбль фильма с той стороны барьера, с которой все лучше в нем чеховское и нынешнее. Было бы справедливым поставить сюда и художника картины Исаака Каплана...

Итак, наша чеховская фильмотека пополнилась еще одной серьезной лентой. Но если новый подход к Чехову начался когда-то (время летит!) одинокой тогда «Дамой с собачкой», и может быть, Бондарчуком в роли Дымова в «Попрыгунье», то теперь фильму Хейфица предстоит стать в ряд с «Моей жизнью», «Дядей Ваней», «Каруселью», «Скучной историей»... Стать в ряд и выдержать сравнение. Анализ нашим кинематографом неизяснимой, всегда загадочной чеховской художественности продолжается...

ЭТИ ТРУДНЫЕ СЕРДЕЧНЫЕ ДЕЛА

М. КУЗНЕЦОВ

По давней традиции оценка операторской работы обычно дается в конце рецензии. Но в данном случае, говоря о фильме «Дела сердечные», просто нет сил справиться с глубоким внутренним импульсом — необходимо прежде всего сказать о зрительном решении картины. Оно не просто поражает, восхищает и т. п. Операторская работа Маргариты Пилихиной — это самостоятельная и весомая часть художественного целого.

Снятое — это высокая поэма о Городе ночью. Да, да, тут не обойтись без заглавной буквы — мы видим огромный, необозримый, бешено пульсирующий сегодняшний Великий Город, со своей поэзией бешеной динамики, тревоги, скрытых драм и ритма, ритма, ритма, несмотря на все углубляющуюся ночь... В сущности, с вечера, с уличных фонарей, отражающихся в мокром асфальте, и до первого отблеска рассвета на пилонах моста пройдет действие фильма. Одна ночь. Драматичная, трагичная, оптимистичная, лиричная, ироничная, всякая — и тепл, тепл, темп!

Наверное, самым запоминающимся кадром, что называется, смысловой эмблемой фильма, цветной кинометафорой его, останется в вашей памяти бешено вспыхивающая оранжевая мигалка на крыше кремowego микроавтобуса с аршинными красными цифрами на боках — «03». ...Мигалка, что мчится по ночным улицам, и валяться, валяться стремительно вправо и влево темные дома, мокрые блестящие полосы асфальта, и с баллистическим свистом взрезают воздух встречные автомобили... Вы еще ничего не знаете о людях внутри автобуса, не знаете его маршрута, а этот полет — именно полет, а не проезд — уже наполняет сердце странной, тревожной поэзией...

И пусть тысячу раз правы все санитарные врачи, социологи, архитекторы, инспектора ГАИ, журналисты и прочие в своих тревогах по поводу нарастающего засилья автомобилей на улицах... Пусть! Но, право же, есть, есть своя неповторимая поэзия в этих стадах автомобилей, в ночных стадах, когда задние алые и белые передние подфарники сливаются в русле уличных рек в причудливый пульсирующий рисунок дивной красоты, который и не снился самому заядлому абстракционисту! И уж сколько раз снимался в кино ночной проезд по городу, и как, скажем, был хорош такой проезд в «Солярисе», но Пилихина создала из этого целую симфонию, в которой и щемлящая лирика полутонов, и крещендо траге-



дин, когда желтый свет мигалки отсчитывает последние секунды жизни замирающего человеческого сердца.

Ведь так, если разобраться, фильм по всем статьям камерный. Четыре главных героя заключены в тесной коробке «рафика», как у шоферов зовется этот микроавтобус: врач Евгений Павлович (Георгий Тараторкин), два фельдшера — Лида (Антонина Шуранова) и Наташа (Екатерина Маркова), ну и, конечно, пожилой шофер Борис Иванович (Анатолий Папанов). Есть еще, правда, те, за кем мчится этот автобус «03», сиречь «Скорой помощи», пациенты, большинство ролей тут сыграно вполне профессионально, но уже по самому замыслу это фигуры эпизодические. А главных — четыре... И «Дела сердечные» можно расшифровать как дела кардиологические — перед нами одна ночь «Скорой», выезжающей по профилю — сердечно-сосудистые заболевания...

Впрочем, врачебной терминологией тут не обойдешься. Внутри этой «великолепной четверки» есть свои драмы и свои немедицинские, без кавычек сердечные конфликты. Это последнее обстоятельство тоже содействует камерному развитию сюжета.

Но в то же самое время камерным этот фильм назвать нельзя. И содействует этому во многом блистательное мастерство... Нет, даже так: содействует этому вдохновенная светопись Пилихиной. Ее эпическая поэма о ночном Городе органично сплелась с повествованием о маленьком коллективе «рафика» «Скорой», и не только сплелась, но придала частной истории новую масштабность.

Рассказ об одной ночи маленького самоотверженного отряда врачей движется в двух и притом не всегда равноценных планах. Прежде всего это рассказ о «вызовах»: каждый выезд — новая драма, иногда трагедия, порой комедия. За всем этим следящий с неослабевающим интересом, ибо постановщик А. Ибрагимов остро строит действие, в киноповествовании явственно ощущается живой, энергичный «нерв». «Рафик» мчится словно бы по цепи новелл — увы, неравноценных.

Дело в том, что довольно трудно остаться равнодушным, когда почти в каждой истории — борьба за жизнь человека. Но когда угаснут эмоции первых впечатлений, то при спокойном размышлении видишь, что авторы сценария В. Кунин и С. Ласкин порой сбиваются на иллюстрации, благородные иллюстрации о самоотверженной работе «Скорой»... А хотелось бы большего.

Мне кажется, что сценаристы остановились на той стадии, когда много придумано — и порой неплохо, но придуманное еще не стало до конца живым, частицей жизни. Сценарий «чуть-чуть» не дотянут, а как раз «чуть» и весит так много в настоящем искусстве!

Порой, следя за действием, ловишь себя на том, что предугадываешь следующий «ход» сценаристов: наши медики и шофер купили еду для ужина — так нет, не будет им ужина — срочный вызов... А сцена ложного вызова в ресторане решена без гнева и злобы, нет в ней и точных социальных характеристик.

А вот последней «кардиологической» истории зритель аплодирует заслуженно и от души. Тут есть истинная достоверность труда медицинской бригады, труда тяжелого, драматичнейшего, когда еле держится эта тоненькая ниточка надежды, в конце которой — замирающее человеческое сердце... Это и написано, и сыграно, и поставлено отлично.

Есть в фильме и другой план — взаимоотношения внутри «четверки». И если продолжать цифровое изображение конфликта, есть еще и «треугольник»: врач и две влюбленные в него фельдшерицы... Решено это не слишком интересно и порой даже с дидактическим уклоном. Евгений Павлович влюблен в Наташу, та в него, но не любит свою работу, которая для нее скучна и утомительна. Роковую роль тут сыграет пачка таблеток от головной боли. Наташа будет долго просить эти таблетки, которых почему-то нет у врачей, затем их достанут, дадут ей и освободят от очередного вызова... А вернувшись, найдут возле спящей Наташи нераспечатанную пачку таблеток. Разоблачение окончательное и «обжалованию не подлежит»... Сомнения, однако, не оставляют зрителя: Наташа не новичок, а фельдшер, то есть человек, которому уже давно известна тяжесть профессии медика: бессонные ночи в больницах, дежурства и труд, труд, труд... Вновь очередная «придурманность» конфликта дает себя знать...

А вот Лида — нечто большее, нежели назидательный пример. Это характер угловатый, прямой, порой «неудобный» не только для окружающих, но и для самой себя в силу своей бескомпромиссности. И А. Шуранова отлично сыграла этот характер, ее горькую усмешку над своими бедами, ее душевное благородство и обаяние...

Георгия Тараторкина (врач Евгений Павлович) кинозритель сразу полюбил за роль Раскольниковца в «Преступлении и наказании». Актер и здесь достоин, сосредоточен. У него продуман каждый жест, от него веет скрытой сердечностью, только... очень мало материала для раскрытия внутреннего облика героя дано в сценарии.

Особо следует сказать об Анатолии Папанове. Зритель ждет каждого его появления в кадре и не ошибается в своих ожиданиях. Мне кажется, что сейчас у Папанова — расцвет творчества. Быть может, он немного разбрасывается, но, право же, подавляющее большинство его ролей сыграно с блеском. И здесь — грубоватый шофер Борис Иванович, поначалу, казалось бы, фигура второстепенная, вырастет затем в самобытный характер. Добротный, выращенный из одного куска жизни, очень земной, с практической сметкой («своего не упустит»), трудяга, за внешней грубостью — отзывчивый и готовый к самопожертвованию, он постепенно завоевывает зрительские сердца. Если вспомнить и другие роли актера, то приходишь к выводу, что А. Папанову дано много возможностей стать выразителем современного национального характера — таким же, каким был для своего времени во Франции Жан Габен... И, конечно же, надо писать сценарий специально «на Папанова».

В фильме «Дела сердечные» возможности актера использованы далеко не полностью. Порой видишь на экране «длинный план»: Папанов молча стоит возле «рафика», ибо не нашли нужных слов для актера сценаристы.

А стоит Борису Ивановичу задуматься над какой-нибудь проблемой, как тут же «на блюде» сценаристы преподносят ее решение. Нужны тебе доски? Вот доски, их предлагает ему сын очередного пациента... Не называется ли такое быстрое решение конфликтов старым словечком «бесконфликтность»?

Но не забудем одной очень важной черты — это добрый фильм. И будит он в зрителе чувства добрые, благородные, будит любовь к этим труженикам в белых халатах, из ночи в ночь спасающим людские сердца. За это признательность зрителю создателям фильма.

Но нельзя было умолчать и о другом — в фильме заложено много, чтобы стать событием в киноискусстве. Заложено. К сожалению, во многом не реализовано.

С лева направо:
Наташа (Е. Маркова), Лида (А. Шуранова),
Евгений Павлович (Г. Тараторкин)

«ОН ВСЕ РАБОТАЛ...»

Дмитрий САРЫЧЕВ

Пожалуй, трудно найти более емкие и точные слова для характеристики поистине титанической деятельности верного ленинца, выдающегося партийного и государственного деятеля Михаила Ивановича Калинина. Слова эти принадлежат его землячке, колхознице П. Я. Беляевой. Так народ говорил о своем Калинине. Эту народную оценку положили в основу фильма «Михаил Иванович Калинин», созданного на Ленинградской студии документальных фильмов, сценарист А. Богомолов и режиссер Л. Черенцов.

В свое время на Центральной студии документальных фильмов режиссером С. Бубликом был создан фильм «Всесоюзный староста», в котором скрупулезно собраны все сохранившиеся хроникальные кадры с Михаилом Ивановичем, поэтапно рассказывающие о его деятельности. Это был

М. И. Калинин принимает рапорт
в частях Первой Конной



В кругу земляков...



критический дневник

большой и серьезный труд. А. Богомолов и Л. Черенцов поставили перед собой другую задачу.

Их фильм обращен прежде всего к молодежи, к тем, кто никогда не видел Калинина, к тем, кто не слышал его увлекательных речей. Такая авторская установка обусловила не только отбор документального материала, но и эмоциональную структуру фильма, смысловую композицию.

Фильм начинается своеобразным прологом. М. И. Калинин выступает на заводе «Севкабель»: «Почему я считаю, что наибольшую пользу принесу рабочему классу, если я буду самым верным сыном своей коммунистической партии? Да только потому, товарищи, что коммунистическая партия есть единственная партия — партия передового самого, самых лучших частей пролетариата. Она единственная... Она единственная защищает всех угнетенных, она единственная борется до конца за всех угнетенных». Таково жизненное кредо Михаила Ивановича, верность которому он пронес через всю жизнь. Эта мысль получает развитие буквально в каждом эпизоде фильма: беседует ли Михаил Иванович с односельчанами, выступает ли перед бойцами Первой Конной, приезжает ли в Ашхабад для создания Туркменской ССР, принимает ли делегатов завода «Фрезер»... Этой мыслью заканчивают авторы фильм, выстраивая эмоционально очень точный и емкий эпизод: М. И. Калинин приветствует с трибуны Мавзолея демонстрантов, а по площади идут наши современники... Авторы придерживаются в основном принципа строгой документальности, но рассказ их не сух и информативен, как бывает, к сожалению, в иных биографических фильмах. Слово диктора звучит задушевно, как слово рассказчика.

Жизнь М. И. Калинина была органично слита с жизнью страны. Об этом рассказывает фильм. Тяжелые годы гражданской войны. Тысячекилометровые фронты. Белогвардейские банды в тылах. Разруха... В эти годы судьба революции во многом зависела от того, за кем пойдут крестьяне. И тогда-то по предложению В. И. Ленина на пост Председателя ВЦИК был выдвинут «твердой крестьянин, питерский рабочий-большевик Калинин». И вот мы видим Калинина в агитпоезде «Октябрьская революция», вагон которого стал его рабочим кабинетом. Плоть от плоти народной, эпохой, временем, народом выдвинутый на пост президента молодой Республики Советов, Калинин говорил: «Моя главная цель — непосредственно подойти к трудящемуся народу и узнать его нужды, подслушать голос самой жизни». И с тех пор мы видим М. И. Калинина на самых трудных участках строительства государства рабочих и крестьян. Он активный участник событий, руководитель ленинского типа, партийный пропагандист.

Конечно, авторам помогли сотни метров сохранившихся уникальных кадров, но ведь их надо было отобрать, осмыслить, выстроить в определенные эпизоды, дать им точный комментарий, соотнести с сегодняшним днем.

Не случайно в целом ряде эпизодов кадры далекого прошлого органично сменяются сегодняшними съемками. Так, эпизод создания Союза ССР, начатый хроникой тех лет, переходит в показ столицы, торжественно отмечающей пятидесятилетие знаменательной даты.

Заслуга авторов не только в том, что они показали крупного партийного и государственного деятеля, они сумели передать обаяние личности М. И. Калинина, его неповторимые индивидуальные черты. И этому способствуют не только уникальные кинокадры: Калинин в кругу семьи, в беседах с односельчанами и посетителями приемной, во время вручения наград и т. д. Но прежде всего мастерски подобранные и органично соотнесенные с хроникальными кадрами воспоминания о Калинине А. И. Микояна, Вельмурада Кочумова, Мамлакат Наханговой, Ю. М. Калининной, его земляков — жителей села Верхняя Троица.

В картине нет внешних эффектов. Спокойный, ровный монтаж, плавный ритм, четкие логические и эмоциональные переходы от эпизода к эпизоду соответствуют и замыслу фильма и, что самое главное, характеру героя.

Думается, многие интересные творческие находки в картине А. Богомолова и Л. Черенцова открывают новые возможности перед создателями биографических документальных фильмов.

ПИСЬМО ИЗ ЮНОСТИ

По повести А. Соболева
«Какая-то станция»
ПРОИЗВОДСТВО ЦЕНТРАЛЬНОЙ
КИНОСТУДИИ ДЕТСКИХ
И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ
ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО
Сценарий А. Соболева
Постановка Ю. Григорьева
Гл. оператор Б. Середин
Гл. художник И. Бахметьев
Композитор В. Комаров

АДРЕСОВАНО ВСЕМ

В. РУДАЛЕВ

Приготовьтесь увидеть совсем скромную историю, не претендующую ни на какие обобщения. Возможно даже, что «Письмо из юности» станет не более чем эпизодом в вашей зрительской биографии, но если вы услышите его тихую ноту, если почувствуете спокойную атмосферу, фильм надолго упадет в вашу память как напоминание о времени, которое нельзя забывать никому: ни тем, кто пережил его, ни тем, кто знает о нем только по рассказам и должен передать эти рассказы детям. Напоминание о войне...

...В глухую северную деревеньку в разгар войны прибывают военные моряки-водолазы, чтобы расчистить большое озеро от топляков. Стоит поздняя зима, и до весны, когда вскроется лед, остаются считанные недели. За короткое время необходимо вытащить тысячи кубометров затопленного леса, чтобы местный заводик весной начал немедленно выдавать важную для фронта продукцию. Ни подсобных средств, ни механизмов нет, рабочих рук не хватает. В деревушке остались одни женщины и дети под командованием демобилизованного по ранению фронтовика, а в бригаде водолазов всего три человека, причем один из них совсем еще мальчик.

Но все-таки задание выполняется в срок. За зиму жители деревни и водолазы успевают настолько сродниться друг с другом, что провода превращаются в щемлящую разлуку близких людей.

Постановщик фильма «Письмо из юности» Ю. Григорьев — ученик Сергея Герасимова. Его работам свойственно особо внимательное отношение к человеку. Но в данном случае молодой режиссер идет несколько по иному пути, чем учитель, почти всегда оперирующий крупными общими понятиями. Григорьев ставит перед собой более скромные задачи. Движение чувства, едва уловимые изменения внутреннего мира героев — так можно было бы весьма упрощенно определить главную особенность его работ.

И в «Письме из юности» режиссера интересуют прежде всего не конфликтные ситуации как таковые, а то, какое влияние оказывают они на человеческий характер. Все по-будничному просто и обыденно в фильме, хотя за этой видимой простотой течет полная огня и боли жизнь. Она выплескивается наружу слезами, отчаянием или радостью, но такие вспышки редки, очень редки в фильме, и основное действие размеренно течет в спокойном русле.

«Письмо из юности» продолжает тему воспитания человека войной, начатую Григорьевым еще в первых своих картинах — «Сердце друга» и «День и вся жизнь». Особа чистота и кристальность человеческих отношений в тяжелые военные годы, видимо, наиболее ценны для режиссера. Возможно, эта чистота чувств как раз и продиктовала своеобразие выразительных средств фильма, наделив их подчеркнутой простотой в композиции, в актерской игре.

Рассказ ведется от лица самого юного из водолазов — Васи Чарикова (Е. Кондратьев) и его глазами как бы «просматриваются» все события фильма. Верно выбранный художественный прием почти безупречно выдержан режиссером. Единственный упрек, который можно сделать авторам, — просчет с образом еще одного члена водолазной бригады — Лехи. Этот записной «братишка-матросик», и описанный и сыгранный актером Е. Карельских довольно традиционно, несколько выбивается из уравновешенной, спокойной атмосферы фильма.

Все остальные актеры играют в полном соответствии с характером фильма, и все-таки из удачного актерского ансамбля хочется выделить В. Расцветаева, сыгравшего директора завода. Его герой обладает какой-то особой внутренней красотой. Во всем его облике навечно мобилизованного война столько неукротимого желания



Старшина Семен Суптеля
(Л. Неведомский)

жить, выстоять, победить, что в нем угадывается судьба целого поколения, которому выпала честь защищать Родину, свой народ.

Образ, созданный Расцветаевым, становится центром картины, собирающим вокруг себя и женщин деревни и моряков-водолазов, для которых прозаическая командировка в тыл обретает ответственность боевого задания. И в этом единении — та подлинная, реальная сила морального духа, которая помогает людям выстоять в любые невзгоды.

Этот вывод естествен и логичен. Он не является декларацией, а рождается, как это ни парадоксально, из той изначальной простоты авторского стиля, которая исподволь и незаметно привязывает нас к мужественным и простым героям.

«Письмо из юности» — это письмо из войны. Но оно адресовано в наше время, ибо каждый из нас идет тем же путем приобщения к жизни, что и молодой герой.

«...У каждого есть своя станция отправления в большую жизнь. И где бы ни пролегли потом жизненные пути... все равно начало начал — какая-то станция».

БУДНИ БОРЬБЫ

Конст. ОГНЕВ

Уже больше года минуло с тех дней, как во Вьетнам пришел мир. Но темы военного времени по-прежнему занимают главное место в киноискусстве Демократической Республики Вьетнам.

И пусть авторы фильма «На маленькой станции» (сценарист Чан Ким Тхан и режиссер Чан Дак) не показывают непосредственно боевых действий. Тем не менее это картина о фронте.

За долгие годы борьбы понятие «фронт» стало и синонимом вооруженной борьбы народа и олицетворением героизма рабочих и крестьян ДРВ, строящих социализм в стране. И наряду с этим есть еще фронт борьбы за человека, за понимание им своего места в жизни.

От многих других вьетнамских фильмов «На маленькой станции» отличается локальностью темы. Не случаен и заголовок, ограничивающий место действия небольшим полустанком. Мы не знаем, близок он или далек от фронта. Это неважно и авторам. Во время войны каждый вьетнамец ежедневно трудился для фронта. И маленькая станция связана с общей борьбой отнюдь не умозрительно: каждый день через нее проходят эшелоны с боеприпасами и продовольствием.

Непосредственно война вторгется в жизнь лишь на мгновение — ревущими моторами самолетов врага, тоннами бомб, обрушившихся на мирное население поселка. Борьба за станцию станет испытанием жителей поселка и их победой — воинский эшелон своевременно пройдет на фронт.

Здесь жизнь крестьян, живущих недалеко от полустанка, неразрывна с военной борьбой. Фронт присутствует в мыслях каждого человека. Он незримо наполняет картину ощущением боя, сраже-

ния, борьбы. Мечтает попасть на фронт выпускник железнодорожного института Тан, получающий назначение на маленькую станцию. Вернулся после ранения и работает на станции Хо, которого должен сменить Тан, пока Хо будет учиться в институте. Но не только Хо или Тан — каждый житель поселка не забывает о фронте. Девушка-диспетчер Нянь готова принять грузы, предназначенные для войны, а Хо просит водителей отвезти их на склад до прибытия эшелона. Поддерживает предложение Нянь и Тан. Но Хо непреклонен. Годы работы научили его познавать, где мнимая, а где действительная помощь фронту. Эту истину Тан поймет не сразу...

Но конфликт между Нянь и Хо лишь намечен в картине. Дальнейшего развития он не получит. Потому что главное для авторов — показать не героизм отдельной личности, а героизм коллектива. Именно поэтому в решающий момент, когда станция оказалась отрезанной от фронта, все жители приходят на прокладку пути, рискуя собой, спасают станцию от неразорвавшейся бомбы. Сила и уверенность, которой живет коллектив, словно вливаются в каждого.

Интересна в фильме операторская работа Нгуен Хан Зи. Картина начинается с диковинной природы Вьетнама. Зелень окружает узкоколейку, ведущую к фронту. В зеленю погружена и деревушка, которую не сразу видишь совсем рядом с полустанком. Это не просто дань военному времени, когда жители ДРВ практически переселились в джунгли, но и естественный, создающий приподнятое, поэтическое настроение фон фильма. Кадры, казалось бы, безмятежной природы Вьетнама, сопровождаемые тихой, неторопливой музыкой гитары Нянь, неожиданно сменяются резкими, динамичными эпизодами, передающими стихию народной борьбы.

Кинолента «На маленькой станции» посвящена, казалось бы, не военным событиям. Но отвечает фильм на очень важный вопрос: почему столь долгие годы агрессии не смогли сломить волю вьетнамского народа, приведшую его к победе.

«На маленькой станции»



Эсфирь Шуб - киногублицист

Маргарита АЛИГЕР

к 80-летию
со дня
рождения

У Эсфири Шуб был поразительный взгляд, полный душевного, глубокого интереса к людям, самого острого желания понять, что же это еще за человек такой, как и зачем он живет на белом свете. Тот, на кого устремлялся этот взгляд, невольно отзывался на него, внутренне подтягиваясь. Я верю в силу воспитания, верю, что в человеке можно воспитать интерес к жизни, привить ему уважение и внимательное отношение к другим людям, но я глубоко убеждена, что эти прекрасные качества стои́т драгоценнее, если они врожденные, если человек попросту рождается на свет и вырастает с таким вот жгучим интересом к жизни и к людям, с таким вот удивительно пристальным, полным доброго внимания взглядом.

У девочки в темном платьице, сидящей в глубоком кресле на старой фотографии, с которой начинается маленький документальный фильм «Эсфирь Шуб крупным планом», уже именно такой взгляд. И такой же взгляд у молодой женщины на втором плане фотографии, снятой в монтажной 3-й фабрики Госкино. У нее в руках пленка. Она вглядывается в кадры, вглядывается тем же пристальным жгуче заинтересованным взглядом. Спасибо ему, этому острому взгляду, он многое сумел разглядеть в тысячах метров этой брошенной, старой пленки. Разглядеть и понять, почувствовать и показать людям, миллионам других людей. И еще больше важного и дорогого сумел этот взгляд заметить и разглядеть вокруг себя и запечатлеть на пленке для других людей, для миллионов других людей.

Сегодня ей исполнилось бы семьдесят. Умерла она еще, в сущности, не дожив до настоящей физической старости, а уж о душевной старости и говорить не приходится. До последнего часа, тяжко больная и прикованная к постели, она была неистребимо молода молодостью высокого напряжения, присущей определенной прослойке молодежи кануна революции. Той вдохновенной и духовно богатой молодежи, которая шла в фарватере революции, устремленная к ней, верящая ей, замороженная ею, жаждущая ее. «Как-то все у нас в те годы уживалось рядом: благоговение перед Пушкиным и Толстым, любовь к Гоголю, Лермонтову, Некрасову, Тютчеву, Тургеневу, Достоевскому, Блоку и горячий отклик на все, что писали Максим Горький и Владимир Маяковский. Владимир Маяковский — поэт нашего поколения. Он — это мы. Наши мысли, наши революционные стремления, наша лирика. Читая Маяковского, Горького, думаем об одном: «Буря! Скоро грянет буря!» Пусть скорее грянет революция. Великая пролетарская революция. Она грянула. Победила. Мы счастливы...» — так вспоминает Эсфирь Шуб свою юность, свою молодость. Эта молодость со всеми ее попытками, наступлениями и отступлениями была всегда бесповоротна и бескомпромиссна в своем единственном устремлении к новому, к служению новому обществу, к созданию нового общества, к созданию новой культуры, нового искусства.

И после нескольких лет работы в разных отраслях культурной и художественной жизни Москвы Эсфирь Шуб устремляется в самое новое, в

самое молодое, в ждущее новых сил искусство — в кинематограф. Привела ее туда революция, и только она, и, словно чувствуя себя благодарной и обязанной ей, Шуб создала в этом кинематографе новое направление, глубоко революционное по сути своей, открывшееся жгучему, пристальному взгляду влюбленного в жизнь и людей художника, — историческую публицистику высокого напряжения и подлинного вдохновения.

Удивительная духовная цельность и верность времени — вот, пожалуй, самые характерные черты этого своеобразного художника-первооткрывателя, художника, глубоко почувствовавшего и доказывавшего людям, что средствами документального кино убедительнее всего можно расска-

это факт духовной биографии моего поколения, поколения ровесников Октября, тех, для кого гражданская война была уже прошлым, уже историей, героическая борьба испанского народа, столь непосредственно совпавшая с нашей юностью, имела огромную притягательную силу и означала бесконечно много и после того, как мы в течение чуть ли не трех лет еженедельно смотрели хронику испанской борьбы. Появление фильма Э. Шуб стало волнующим событием, незабываемым, несмотря на все огромное, что было с нами и в нашей жизни потом. И я думаю, что не ошибусь, если скажу, что этот фильм, не только неотделимый, но, пожалуй, даже подводящий итог всему, что означала для нас в

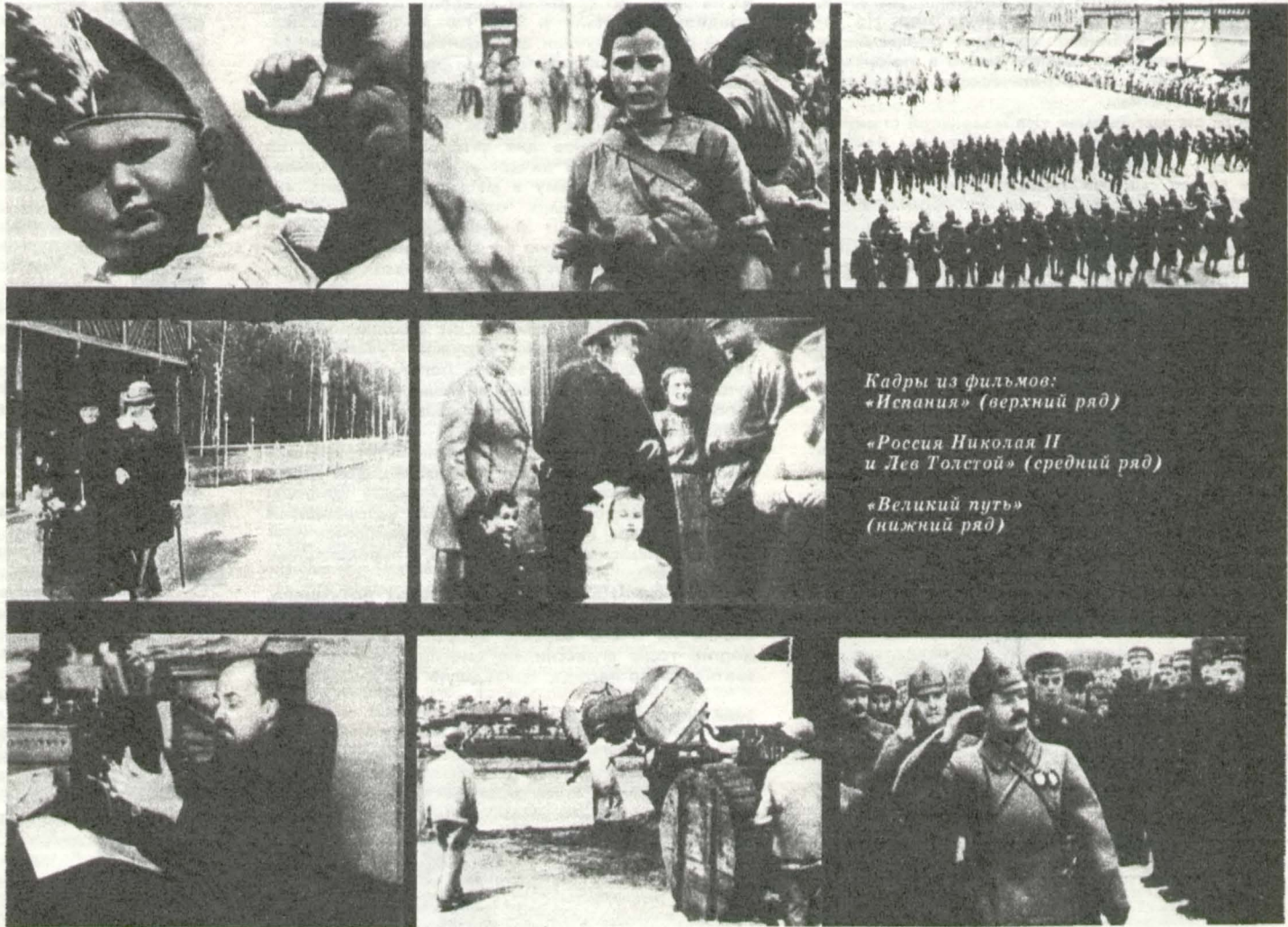
тельные современники: Эйзенштейн — она учила его кинемонтажу — и Фадеев, и Довженко, и Вишневский. Дружбу, близость человеческую ставила она очень высоко, относилась трепетно и бережно к этой драгоценной форме человеческих отношений, ибо самое главное для нее в жизни и в работе ее — тут она была удивительно цельна и неделима — всегда был человек, всегда были люди. «Нет, ничто не могло заставить меня снимать фильм с актерами. Меня интересовали подлинные люди, ничего не разыгрывающие. Наблюдать за ними. Примечать их поведение, выбирать для съемки такие моменты, какие явились бы их действительной характеристикой, — это было моей радостью, если съемка

фликтность считалась чуть ли не противопоказанной искусству и вместо них торжествовала парадность, гладкость и лакировка.

Эсфирь Шуб не умела пользоваться этими приемами, и поэтому у нее было немало тяжелых лет, когда она работала более чем неполноценно и тратила свои последние силы далеко не по назначению — с тяжелой болезнью сердца в летний зной выпускала по два номера «Новостей дня» в месяц. В ее творческой жизни был истинный, огромный успех, но не много было праздников и вовсе не было никакой шумихи, ничего трескучего и слепящего. Истинное призвание и огромная работа, трудная работа, вечная работа. Может быть, это-то и есть истинное



Эсфирь Шуб
(рисунк С. Эйзенштейна)



Кадры из фильмов:
«Испания» (верхний ряд)

«Россия Николая II
и Лев Толстой» (средний ряд)

«Великий путь»
(нижний ряд)

зать о правде времени и о правде жизни.

Подлинность — вот художественная основа всего искусства Эсфири Шуб.

А идейная его основа — свобода, борьба за свободу, утверждение революционной свободы. Не случайно начала она с фильма, который назывался «Падение династии Романовых» (первоначально кинофильм назывался «Февраль»). Вот с этой точки отсчета истории нашей революции, истории нашего государства начинается и судьба вдохновенного режиссера-документалиста Эсфири Шуб.

Вслед за фильмом «Падение династии Романовых» естественное продолжение темы — фильмы «Великий путь» и «Россия Николая II и Лев Толстой», и «КШЭ» («Комсомол — шеф электрификации»), и «Сегодня», и «Страна Советов», и, наконец, вдохновенная, незабываемая «Испания» — ведь это все один поток, взявший своим истоком «Падение династии Романовых» («Февраль») и «Великий путь» («Октябрь»), один поток единой силы, единой неиссякаемой духовности — верность идеям социалистической революции.

Должна сказать, что война в Испании и все, что с ней связано, —

ту пору Испания, был для моего поколения этапом и ступенью нашего роста, нашего мужания, открыл нам многое и научил нас многому такому, что пригодилось нам через два года, когда грянула Великая Отечественная.

Вот именно после «Испании», а может быть, именно в связи с «Испанией», я и познакомилась с Эсфирью Ильиничной Шуб, и она впервые поглядела на меня своим незабываемым взглядом, и был он так серьезен, так глубок, так заинтересован, так много он спрашивал и так ко многому обязывал, что мне уже трудно было без него прожить на свете. И все, чем я жила, все, что я делала, думала, чувствовала, хотелось уже проверить этим прямым и заинтересованным взглядом, и глубокая дружба наша с ней прошла через всю войну, через все нелегкие послевоенные годы, до того горького часа, когда прекрасные эти глаза закрылись навеки.

Дружить с ней было нелегко и бесконечно интересно. Она была в дружбе верна и добра, безжалостна и бескомпромиссна и к друзьям относилась требовательно и строго. Может быть, именно поэтому с ней увлеченно дружили многие ее замеча-

удавалась, и огорчением, если объектив аппарата тормозил естественное поведение людей. Деятельность этих людей, их участие в общественной жизни, их труд ярче всего говорил о новой эпохе...» — писала она в конце своей жизни.

Верность своей молодости, своему неповторимому времени она сохранила до конца своих дней, сохраняла любой ценой, иногда непосильно трудной, но ей по ее характеру было легче пойти на трудные условия, чем изменить своим принципам в искусстве, своим убеждениям. Она была сильней инерции легкого успеха, не стремилась к нему, отвергала его решительно и непримиримо. Один из ее критиков отмечал в ее работе «резкое, памфлетное столкновение контрастных кадров», которое глубоко впечатляло и убеждало. Подобный прием в ее работе носил отнюдь не внешний характер, это было принципиальное отношение к истории, к хронике как к ее летописи.

Работы Эсфири Шуб всегда серьезные, глубокие, раздумчивые, конфликтны и драматичны, в этом их сила и выразительность. Она не сумела да и не пожелала отказаться от своих принципов в годы, когда драматизм всячески оттеснялся, а коэф-

счастье? И совсем не выпало ей на руду блистать на международных встречах и фестивалях, получать мировые награды, об этом она и не помышляла. У нее и потребности такой не было — она работала для близких ей, родных ей, дорогих ей советских людей, среди которых жила, судьбой которых была душевно увлечена, судьбу которых полностью разделяла.

Она делала фильмы только о них и для них, и их суд, их признание были для нее высшими. Вот как описывает она сама выход в свет своей первой работы, — «Падение династии Романовых»: «Я хожу по кинотеатрам, и глаза мои не отрываются от зрительного зала. На экран я не смотрю. Фильм я знаю наизусть. Советский зритель. Как он принимает мою первую работу? На нем я проверяю себя и учусь. Он, зритель, решает сейчас, выполнила ли я поставленную перед собой задачу». Он — зритель, советский зритель, и никто другой... Может быть, именно поэтому работы Эсфири Шуб с каждым годом становятся все известнее в мировой кинематографии, их смотрят, по ним учатся новые талантливые мастера, и славное имя ее заслуженно звучит на всех языках современного мира.

НОВОСТИ ЖИЗНИ

ФИЛЬМ «МОЕ ПРИСТАНИЩЕ» расскажет о жизни и труде бригады строителей одного из молодых городов Сибири. Поставят фильм режиссеры А. Дашкевич и Г. Казанский по сценарию А. Белова, премированному на Всесоюзном конкурсе сценариев о современном рабочем классе. Киностудия «Ленфильм».



После подписания советско-польского соглашения в области кино. Руководитель польской кинематографии Мечислав Войтчек, слева, и председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш

СНИМАЮТ КИНОЛЮБИТЕЛИ

«КОЛОС» СЛУЖИТ СЕЛУ
Любительская киностудия «Колос» в колхозе «Победа», Оренбургской области, появилась в начале 1968 года по инициативе бывшего летчика Константина Ивановича Костюшина, работавшего в те годы директором областного Дома народного творчества. Костюшин, человек художнически одаренный, увлекающийся кинолюбитель, убедил колхозников, что кинематограф не только удел профессионалов и что волшебство экрана можно творить своими руками. Но самым убедительным доводом для них оказались просмотры любительских лент о жизни села.
Сегодня колхозная киностудия стала культурным центром села. Руководит ею учитель В. Решетов. В

«Колосе» объединились люди разных возрастов и профессий: директор школы, главный бухгалтер колхоза, заведующий мастерскими и зоотехник, школьные преподаватели и их ученики.

Премьера любительского фильма в колхозе «Победа» — всегда значительное событие. Особой популярностью пользуются выпуски колхозных новостей. Темы их самые разные — темы дня: вручение переходящего Красного знамени колхозной бригаде, трудовые будни животноводческой фермы, возвращение демобилизованного воина в колхоз...

Один из последних фильмов кинолюбителей — лента о 65 представителях одной династии, трудовой семьи, живущей в колхозе. Глубоким смыслом наполнены кинокадры, показывающие, как почетный колхозник, 85-летний В. Н. Трубин сажает с внуками молодое деревце...

Кинопередвижка студии еще ни разу не подвела своих зрителей. Кинолюбители добираются до самых дальних бригад и ферм в весеннюю распутицу и по глубокому снегу. Как-то ранней весной нужно было срочно провести киносеанс в красном уголке животноводческой фермы. Самый короткий путь шел через бездорожье и болото. Кинолюбители, не разду-



Снимают кинолюбители

мывая, погрузили проекционную аппаратуру на трактор «Т-4», который и преодолел эти препятствия. Сеанс прошел удачно.

Киностудия «Колос» живет в одном трудовом ритме с тружениками колхоза. Именно это дает право говорить о ней как о подлинно народном самодеятельном коллективе.

На Всероссийском фестивале сельской художественной киносамодельности, который проходил в январе 1974 года, лента «Династия Трубиных» получила диплом II степени.

А. Бернштейн

ФИЛЬМ «ЗЕМЛЯКИ» посвящается людям современного сибирского села. В нем утверждаются высокие моральные качества наших современников. В центре картины судьба братьев Громовых — Ивана, в свое время уехавшего в город и сейчас работающего на далекой стройке, и Семена, совхозного шофера, вернувшегося после армии в родную деревню. Картину поставит на «Мосфильме» режиссер В. Виноградов по сценарию В. Шукшина.

НА КИНОСТУДИИ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ» картину «Мирное время» — о рабочем классе — поставит режиссер О. Гвасалия. Действие разворачивается на фоне большой стройки. Главный герой фильма, — молодой рабочий, обладающий широким кругозором, активный хозяин производства, пылкий исследователь и преобразователь жизни. Сценарий, отмеченный премией на Всесоюзном конкурсе сценариев о рабочем классе, написал А. Шлепянов при участии О. Гвасалия.

НА ЭТОЙ ЖЕ СТУДИИ режиссер Л. Гогоберидзе поставит музыкальную комедию «Переполюх в Хинклизе», высмеивающую мещан — тех, кто в погоне за благополучием пренебрегает духовными началами жизни. В центре фильма — образ пожилой актрисы Макро. Ее решение — преподнести родному городу коллекцию собранных ею рисунков и основать музей искусств — вызывает «переполюх» в небольшом провинциальном городке Хинклизе. Автор сценария З. Арсенишвили.

СЦЕНАРИЙ В. КУНИНА «Воздухоплаватель» посвящен пионерам русской авиации. В его основе подлинная история «воздушных приключений» Ивана Заикина — знаменитого чемпиона по борьбе. Фильм по этому сценарию поставят на киностудии «Ленфильм» режиссеры А. Вехотко и Н. Троценко.

КОРОТКОМЕТРАЖНЫЙ ФИЛЬМ выпускницы ВГИКа Г. Азим-Заде «Урок пения» расскажет о современной семье, о роли родителей в формировании душевных качеств детей, о грустных последствиях, которыми зачастую чреват для малышей «взрослые» конфликты. Автор сценария Р. Ибрагимбеков. Киностудия «Азербайджанфильм».

КОРОТКОМЕТРАЖНЫЙ ФИЛЬМ для детей младшего возраста «Лжин-

ка» поставит на Киевской киностудии имени А. П. Довженко выпускница Высших режиссерских курсов А. Сурикова. Это смешная и поучительная история о том, как из маленького обмана ученика младшего класса вырастает большая ложь, причиняющая и ему самому и окружающим много хлопот.

НА КИНОСТУДИИ «УЗБЕКФИЛЬМ» режиссер Х. Ахмар поставит фильм «Ласточки прилетают весной» — о красоте родной природы, внутреннем мире детей, их любви к животным и о том, как формируется духовный мир маленького человека, только вступающего в жизнь. Авторы сценария М. Кариев и Х. Ахмар.

МОСКОВСКИЙ КИНОТЕАТР «Зарядье» награжден дипломом ВДНХ 1973 года. Это заслуженная оценка труда коллектива кинотеатра.



Кинотеатр «Зарядье»

В кинотеатре проводятся фестивали и тематические показы, декады фильмов союзных республик, кинообозрения. Организованы клубы друзей кино. Большой популярностью пользуются устные журналы «Наш современник», «Мы

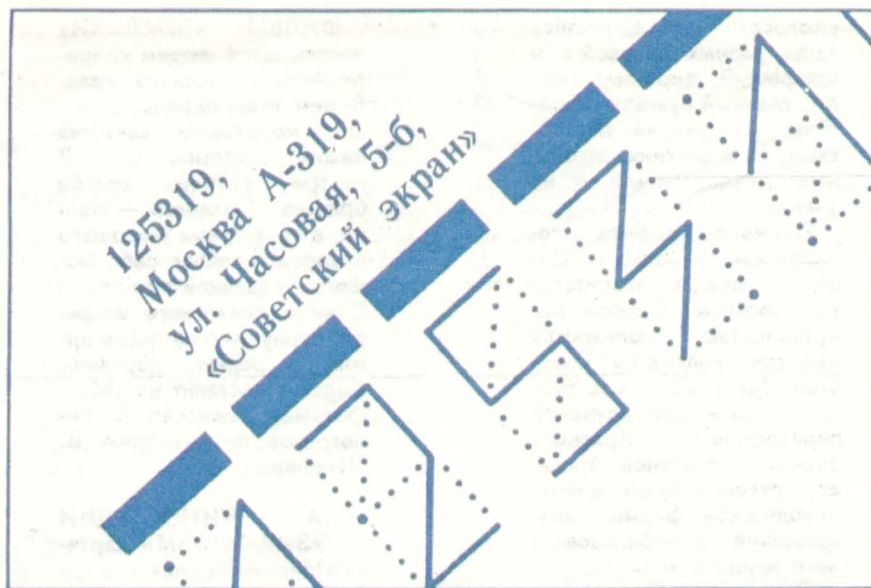


Зам. директора Урусова И. А. и директор Бранопольская Н. Л. справа

строим город будущего», «Россиянин». У кинотеатра установились тесные творческие связи с колхозниками Подмоскovie.

В минувшем году «Зарядье» заняло первое место по smотру кинотеатров Пролетарского района. Среди многих дипломов, полученных «Зарядьем», — дипломы VIII Международного кинофестиваля в Москве, Советского комитета содействия Всемирному конгрессу миролюбивых сил.

Более 400 писем получила редакция по поводу фильма «Семнадцать мгновений весны» и рецензии о нем («СЭ» № 24, 1973 год). Начнем их обзор с двух характерных писем.



В 24-м номере «Советского экрана» помещена статья В. Демина «Уроки «Мгновений». Непонятно, о каких «уроках мгновений» говорит автор и как расшифровать целый ряд его высказываний, приведенных в очень завуалированной форме.

Вам пишет группа советских телезрителей, в состав которой входят люди разного возраста (от 15 до 70 лет), разных специальностей, разных национальностей и разного восприятия.

Мы смотрели фильм «Семнадцать мгновений весны» дважды, а некоторые из нас утром и вечером, то есть трижды. Мы с глубоким сожалением расстались с фильмом и его незаурядными актерами.

Все мы сошлись во мнениях об этом фильме и его актерах. В чем же притягательная сила фильма?

Статья «Уроки «Мгновений» лежит перед нами. Мы останавливаемся на фразах, которые имеют отклик в нашем восприятии фильма, а именно: «...перед нами не жанр документального детектива, педантично трясающегося над каждым фактом. Здесь материя куда возвышеннее. Истинная ее природа, конечно, — игра, полет талантливой фантазии, находчивое сплетение элементов реальности в оригинальную конструкцию, занимательную и поучительную одновременно».

Что это — ирония или действительно мнение автора статьи о фильме?

Если второе, мы все присоединяемся к нему.

И нам показалось странным, что такой опытный разведчик, как Исаев, не подумал об отпечатках пальцев. И накладные усики нас смущали. Очевидно,справедливы также замечания по поводу песни Эдит Пиаф, появившейся в фильме на 13 лет раньше ее создания, по поводу марки магнитофона и пистолета Макарова.

Однако эти недостатки не снижают ценности фильма и игры актеров. Актеры не играют, а перевоплощаются в своих героев. Нет театральных поз, театрального пафоса. Все герои — реальные люди. Даже самые отъявленные фашисты, как Рольф, находят в себе крупную человечности.

В широком масштабе обсуждений все приходило к одному заключению: фильм прекрасный, из ряда вон выходящий, захватывающий телезрителей своей глубокой идейностью, патриотизмом, широким полетом фантазии, истинным драматизмом.

Мы не помним еще одного такого фильма, который приковал бы телезрителей к телевизорам на 12 вечеров при повторном показе.

Самым большим достоинством фильма является отклонение от общепризнанного и творческое проявление фантазии и романтики.

Мы считаем, что участники фильма подобраны удачно и все на своих местах. Не можем еще раз не отметить блестящую игру Л. Броневского и не менее блестящую игру В. Тихонова, перевоплотившегося в Исаева — Штирлица.

Мы не понимаем, что имеет в виду В. Демин, сравнивая Вячеслава Тихонова со сверхплотной звездой, чье поле тяготения только притягивает лучи и волны, а само не испускает ни одной.

В нашем восприятии В. Тихонов — Исаев — Штирлиц притягивает к себе наши мысли, наш восторг, нашу любовь и поклонение его таланту.

Если бы он не излучал блеска своего таланта и своего обаяния, то и не было бы к нему притяжения. А самое главное, что он — Исаев — советский патриот и разведчик, стал нам близким и родным человеком, и мы с глубоким сожалением расстались с ним.

Мы очень благодарны режиссеру Т. Лиозновой и всем актерам за подаренные нам прекрасные мгновения и не теряем надежды на то, что этот фильм со всеми своими «недостатками» будет повторяться и вновь вызывать в нас трепет и восторг.

Жильцы дома № 6 по улице Щепкина в г. Одессе: Бородин Н. Г. — пенсионерка, Истомина М. Ф. — учительница, Гайдамак С. М. — врач, А. Юргущина — учительница, Куклаченко Л. И. — артистка, Третьякова Н. А. — пенсионерка, Шихман Р. И. — пенсионерка, Юрицына Алла — ученица, Карпенко З. В. — пенсионерка, Мисько Г. С. — учительница, Периятина — экономист, Чебыкин В. А. — доктор технических наук, профессор, Зайчик Д. Л. — солист оркестра, Гайдамак С. Е. — преподаватель, Джинкус — доцент.

Я хочу указать на расхождение в сюжете телефильма с действительным ходом истории; мне кажется, что на них важно указать потому, что многие телезрители воспринима-

ют этот фильм — и вполне естественно при его подчеркнуто «документальном» выполнении — как рассказ о «самой истории».

В фильме:

Гиммлер завязывает контакты с Даллесом по инициативе Шелленберга и при его прямом участии, в обход Гитлера, Бормана и Кальтенбруннера.

В истории (см. хотя бы «Всемирная история», Соцэкгиз, 1965, т. X, 453): Гиммлер осуществляет контакт с Даллесом через Кальтенбруннера. Шелленберг в это время занимается другим аналогичным делом на севере.

В фильме:

Вольф, ведущий переговоры с Даллесом, предлагает американцам сохранить СС и СД ценой сохранения сокровищ искусства Италии.

В истории (см. там же, 453—454):

Вольф предлагает Даллесу военную сделку: немецкие войска выпускаются из Северной Италии без боев (чтобы подкрепить, естественно, Восточный фронт), за это англо-американские войска получают свободный проход через Северную Италию в Австрию, а также в Югославию.

Далее во «Всемирной истории» приведены факты, которые совсем не использованы авторами телефильма — и напрасно, на мой взгляд: могли бы получиться интересные повороты сюжета:

«Получив официальное уведомление западных держав о контактах, установленных в Швейцарии, Советское правительство сообщило, что не будет возражать против переговоров с Вольфом, если в них примут участие представители советского военного командования. Однако правительства западных держав отклонили советское предложение. После этого правительство Советского Союза было вынуждено заявить, что считает невозможным дать свое согласие на переговоры с Вольфом и настаивает на их прекращении... Английско-американское командование хотя и с опозданием, но все же поняло двойную игру, которую вели с ним нацистские эмиссары. А второго апреля уполномоченные Александера, тщетно ждавшие очередного визита Вольфа, покинули Швейцарию...»

Вот что хочется сказать о соответствии фильма историческим фактам.

Г. Е. Шилов,
профессор
Московского университета

Приведем выдержки из других писем.

«Основная идея фильма — высокий патриотизм, верность своему долгу, — пишет киевлянка Т. Кириллова. — Герой фильма — советский разведчик полковник Исаев, образ которого талантливо воплотил на экране В. Тихонов, — человек мужественный, высоко нравственный, являющийся примером служения своей Родине».

В письме служащей из Воркуты Т. Ткачевой говорится о том, что «фильм по-новому раскрывает работу разведчика в тылу врага. Нет традиционных краж документов, стрельбы, то есть тех элементов, которые, как правило, являются спутниками детективных лент, выпущенных на экраны в последние годы. Нам показали картину умную, интересную, сделанную с большим художественным вкусом».

«В целом фильм патриотичен, насыщен высокими чувствами и помыслами. Он вызывает живой интерес зрителей» (зрители Куницын, Бондарева, Насырхановы и другие. Алма-Ата).

Высокая оценка идейной направленности фильма характерна для большинства писем, цитаты из которых можно было бы умножить.

Сходится большинство и в том, что воплощена тема серьезными художественными средствами. Зрители отмечают талантливую и вдумчивую режиссуру Т. Лиозновой, творческий труд композитора М. Таривердиева и поэта Р. Рождественского, удачные актерские работы Л. Броневского, Е. Градовой, Р. Плятта, Е. Евстигнеева и других.

Особо следует сказать о работе актера Вячеслава Тихонова, как это и делают читатели. В образе Исаева — Штирлица, воплощенном артистом крупно и ярко, выявлены лучшие черты советского героического характера, человека высокой идейной убежденности, несгибаемой воли и ясного ума, решительного действия и большого обаяния. Этот герой, поданный крупным планом, — одна из тех актерских высот, которым обеспечена стойкая зрительская любовь.

Вчитываясь в почту, отчетливо понимаешь, как велика тяга к искусству героическому, как велика благодарность тем, кто несет с экрана яркий нравственный идеал, утверждает величие духа советского человека, его беззаветный патриотизм.

Живой и благодарный отклик зрителей свидетельствует о том, что успех «Семнадцати мгновений весны» — успех на главном направлении нашего искусства, одушевленного заботой о воспитании высокой коммунистической нравственности.

Здесь в оценке темы фильма, его идейного звучания, в отношении того, что он сказал зрителям, какие чувства вызвал, подавляющее большинство наших корреспондентов единодушны. Разделяя такое мнение, журнал («СЭ» № 24, 1973 г.) писал о

ВЧИТЫВАЯСЬ В ПИСЬМА

фильме, оценивая его как «работу талантливую, масштабную, вдохновенную высокими патристическими чувствами и помыслами».

Это первый, самый важный и самый очевидный итог фильма. Много интересного и ценного принесено этим произведением и в смысле кинематографического мастерства. Но здесь, в этой большой и сложной постановке (самой большой в истории нашего кино и телевидения), не все части равноценны. И разбор того, КАК это сделано, составляет одну из существенных задач критики, призванной служить эстетическому воспитанию зрителей. Такого рода требования нередко встречаются в нашей почте. В своем письме о «Семнадцати мгновениях весны» журналист А. Данилов (Москва) пишет:

«Нельзя все время, говоря вроде бы о фильме, рецензировать только работу советского разведчика. Интересно разобраться и в непростой ткани самого произведения».

Эта задача важна, тем более что наша почта принесла немало вопросов, а подчас и споров по отдельным частям и деталям художественного решения картины.

Голоса зрителей нередко разделяются и в отношении существенных сторон фильма и даже в мелочах. Начнем с них.

«Какое нам дело до марок пистолетов и песен Эдит Пиаф! Пишите о главном!» (И. Сорокина. Омск). Но... «при сегодняшней дощливости зрителей детали (современные магнитофоны, например) вызывают досаду» (А. Петров, Свердловск).

«Исаев безупречен во всех оттенках своего поведения в облике Штирлица» (С. Драбкина. Ленинград). Но... «менястораживают манеры Штирлица, якобы аристократа. Он разговаривает с женщиной вполборота, заложив руки в карманы. Он не снимает в кабинете своей фуражки» (В. Гридин. Одесса).

Разумеется, дело не в мелких погрешностях, но если зрители фиксируют их, то авторам стоит взять на заметку и такое.

Есть замечания посерьезнее.

Некоторых удивило и показалось неестественным то олимпийское спокойствие, которое, судя по фильму, царило в гитлеровских верхах буквально накануне краха, когда советские войска уже приближались к Берлину. Другим показалась спорной трактовка образов самих врагов.

«Из фильма почти полностью исчез фашизм, какой он есть» (И. Любарский. Москва). «В фильме «Семнадцать мгновений весны» мы увидели «необыкновенный фашизм», фашизм, как бы отделенный от кровавых рвов и лагерных крематориев. В заправках гестапо нам показаны «тоже люди», разыгрывающие с нашим развед-

чиком шахматные партии» (Л. Степанн. Москва).

Но... «в однотонном, ровном, все заполняющем свете коридоров чувствуется холод гитлеровских застенков» (Г. Леонтьева. Грозный).

«По-видимому, некоторым не достает выстрелов, пыток и диких криков? Но тишина гестапо в фильме зловеща, по сути» (Н. Царикова, ассистент мединститута. Орджоникидзе).

Трудно быть судьей в такого рода споре. Здесь слишком много зависит от жизненного опыта и особенностей восприятия каждого зрителя.

Думается, что более правы те, кто предпочел однолинейной характеристике противника более сложную, принятую авторами фильма, разоблачающую фашизм под искусными масками.

Некоторые зрители говорят о длиннотах фильма, об облегченности отдельных его решений. Другие не придают никаких замечаний картине.

И, наконец, есть вопрос, который затронул очень многих. Это вопрос о том, как в фильме слиты документ и вымысел; историческая истина и фантазия, насколько эта грань ясна широкой аудитории.

Профессор МГУ Г. Шилов пишет о том, что фильм может быть воспринят как рассказ о «самой истории». В почте множество подтверждений именно такого восприятия фильма.

«Мой сын, ученик 6-го класса, искренне убежден, что существует Максим Исаев. Я не пытаюсь его разубедить в этом (может, это не педагогично)» (Г. Кузнецова, инженер. Новочеркасск). То, что ученик 6-го класса принимает вымышленный персонаж за реальное лицо, не удивительно. Но почта показывает: это заблуждение подчас разделяют и взрослые.

«Я по поручению группы зрителей — жителей нашего села — написала письмо в Центральное телевидение. Мы спрашивали, жив ли сейчас М. М. Исаев, где живет и чем занят? Ответа не получили» (Т. Гринева. Курская область).

«Фильм создает впечатление полной достоверности событий, усиливается точной датировкой. Узнав, что образ советского разведчика Исаева является собирательным, я испытал чувство досады» (Б. Седышев. Волгоград). «Может, факты в фильме и не соответствуют действительности. Но не надо разочаровывать зрителей!» (М. Пакурова. г. Каргат, Новосибирской области). «Могло же быть и так? Могло! Ну и будем считать, что так и было» (И. Кутовой, подполковник в отставке. Ворошиловград).

Очень осмотрительную позицию выразила С. Лебедева (Ташкент): «Возможно, нельзя было так смело совмещать подлинные и придуманные документы, если все это привело к тому, что многие восприняли происходящее как абсолютную реальность. Но это немножко по-детски. Ведь мы не хронику смотрели».

В том-то и дело, что в фильме не

оговорены «правила игры», что авторы не разъяснили зрителям примененный ими своеобразный прием условности, что вопрос о подлинности долго еще потом уточнялся в статьях и интервью, а ведь как могли бы помочь разобраться в этом, скажем, вступительные титры, какими не раз пользовались кинематографисты, давая зрителям ясный ориентир о мере достоверности событий, затронутых в фильме. И такие уточнения никогда не мешали зрителям по-настоящему увлечься киноповествованием. Спор о приемах «документализации» (введение хроники, досье, с точностью до минуты датированных событий и т. п.), спор, казалось бы, чисто эстетический, здесь подчас обретает иную плоскость. Разве может не насторожить суждение молодых зрителей в связи с фильмом, которое привел в своем письме участник Великой Отечественной войны Д. Романченко из города Белая Калитва:

«Что вы нам ужасы о войне рассказываете и с кем там было воевать? В ставке Гитлера было полно наших разведчиков».

Вопрос о соотношении в художественной ткани фильма вымысла с историческими фактами, судя по тому, о чем спрашивают и о чем спорят зрители, имеет существенное значение.

Ведь далеко не азбучно и не просто в фильме переплетаются жизненная правдивость героического характера советского разведчика, достоверность исторического фона действия, происходящего в канун окончания войны, и условность фабулы и сюжетных обстоятельств, где вымышленный, созданный путем художественного обобщения герой ведет борьбу с реальными историческими персонажами.

Разобраться в этой сложной природе фильма было одной из задач опубликованной в нашем журнале статьи В. Демина. Критик, предупреждая от излишней педантичности в суждениях о фактографии фильма, высказался за право художников своими путями, в том числе средствами игры, раскрывать жизненные явления.

Оценка критиком этой важнейшей особенности фильма (и почта еще раз подтвердила это) вовсе не является единственной и бесспорной. Его статья в этой ее части и по ряду конкретных замечаний к фильму вызвала множество несогласий у читателей. К сожалению, статье недоставало должной четкости. Пример тому — приведенное нами письмо группы одесских зрителей, которые в процитированном положении статьи усмотрели даже иронию. Если автора неверно поняли, это должно серьезно его озадачить, да и редакция сделает из этого необходимые выводы. На необходимость, усложненность языка рецензии указывают Н. Ефремова и В. Шалаева (инженеры-конструкторы из Жданова), врач И. Мерзлова (Горький) и многие другие.

Вчитываясь в письма зрителей, вслушиваясь в горячий разноголосый спор о фильме, еще раз убеждаешься в том, как действительно чутко зритель к самому массовому из искусств, как близко к сердцу принимает каждое новое его интересное явление. И то, что зрители подмечают отдельные недостатки фильма, отнюдь не уменьшает его общей высокой оценки.

Цель этого обзора не в том, чтобы примирить все точки зрения и вынести суммированные оценки. Фильм продолжает жить как произведение значительное и волнующее. За ним последуют, конечно же, и другие, обращенные к той же теме произведения. А потому полезен был и этот спор, за участие в котором редакция благодарит всех своих многочисленных корреспондентов.

НОВОСТИ КИНО

КИНОКОМЕДИЯ «ОДИНОЖДЫ ОДИН» расскажет о легкомысленном человеке, который, «с ветерком» пробежав по жизни, нежданно-негаданно почувствовал, что попал в тупик. Цель авторов — развенчать потребительское отношение к жизни, привлечь внимание к красоте и духовному богатству тех, кто умеет предостеречь от опасности эгоизма. Автор сценария В. Мережко, режиссер Г. Полока, картина снимается на киностудии «Ленфильм».

КОРОТКОМЕТРАЖНЫЙ ФИЛЬМ «Первое и второе» поставит на киностудии «Мосфильм» выпускник режиссерского факультета ВГИКа актер И. Ясулович. Это лирическая комедия о детях. Главным героем ее — третьеклассник Степан Рыжиков.

Автор сценария Ю. Алешковский.

ФИЛЬМ ДЛЯ СТАРШЕКЛАССНИКОВ «Сто процентов надежды» расскажет о благородном труде учительницы в сегодняшней советской школе. Это будет картина, поднимающая актуальные проблемы воспитания молодого поколения, вопросы взаимосвязи семьи и школы. Фильм поставит на киностудии имени М. Горького режиссер И. Фраз. Автор сценария М. Львовский.

НА МЕЖДУНАРОДНОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ детского фильма в БЕЛГРАДЕ высший приз завоевал советский художественный фильм «Точка, точка, запятая», поставленный на «Мосфильме» режиссером А. Миттой.

БОЛЕЕ ДВАДЦАТИ рисованных и кукольных лент находится сейчас в производстве на киностудии «Союзмультфильм».

К 50-ЛЕТИЮ КРУПНЕЙШЕЙ киностудии страны сделана цветная широкоэкранная картина «Мосфильм-50». Чтобы ярче показать славный путь мультфильмовцев, режиссеры В. Глазков и Н. Орлов использовали полиэкранный монтаж. В фильм вошли отрывки из пятидесяти лучших кинокартин студии.

«АГОНИЯ»



Распутин
(А. Петренко)

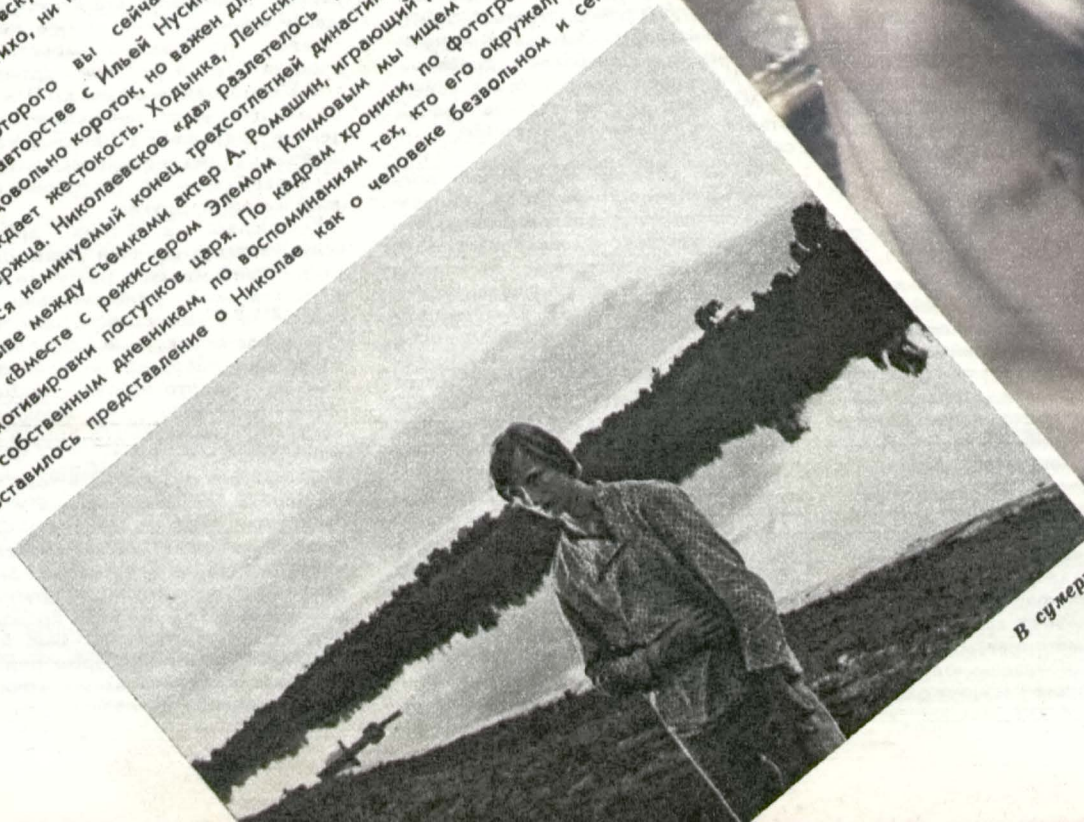
Когда трубку телефона, на берегу Невы Петропавловскую крепость, он стоял у окна и смотрел на возвышающуюся на другом конце он поднял трубку и тихо, ни к кому не обращаясь, подавив разом все сомнения, сказал: «Да».

Кадр, съемку которого вы сейчас видите, — сказал Семен Лунгин, написавший в соавторстве с Ильей Нусиновым сценарий фильма «Агония», — по метражу довольно короток, но важен для картины.

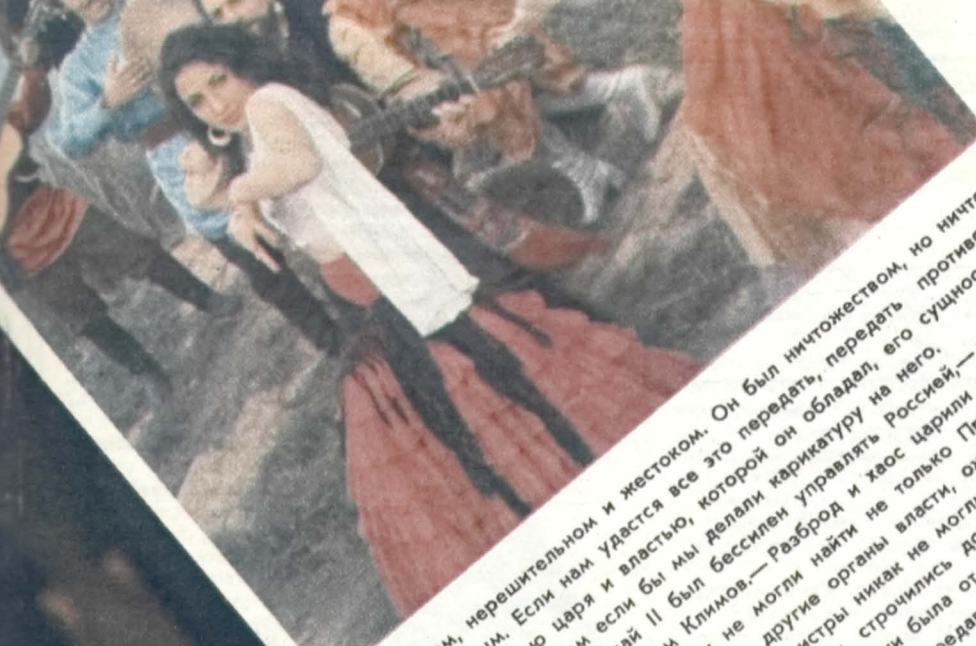
Бессилье порождает жестокость. Ходынка, Ленский расстрел — все это на совести самодержца. Никольевское «да» разлетелось по России кровавым эхом. Близится неминуемый конец трехсотлетней династии Романовых...

В перерыве между съемками актер А. Ромашин, играющий роль Николая II, говорит: «Вместе с режиссером Элемом Климовым мы ищем психологические мотивировки поступкам царя. По кадрам хроники, по фотографиям, по его собственным дневникам, по воспоминаниям тех, кто его окружал, у нас составилась представление о Николае как о человеке безвольном и сенти-

Фото
Н. Гнистока



В сумерках



**В ресторане
«Цыганский
табор»**

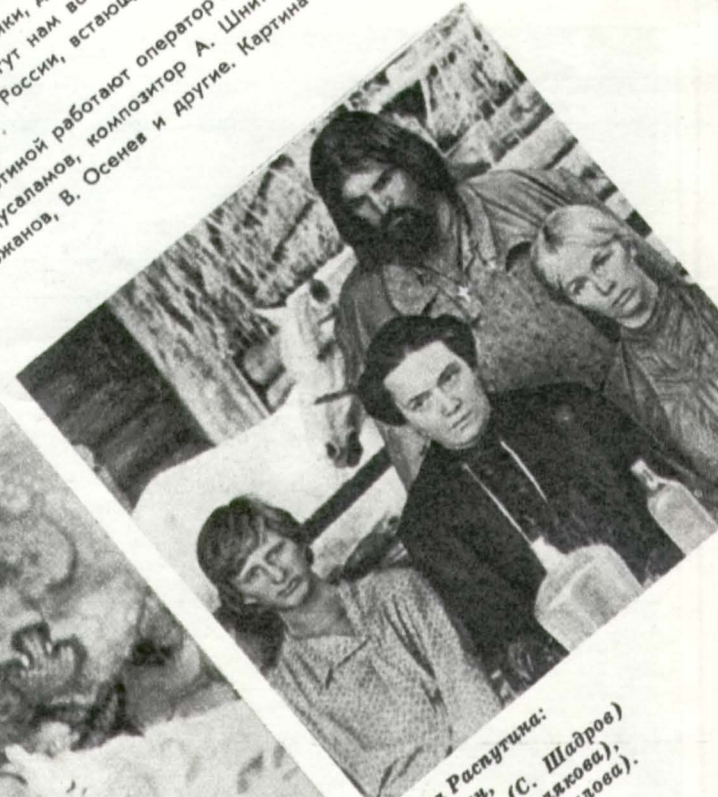
ментальном, нерешительном и жестоком. Он был ничтожеством, но ничтожеством опасным. Если нам удастся все это передать, передать противоречивость между личностью царя и властью, которой он обладал, его сущность обнажит острее, чем если бы мы делали карикатуры на него.

— Не только Николай II был бессилием управлять Россией, — рассказывает о фильме режиссер Элем Климов. — Разброд и хаос царили во всей правящей элите. Государственная дума и другие органы власти, ожесточенная борьба за влияние шла и внутри них. Министры никак не могли поделить между собой сферы влияния. Зрелищно и интересно было бы показать борьбу за власть куска побольше, интересы государства предавались, подчинялись личной выгоде тех, кто стоял у власти. Многие из них были настолько своекорыстны, что даже в войне видели лишь возможность нажиться и не заменили, как обостряет она классовые противоречия. Наиболее дальновидные политики не могли не замечать, насколько оторвана верхушка от реальной действительности. Чувствовала это и власть — отсюда странное, искусственное и зрелищное отчаяние попытки укрепить рушащиеся основы самодержавия. Как в лихорадке, делались попытки наладить контакт с народом. Как в лихорадке, делались попытки улучшить ситуацию: «Большая часть для революции не была нужна, как назвала ее Ленин, фигура. Это был безграмотный человек, влияние которого на царя и на ход государственных дел в 1915—1916 годах было огромным. Практически ни одно назначение на государственные посты не проходило без его участия. Авантюрист и мистификатор, он был связан с крупными банкирами, министрами, дельцами и психопаткой. Он чувствовал себя как рыба в воде в упадочнической, пронизанной мистицизмом атмосфере двора. Распутину окружали государственной жизнью, царедворцами, духовенством — не было сферы государственной жизни, в которую он бы не вмешивался. Это позволило дать в фильме широкую панораму падения нравов всей России. Чудовищная, как назвала ее Ленин, фигура. Это был безграмотный человек, влияние которого на царя и на ход государственных дел в 1915—1916 годах было огромным. Практически ни одно назначение на государственные посты не проходило без его участия. Авантюрист и мистификатор, он был связан с крупными банкирами, министрами, дельцами и психопаткой. Он чувствовал себя как рыба в воде в упадочнической, пронизанной мистицизмом атмосфере двора. Распутину окружали государственной жизнью, царедворцами, духовенством — не было сферы государственной жизни, в которую он бы не вмешивался.

Наша картина о нарастающей революции, в роли Распутина снимается в обстановке глубокого кризиса самодержавия. Народ расплывается в обставке страданиями за близорукость и эгоизм правителей. Над картиной работают оператор Л. Калашников, художники С. Воронков и Ш. Абдусаламов, композитор А. Шнитке. В ролях: В. Лине, А. Фрейндлих, П. Аржанов, В. Осенев и другие. Картина снимается на студии «Мосфильм».



**Режиссер
Элем Климов
и художник
Ш. Абдусаламов**



**Врубова
Распутина:
его сын
жена (С. Шадров)
дочь (Н. Беспалова)**

(А. Фрейндлих)

на киностудиях

страны.

«Азербайджанфильм»

И последние кадры

Именно такого серого, непогожего дня ждали долго. И вот наконец редкий дождь постепенно перешел в град, море потемнело, взбунтовалось, и ветер с силой раскачивал из стороны в сторону «юпитеры», отчего по мокрой земле металась огромные световые пятна...

Можно было снимать последние кадры фильма «Твой первый час». Ведь именно в непогоду, в ненастье, холодным рассветным утром приехал молодой инженер Азер Мехтиев на старые нефтепромыслы. Азер остановил машину и быстрыми шагами подошел к вышке, на которой была прикреплена табличка с надписью: «На этой буровой работал мастер Мехтиев Мехти оглы».

Все здесь не случайно: Мехти Мехтиев — Азер Мехтиев... От деда к внуку, из поколения в поколение передавалась в старой бакинской рабочей семье трудная профессия нефтяника. И не только профессия. Для каждого из Мехтиевых работать — это означает сполна отдавать себя сво-



Режиссер
Ариф Бабаев

Азер Мехтиев
(Расим Балаев)

ему делу, безраздельно жить им, смело ломая то, что мешает идти вперед, принимая на себя всю ответственность за происходящее...

Картину «Твой первый час» ставит режиссер Ариф Бабаев, известный зрителям по картинам «Человек бросает якорь», «Последняя ночь детства», «День прошел».

Ариф Бабаев рассказывает о своем новом фильме:

— Наш фильм складывается из трех новелл, все они о рабочей семье Мехтиевых — о деду, отце, внуке. А в целом это рассказ о рождении нового человеческого характера.

Идея старшего из Мехтиевых, Мехти, поначалу кажется всем неправдоподобной, почти фантастической. Мехти, простой рабочий, практик, не получивший никакого образования, предлагает добывать нефть прямо из моря, закрепив там вышки. Товарищи поддерживают Мехти и, рискуя собой, пытаются осуществить его предложение. Море сопротивляется, погибает один из близких друзей Мехти, и людям приходится отступить. Но только на время...

Эстафета принята сыном Мехти, Юсифом. Вернувшись после войны, он смело осуществляет то, о чем мечтал его отец. И вышки качают нефть из моря.

Однако жизнь наша не укладывается раз и навсегда в одни и те же рамки. Третий Мехтиев, Азер, уже иначе смотрит на проблемы нефтедобычи — смотрит взглядом человека нынешнего, заботящегося о сохранении природных богатств. Его волнует проблема загрязнения и обмеления моря; Азер считает, что добыча нефти из моря уже не столь существенна, когда открыты новые нефтяные источники в Тюмени.

Азеру приходится пойти на открытый конфликт с отцом, который отказывается смириться с идеями сына.

Сценарий написал выпускник Высших сценарных курсов, в прошлом инженер-нефтяник, Рамис Фаталиев.

В картине заняты известные азербайджанские актеры. Мехти Мехтиева играет Гасан Турабов, Юсифа — Шахмар Алекперов, Азера — Расим Балаев. Творческий путь Расима Балаева в кино только начинается, и начало это мне кажется обещающим. Недавно молодой актер закончил съемки в картине «Насими», где сыграл главную роль — великого азербайджанского поэта-просветителя. В нашем фильме Балаеву предстояло создать характер своего современника — сложный, ищущий, непримиримый...

Оператор Расим Оджагов, художник Фикрет Багиров...

Итак, сегодняшняя съемка — заключительная. Пришел последний съемочный день.

Азер Мехтиев молча стоит у буровой. Как должно ему поступить? Кажется, оборваны все связи, подано заявление об уходе с работы, решен вопрос об отъезде в Тюмень.

Но что-то мешает Азеру до конца поверить в собственную правоту. И как расстаться со всем тем, чему отдали и отдают свою жизнь Мехтиевы? Многое предстоит Азеру передумать и переосмыслить, по-новому узнавая себя...

Тишина. Слабо поскрипывают качалки на нефтяных вышках. Еще раз вглядывается Азер в надпись на скромной табличке: «Здесь работал...» Эти слова он словно хочет забрать с собой, чтобы ими поверять каждый шаг будущего пути.



Ян
(Алоиз Швеглик)
Алибаба
(Гасан Мамедов)

Мария
(Яна Гирова)



К память дружбы

киностудия «Азербайджанфильм» и пражская киностудия «Баррандов» завершают работу над созданием совместного советско-чехословацкого фильма «Попутный ветер».

О будущей картине рассказывают один из авторов сценария, азербайджанский писатель и кинодраматург Юсиф Самедоглы, и режиссер Эльдар Кулиев.

— Картина посвящена молодости революции, первым годам жизни нашего государства. Мы задумали ее как рассказ о молодых, очень молодых людях тех лет, цельных, убежденных, влюбленных в революцию.

Время действия — 1918 год, время падения Бакинской коммуны, вторжения интервентов и отчаянной борьбы за нефтяные промыслы, в которой скрестились интересы нескольких держав. Наконец, это трагические дни расстрела двадцати шести бакинских комиссаров.

Перед нами стояла достаточно сложная задача — об этом периоде в жизни нашей республики уже было снято несколько картин, среди них «Двадцать шесть бакинских комиссаров», «Звезды не гаснут» и т. д. Поэтому буквально с первых кадров мы стремились найти свой ракурс в зна-



комом материале, отыскать своеобразную, увлекательную форму киноповествования.

В истории революционного движения в Баку заметную роль сыграл Иван Вацек, чех по национальности, уроженец Баку, принимавший участие во многих важных событиях тех лет. И вот известный наш историк, академик Аловсат Кулиев предложил создать фильм о Вацеке. Наверно, есть справедливость в словах о том, что идеи носятся в воздухе. Вскоре чешский драматург Иржи Марек обратился к нам со своим аналогичным замыслом...

Так началась совместная работа двух студий.

В титрах будущего фильма возникнут слова: «Светлой памяти Ивана Прокопьевича Вацек, чеха, коммуниста, активного участника установления Советской власти в Азербайджане». Однако картина не документальное воспроизведение событий, связанных с деятельностью Вацек. Хотя в какой-то мере он и стал прообразом главного героя картины, революционера чеха Яна.

Мы обратились не к документу, а к свободному пересказу с отражением конкретных исторических событий. В работе над сценарием мы хотели, чтобы героическое начало органически сочеталось с напряженным развитием действия, высокий драматический пафос с остротой интриги.



Главные герои картины — чех Ян и азербайджанский рабочий Алибаба действуют в чрезвычайно сложных обстоятельствах: преследуемые властями, они вынуждены скрываться, но продолжают борьбу. Положение трудное — голодают красные бойцы, с трудом удерживая занятые позиции. Предатель Бичерахов, командир отряда, переметнулся на службу к врагам.

В это время партия большевиков возлагает на Яна нелегкое задание — эвакуацию из города коммунистов, рабочих-активистов и советских работников.

Яну и Алибабе предстоят трудные испытания не только во время эвакуации, но и по дороге в Астрахань, куда вывозят людей. Голод, болезни, отсутствие питьевой воды, смерть детей, обстрел с самолета... Погибает отважный Алибаба.

Но, несмотря ни на что, барки с эвакуированными, ведомые Яном, добираются до Астрахани. А Ян? Ян возвращается в Баку, узнав о трагической гибели двадцати шести комиссаров, чтобы продолжить их дело.

Натурные съемки проходили в Советском Союзе, павильоны мы снимали в Праге, на киностудии «Баррандов».

Для «Азербайджанфильма» картина «Попутный ветер» — первый опыт совместной постановки. На наш взгляд, содружество — работа с драматургами Иржи Мареком и Людвигом Томаном, оператором Йозефом Иликом, художником Богумилом Покорны — было интересным, творчески обогащавшим нас.

В роли Яна выступил артист Алоиз Швевлик. Среди других исполнителей — советские актеры Гасан Мамедов (Алибаба), Гасан Турабов (Бичерахов), Глеб Стриженов (Васин), Геннадий Юдин (Петров).

Встреча

Зрители, должно быть, хорошо помнят яркий кинематографический дебют известного азербайджанского певца Рашида Бейбутова в музыкальной кинокомедии «Аршин мал-алан», с огромным успехом прошедшей по экранам во второй половине 40-х годов.

Долгие годы Рашид Бейбутов не появлялся в новых картинах. Профессиональный певец, он отдавал все время сцене, эстраде. Руководил созданием по его инициативе Государственным театром песни. Гастролировал по нашей стране и за рубежом.

Сейчас на киностудии начались съемки музыкального фильма-ревю «1001-я гастроль», в главной роли — Рашид Бейбутов.

О работе над фильмом мы попросили рассказать режиссера-постановщика Октя Мир-Касимова:

— Нет надобности еще и еще раз говорить о том, как велика потребность зрителей в ярком и красочном музыкальном фильме, такие картины зрители ждут постоянно и довольно нетерпеливо. Но, в свою очередь, такие ленты требуют и появления на съемочной площадке актера, который был бы музыкально и вокально одарен, пластичен, кинематографически выразителен, оставаясь в то же время достаточно убедительным и достоверным.

Сценарист Вагиф Самедоглы и я работали над сценарием заранее, имея в виду Бейбутова —



Режиссер
О. Мир-Касимов

Певец Эльдар
(Рашид Бейбутов)

исполнителя главной роли, и ориентировались на наиболее интересные работы актера.

Но мы стремились не просто перенести на экран концертную программу Театра песни — в таком случае это был бы документальный рассказ о театре. В основу сценария мы положили мысль о том, что истинный талант всегда сильнее любых происков, что именно талант способен одолеть зависть, интриги бездарных и мелких людей, пытающихся встать на пути одаренной личности.

Вот почему немаловажной была для нас и чисто сюжетная сторона, в которую мы ввели «дефективные» моменты, чтобы обострить повествование.

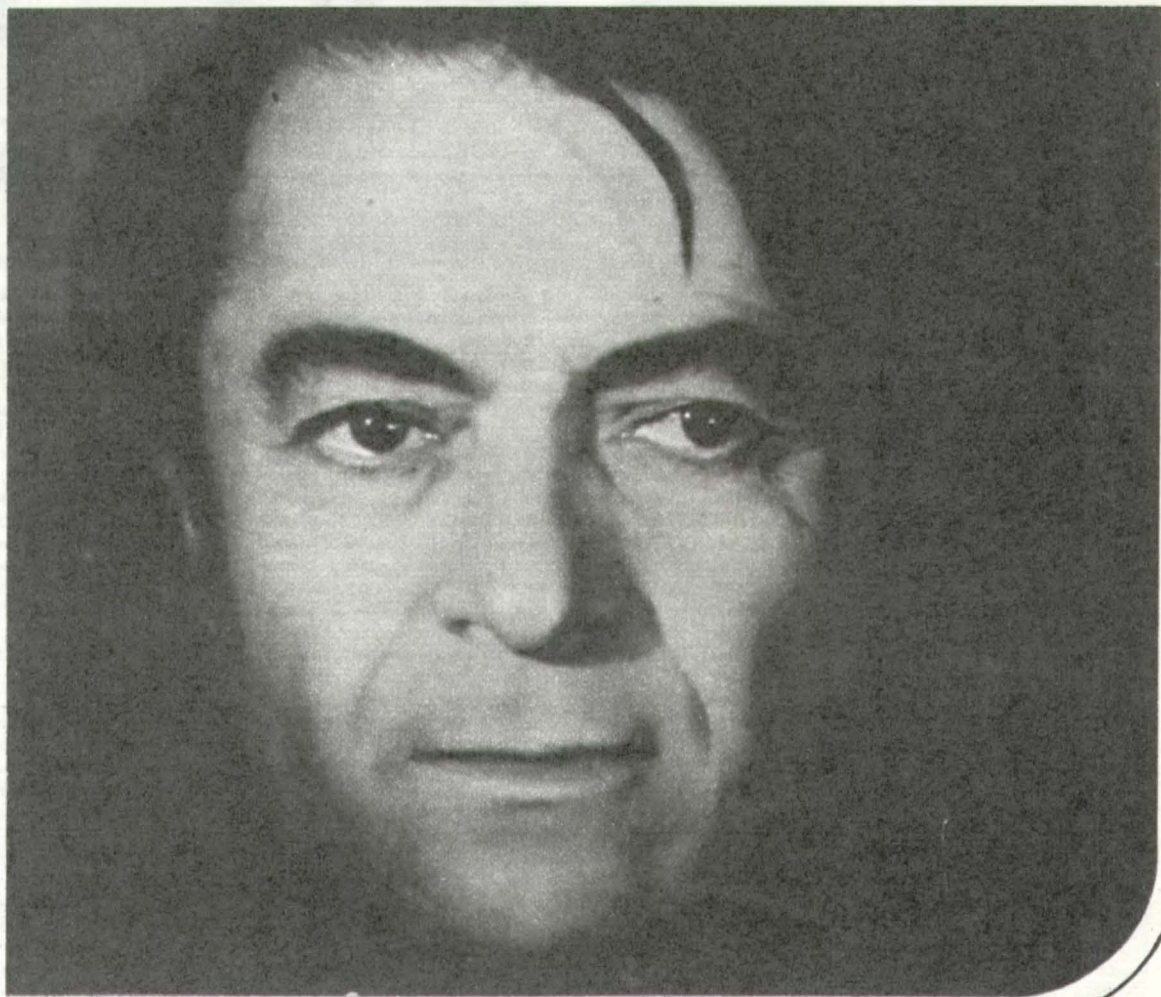
Герой картины певец Эльдар вызывает ненависть у четверки завистников и бездельников, решивших, что своим успехом Эльдар обязан таинственному талисману, который он тщательно прячет от всех. Они не понимают, что талисман Эльдара — его природная одаренность, увлеченность своим делом и полная отдача, наконец, его доброты, искренность, душевная открытость — словом, то, что привлекает к нему сердца людей.

Для нас очень важен музыкальный ряд фильма, который должен органически влетаться в ткань всей картины. Для нашего фильма созданы специальные музыкальные номера, такие, как «Баллада о дервише», шуточная песня о внезапно разбогатевшем мешади и т. д. В них вложен определенный философский смысл. Все это нужно сохранить и донести до зрителя.

«1001-я гастроль» — мой первый художественный фильм. До него я снял десять документальных лент, одна из них была о композиторе Кара Караеве.

Музыка всегда была близка мне, но именно съемки картины о Кара Караеве стали импульсом для поисков пластического воплощения музыки на экране. Мы много думаем о стилистике всей картины, о том, чтобы подчеркнуть иносказательность, шуточность, условность сюжета нашего фильма. Это очень важно для нашей новой картины, над которой я работаю вместе с оператором Р. Кабаровым, художником Р. Исмаиловым, музыкальным руководителем Театра песни, композитором Р. Бабаевым, звукооператором А. Нуревым.

Материалы подготовила
О. Охотникова



КОГДА ЕСТЬ ОБЩАЯ ИДЕЯ

крупным
планом

Борис Бабочкин
и Леонид Бжит
в «Чапаеве»

Кинохроника случайно сохранила кадры: Бабочкин и гример Анджан в поисках внешнего облика Чапаева. Вот Анджан расправил лежавшие на столике усы, чуть-чуть изменил форму, приклеил к лицу актера. Бабочкин ловким, словно привычным, жестом еще подкрутил концы... и — ура! Широко улыбается Анджан, весело подмигивает ему Бабочкин... Нет, уже не Бабочкин, а Василий Иванович Чапаев — это его взгляд увидели мы, зрители, его чуть хитроватый прищур глаз, легкое движение бровей: актер, может быть, даже незаметно для себя начинал жить чувствами, жизнью своего героя.

Искусство перевоплощения — в этом видит Борис Андреевич Бабочкин основной принцип творчества актера, на этом настаивает в своей режиссерской, педагогической практике, в собственной актерской работе. Не нести из фильма в фильм, из спектакля в спектакль только себя — свою манеру двигаться, говорить, рассуждать, реагировать на окру-

жающее, а каждый раз «влезать в шкуру действующего лица» (Щепкин), до глубины проникаясь его мыслями и чувствами, его мироощущением, стараясь исчерпывающе передать «жизнь человеческого духа».

В «Чапаеве» произошло полное слияние героя и исполнителя. Чапаев и Бабочкин, Бабочкин и Чапаев — волею искусства они уже неразделимы. Ясно понимая смысл такого социального явления, как Чапаев, Бабочкин сумел раскрыть масштаб, силу образа, вобравшего в себя сложность и размах времени, драматизм и революционный пафос эпохи. Не случайно фильм обозначил начало нового этапа в развитии советского кинематографа, когда, по словам Эйзенштейна, «все достижения всей предыдущей эры советского кино в бескомпромиссно высоком качестве становятся в то же время достоянием многомиллионных масс, заражая их новой энергией героизма, борьбы и творчества».

В Чапаеве актер воссоздал образ человека, легендарные подвиги которого отделяло от времени создания фильма всего лишь полтора десятилетия. Еще были живы бойцы (да и сегодня многие — среди нас)

и командиры Чапаевской дивизии, для которых начдив оставался лицом близко знакомым, живым. Их пристрастный взгляд мог отметить любую несхожесть, любую погрешность против правды реального характера... Но Бабочкин и не стремился к схожести внешней, не старался имитировать черты облика, а уверенно шел к образу обобщенному, сконцентрированному в яркой индивидуальности характера типические особенности народного героя. Известный актеру документальный материал стал отправной точкой для художественного воображения, трамплином, от которого отталкивался исполнитель, набирая необходимую высоту в процессе перевоплощения, «врастания» в существо и плоть своего Чапаева. А в процессе этом Бабочкина вела вперед та «активная, горячая пристрастная правда», что, по его словам, «общественное настроение делает твоим личным, интимным настроением, та правда, в которой ты хочешь убедить других».

Чапаев Бабочкина убедил людей, лично знавших героя, и продолжает убеждать не одно поколение зрителей. И, конечно же, быть создателем такого образа — настоящее актер-

ское счастье. Но и не меньшая, быть может, трудность. Когда взята подобная высота, невольно и другие творения актера пытаются измерять ею, не задумываясь, правомерны ли вообще здесь какие-либо сравнения. Вряд ли будет плодотворным сопоставление с Чапаевым ролей, сыгранных Бабочкиным на экране после феноменального успеха картины. Но вот если задуматься о движущих силах этого успеха, о фундаменте, на котором зиждется работа актера в таких лентах, как «Друзья», «Подруги», «Фронт», «Непобедимые», «Родные поля», то и для этих фильмов и для «Чапаева» он окажется общим: страстность гражданина-борца и дар художника-исследователя. Общим окажется и тип героя, характер его личности — активной, талантливой, целеной. Во всех этих работах обозначилась своя актерская тема Бабочкина — тема революционного переустройства, жизнеутверждающей энергии, самоотверженного подвига, патриотической гордости, обобщенная одним понятием «коммунизм» и выраженная средствами глубоко реалистического искусства, убежденным сторонником которого Борис Бабочкин остается всю жизнь.

Яркая, манящая актерская профессия, наверное, больше всего привлекает возможностью всеисильной власти: тысячи людей способны заметить или, напротив, всколыхнуться от одного взгляда, жеста, слова актера, почувствовать прилив энергии или погрузиться в неторопливое раздумье. Но в то же время ни одна профессия, пожалуй, не является столь зависимой от разных факторов, столь подверженной воле случая. Не кроется ли здесь одна из причин обращения Бабочкина к режиссуре? Сам склад его натуры — беспокойной, остро полемичной, требовал непрерывного творческого движения, обновления, активной работы. Работы самостоятельной, авторской, которая позволила бы во весь голос высказать свои убеждения, свои страсти, свою веру. Да, Чапаев был именно такой ролью, таким «звездным часом». Но придет ли еще раз возможность подобного откровения?

Кино Бабочкин не бросил, однако энергия поисков теперь была обращена в театральную режиссуру, в образы сценические. Наиболее интересные и принципиальные его постановки связаны с классической литературой, с драматургией Горького, Островского, Чехова. Прирожденный полемист, Бабочкин вступает в спор с устоявшейся трактовкой произведений, предлагает новые, неожиданные, порой парадоксальные решения. Ну, кто мог предполагать в постановке «Правда хорошо, а счастье лучше» — пьесы Островского, традиционно разыгрывавшейся в плане чисто бытовой, крепко стоящей на земной почве комедии, со столь же натуральным оформлением, — произительно яркие кустодиевские краски, ударные озорные звуки джазовой музыки, подчеркнуто заостренный, граничащий с условным, рисунок образов? Или в сценическом варианте «Иванова» вдруг обнаружить непривычную для Чехова резковато-жесткую стилистику, которая окажется продиктованной общим замыслом, новым прочтением драмы писателя.

Разные спектакли, разные созданные в них образы... Суслов в «Дачниках», Иванов, Достигаев, Сила Ерофеич Грознов («Правда хорошо, а счастье лучше») — удивительный актерский диапазон, богатство актерских средств, приемов, приспособлений.

О Б. А. Бабочкине, как о блестящем мастере формы, в совершенстве владеющем искусством жеста, движения, искусством слова, можно и нужно писать отдельные статьи и исследования. Его собственный пример — великолепное доказательство высокого искусства перевоплощения. Но я хочу подчеркнуть другое: трансформируясь в том или ином образе, Бабочкин всегда сохраняет свое «я», свою личность художника. Присутствие этой личности и делает создания актера такими выразительными, емкими, побуждающими к раздумьям и соразмышлению. И целенаправленными, обусловленными четкой, ясной гражданской и нравственной позицией.

Бабочкин воюет за человека инициативного, сильного, бескомпромиссного, требовательного к себе и другим, общественно полезного. Созидателю, творцу, личности душевно щедрой, честной всецело принадлежит его привязанность и любовь.

Бабочкин борется с мещанином и обывателем, с пошлостью, угрожающей человеческому достоинству, совести, духовности. На цинизм, опустошенность, бездеятельность, безверие обрушиваются гнев и ненависть художника.

Можно сожалеть, что кинематограф не дал нам новых масштабных творений Бабочкина. И можно радоваться, что потери эти возмещены телеэкраном, такими праздниками актерского искусства, какими одарил нас недавно Бабочкин в «Скучной истории» Чехова, «Плотницких рассказах» Белова.

Сейчас, когда есть возможность рассматривать эти работы рядом, видишь, насколько закономерны они в репертуаре актера, как они связаны, в сущности, единой мыслью, хотя образы, созданные Бабочкиным, находятся на разных полюсах. Две судьбы, две исповеди раскрывают не просто разные характеры — разные истории жизни, разные мироощущения.

Герой «Скучной истории» — человек, разьедаемый самоанализом, скрупулезно и последовательно оценивающий прожитое и приходящий на склоне лет к выводу, что «чего-то главного, чего-то очень важного, того общего, что связало бы его мысли, чувства и понятия в одно целое, в нем никогда не было — не было в его жизни «общей идеи». И разве не противостоит трагедии бессмысленного существования стольного профессора Николая Степановича, его бессилию перед лицом трудных жизненных вопросов полнота созидательной жизни крестьянского плотника Алексея Смолина, его нравственная прочность, вся его свободная от рефлексий, цельная, не растратченная натура!

Не отвлеченные понятия — живые судьбы раскрывает Бабочкин в этих ролях-размышлениях, ролях-монологах. И ощущение реальности, удивительной доподлинности героев рождается не только благодаря, по выражению одного критика, «неиссякаемой копилке» его житейского опыта, подбрасывающей то и дело меткие, броские жизненные детали, но прежде всего в силу глубокого понимания актером внутренних движений, психологического состояния человека, особого чутья на «работу души». Вспомните незатаенную боль, недоумение, тяжелую скорбь в глазах Николая Степановича... Одухотворенность, приподнятость, взлет чувств Алеши Смолина, рассказывающего о любви своей юности, красавице Таньке. Нет, не поверили бы мы, что «один этот момент и был за всю жизнь, больше такого и не бывало», не впусти нас Бабочкин в мир сокровенного, не открой в Смолине прекрасные душевные порывы...

Однако понимание героя для исполнителя не всегда тождественно с отношением к нему. Симпатизируя лучшим чертам Николая Степановича, подчеркивая его ум, интеллигентность, Бабочкин определен в своих конечных выводах — герою «Скучной истории», как явлению социальному, дана беспощадная оценка.

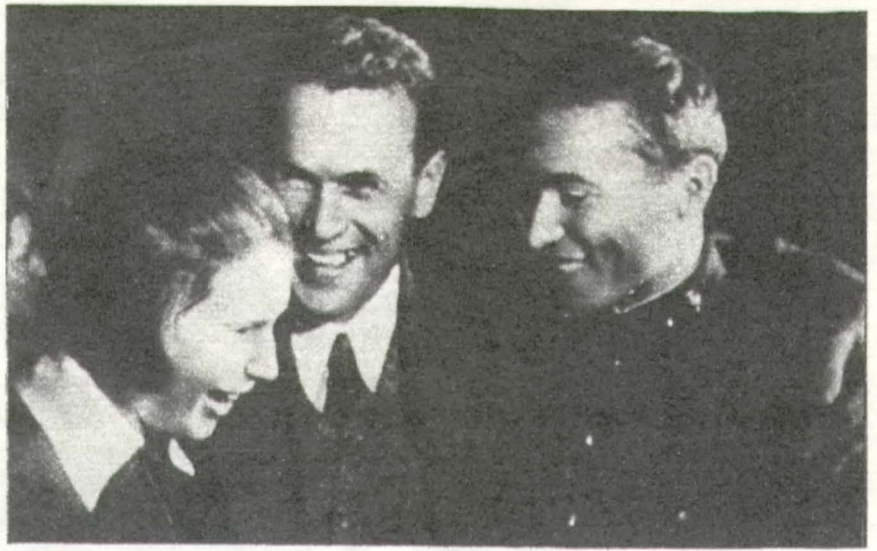
И с такой же пристрастностью судит актер о Смолине: старому плотнику, прошедшему нелегкий путь по ухабам и кручам жизни, но не утратившему мудрый, диалектический взгляд на действительность, сохранившему свежесть чувств, авторская любовь отдана безраздельно.

Значит, не случайно встретились под одной телевизионной крышей в интерпретации Бабочкина эти литературные герои. Их свела та «общая идея» — о предназначении человека, о смысле его жизни, которая определяет, формирует творчество Бориса Бабочкина.

Но люди-то, типы — на редкость непохожие! А Бабочкин играет их с равной убедительностью, передает «и стиль и особенность чисто литературной ткани». Ему удается большее — найти ей образный эквивалент, пользуясь не только замечательным художественным арсеналом писателей, но и собственным познанием Человека, Жизни.

Так, отталкиваясь от реальности, обогащая ее ярким художественным вымыслом, талантом большого русского актера, вновь возвращает Бабочкин «на землю» — к зрителю — своих героев. Чтобы с их помощью снова и снова идти в атаку, отстаивая высокое человеческое звание, утверждая свой идеал.

Н. Игнатъева



Б. А. Бабочкин с детьми
В. И. Чапаева



Андрей, в центре
(«Подруги»)

Николай Степанович
(«Скучная история»)
В роли Кати
Л. Щербинина

Достигаев
(спектакль
Малого театра
«Достигаев
и другие»)

Алексей Смолин
(телефильм
«Плотницкие рассказы»)



ВТОРОЕ ДЫХАНИЕ



(Заметки о кино ФРГ)

«Дорогая мама, у меня все в порядке»



Когда в рамках фестиваля «Рабочие в немецком кино», состоявшегося в Западном Берлине, рядом с лучшими образцами прогрессивного киноискусства Германии 20—30-х годов типа «Куле Вампе» и «Путь матушки Краузе к счастью» на экране вспыхнули титры фильмов, посвященных современной классовой борьбе, критики заговорили о «втором дыхании» немецкого пролетарского кинематографа к западу от границ ГДР. Внимание зрителей и печати привлек ряд лент, рождением своим обязанных общей активизации политической жизни, массовым выступлениям рабочих, возмущению молодежи против социальной несправедливости, неравенства женщины.

...«Разжалованный» в подсобные рабочие и выброшенный волею экономического спада с предприятия из ФРГ в Западный Берлин, слесарь Альфред Шефчик становится в финале вожаком всего трудового коллектива крупного завода. Таков сюжет фильма молодого режиссера Христиана Цивера «Дорогая мама, у меня все в порядке». Его центральная идея — солидарность рабочих — торжествует в документально правдоподобной ситуации: предприниматели, стремясь вырваться из когтей экономического кризиса, повышают нормы, ликвидируют один из цехов, а когда рабочие отвечают на репрессии «дикой» забастовкой, в назидание им увольняют одного из активистов. Герой фильма поначалу робкий, аполитичный Альфред Шефчик познает цену стихийного протеста. И когда впоследствии весь завод выступает против сокращения заработной платы, то впереди демонстрантов оказывается вчерашний «чужак» и «пария» Шефчик.

Фильм этот игровой, но мы не оговорились, отметив документальность показанных в нем событий. Все эпизоды сценария вымышленны, но вымысел этот строится на точном знании реальности.

Синтез сюжетности и документальности становится творческим приемом в «Семье Волландов» Марианны Людтке и Инго Кратиша. Перед героем — сварщиком Волландом стоит выбор: либо, пресмыкаясь перед начальством, получить должность десятника, либо, вступившись за уволенного товарища, отказаться от ежемесячной прибавки в 200 марок. Но в отличие от Цивера, анализирующего проблемы капитализма на примере жизни большого коллектива, Людтке и Кратиш показывают конфликт с точки зрения одного из его участников. Поэтому рассказ о вступлении Волланда на путь борьбы несколько разжижается второстепенными подробностями быта. Тем не менее включение частной жизни персонажей в художественный замысел придает политически острому фильму неожиданный лиризм. Это, например, весьма характерно для многосерийной ленты популярного в ФРГ режиссера Райнера Вернера Фасбиндера «8 часов — не весь день».

В центре фильма — тоже рабочий, квалифицированный инструментальщик Йохен, но встречаемся мы с ним в основном не на производстве, а дома, в лесу, на улице. Кадры фильма залиты мягким солнечным светом, звучит спокойная, лиричная музыка. Да и на заводе, где трудится Йохен, тоже все как будто спокойно и течет по раз и навсегда проложенному руслу. Но вот администрация поручает его бригаде срочно изготовить новые инструменты, за что каждого ждет премия в 800 марок. Йохену уже удается самостоятельно изобрести приспособление, с помощью которого вся бригада легко справляется с заданием. Однако хозяева, вместо того чтобы премировать всю бригаду, жалуют 1 560 марок одному Йохену, а его товарищей оставляют ни с чем. Йохен категорически отказывается от вознаграждения. Мотив солидарности переходит в боевой клич: никто не должен позволять над собой издеваться. После того, как рабочие умышленно выпускают брак, администрация уступает. Здесь режиссер отчасти ведет спор и с самим собой, поскольку люди в фильме «8 часов — не весь день» не теряют оптимизма даже в самых неравных ситуациях.

В то же время в последующих сериях фильма «8 часов — не весь день» сознание необходимости классовой борьбы несколько притупляется и даже сменяется соглашательством. Сказываются субъективные представления талантливого художника о классовой борьбе и других проблемах капитализма. Это же можно сказать и о фильмах столь сложного мастера кино ФРГ, как Фолькер Шлендорф, в частности о картине «Горькие слезы Петры фон Кант».

...Если говорить о «втором дыхании» социального кино ФРГ, то нельзя упустить из виду все более широкое участие в создании фильмов непрофессиональных энтузиастов, как одну из форм демократизации этого вида искусства.

Таков фильм «Вест-эндская история», снятый на мюнхенской студии «Прометей» под руководством Томаса Хаафа, Аки Шиндлера, Питера Якоби. Лента интересна оригинальным вторжением в подлинную историю мюнхенского рабочего квартала, иронически именуемого «Вест-эндом», здесь рабочие и студенты размышляют над тем, что нужно сделать, чтобы жизнь стала лучше. Студент, в аргументах которого угадываются почерпнутые у кумиров «новых левых» лозунги, призывает собеседника к «отказу от потребления».

— А кто же, как не рабочие, — возражает ему собеседник, — своими руками делает все холодильники, телевизоры, автомобили? Разве не они должны и владеть всем этим?

Убедительна концовка: старожилы «Вест-энда» плечом к плечу с молодежью шагают по улице, требуя от властей мер по благоустройству квартала.

Фильмы, о которых здесь рассказывалось, позволяют сделать вывод, что многие молодые кинематографисты ФРГ — и профессионалы и полупрофессионалы — ищут себя в отображении самых жгучих проблем, делая первые шаги к возрождению традиций таких мастеров прогрессивного театра и кино Германии двадцатых годов, как Э. Пискатор, Г. В. Пабст, Г. Рихтер. Последуют за этими первыми шагами еще новые? Сумеют ли прогрессивные мастера западногерманского кино обрести подлинное «второе дыхание»?



«8 часов — не весь день»



«Горькие слезы Петры фон Кант»

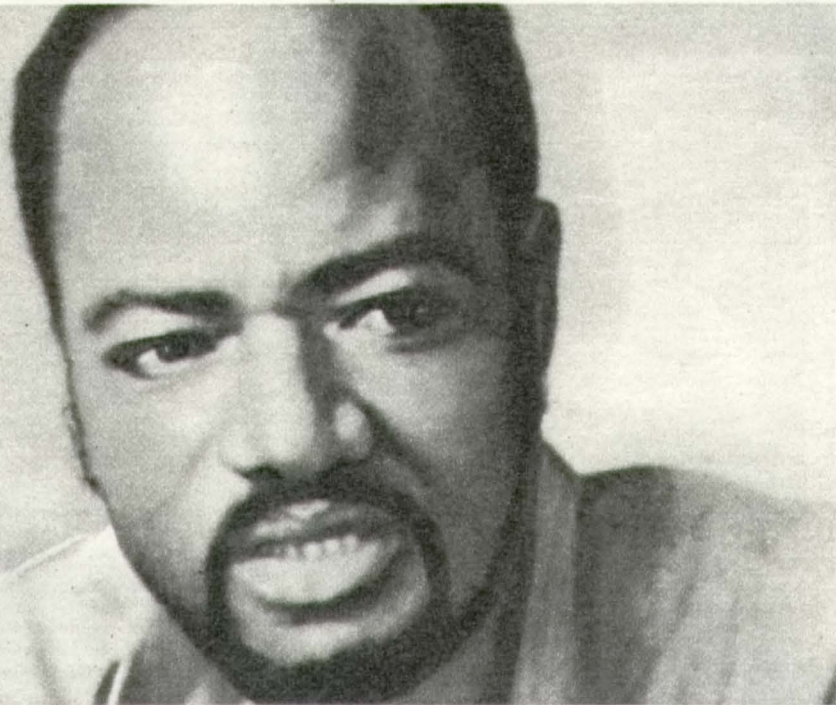
Верхняя Вольта была провозглашена независимой республикой 5 августа 1960 года. Тогда же при Министерстве информации был создан отдел, занимающийся прессой и документальным кино.

...Так начал рассказ о кинематографе Верхней Вольты руководитель этого отдела и директор международного кинофестиваля стран Африки в Уагадугу Луи Дьякобе Тиомбиано.

— Какие фильмы мы выпускаем? Это не кинохроника, потому что она должна выходить регулярно, а мы выпускаем свои фильмы от случая к случаю. Кроме того, хроникой занимается у нас телевидение. Обычно фильмы по



**Луи Тиомбиано:
победит
солидарность**



свящаются какому-то важному событию в жизни страны или определенной теме. Первая документальная лента, снятая в 1960 году, называлась «В полночь: независимость», — независимость республики была провозглашена ровно в полночь. Картина шла тридцать минут. Чаще всего по заказу министерств просвещения, здравоохранения или сельского хозяйства мы снимаем учебные, образовательные или санитарные ленты, разъясняющие народу важность и полезность тех или иных социальных, культурных или медицинских мероприятий.

Всего за годы независимости выпущено около тридцати документальных фильмов.

В сентябре 1972 года был закончен первый полнометражный художественный фильм «Кровь отверженных». Автор его сценария и постановщик — студент из Верхней Вольты Джим Мамаду Колла, обучавшийся в киношколе в Париже. Тема очень важна для нас: любовь, заканчивающаяся браком и свадьбой между представителями двух враждующих между собой этнических групп, населяющих Верхнюю Вольту. Тема остра и актуальна для нас, так как эти группы не смешиваются между собой: одно племя считает себя выше другого. Эта драматическая история была рассказана в фильме с элементами юмора и сатиры.

Джим Мамаду Колла — единственный в стране кинематографист-профессионал. Остальные — любители, самоучки, не имеющие специального образования. Все наше кинематографическое оборудование — монтажный стол. Проявляются, печатаются и озвучиваются фильмы во Франции.

— Верхняя Вольта одной из первых в Черной Африке национализировала кинопрокат, и этот шаг имел огромный резонанс на всем континенте.

— В январе 1970 года из-под иностранного контроля были изъяты все кинотеатры, компании «КОМАСИКО» и «СЕКМА» ликвидированы, а вместо них создано вольтийское государственное кинообщество «СОНАВОСИ». Дело в том, что, пользуясь своей монополией, иностранные компании задумали с января 1970 года повысить цену на входные билеты, которая повсюду в Африке и без того очень высока. Не желая дожидаться ответа правительства на это ультимативное требование, они решили шантажировать национальную администрацию и попросту закрыли двери кинозалов. Однако иностранцы

забыли, что колониальные времена прошли. Правительство восприняло поведение кинокомпаний как «вызов суверенному государству» и постановило эти иностранные компании упразднить. К этому опыту внимательно приглядываются в других африканских странах.

Правда, мы и сейчас вынуждены обращаться за фильмами в «КОМАСИКО» и «СЕКМА», платить им определенный процент со сборов. И все-таки значительно большая сумма от прибылей с проката идет теперь на развитие национальной кинематографии. На эти деньги создан наш первый художественный фильм. На них мы организуем фестивали африканского кино в Уагадугу. Первый такой фестиваль состоялся в 1969 году. Он позволил показать африканское кино прежде всего самой Африке, привлечь внимание африканской общественности к проблемам кинематографии континента.

Мы надеемся, что эти фестивали ускорят процесс утверждения произведений африканского кино на мировом кинематографическом рынке.

— Что вы считаете самым важным для развития кинематографа Верхней Вольты и всей Черной Африки?

— Совместные усилия всех кинематографий континента. Ни одна из наших стран не в состоянии создать у себя достаточную техническую базу для производства фильмов. Но есть проекты строительства национальных киноцентров, в частности для Того, Нигера, Дагомеи, Берега Слоновой Кости и Верхней Вольты. На последнем фестивале в Уагадугу деятели кино предложили предоставить все права на свои фильмы Верхней Вольте, чтобы противостоять возможному бойкоту со стороны крупных иностранных фирм. Алжирская синематека изъявила желание стать хранилищем фильмов всего континента и будет систематически покупать копии всех африканских картин.

Кинематографы, собравшиеся в Уагадугу, предложили также от имени фестиваля обратиться к Организации африканского единства (ОАЕ) с просьбой создать Всеафриканский консорциум по распространению фильмов, который обеспечил бы надежный рынок для национальной кинопродукции и дал бы возможность фильмам служить их главной цели: способствовать культурному сближению стран Африки.

С. Черток

АНДЖЕЙ САФЬЯН и **ЗБИГНЕВ ШИПУЛЬСКИЙ**, польские писатели, авторы сценария (под коллективным псевдонимом **Анджей ЗБЫХ**) многосерийного телефильма «Ставка больше, чем жизнь», написали сценарий десятисерийной картины «Самый важный день в жизни», в центре которого — история журналиста, обращающегося к людям разных возрастов и профессий с одним-единственным вопросом: какой день в своей жизни они считают наиболее важным? Каждый из ответов станет сюжетом одной из новелл фильма, а все они вместе составят панораму наиболее значительных событий тридцатилетней истории народной Польши. Снимают картину режиссеры **Анджей Конци**, **Сильвестр Шишко** и **Рышард Бер**.

ЯРОМИЛ ИРЕШ, чехословацкий режиссер, снимает документальный фильм «Люди из метро», посвященный строительству пражского метрополитена, осуществляемому с помощью специалистов из Советского Союза.

ОТА ШИМАНЕК, чехословацкий актер, завоевавший европейскую известность исполнением роли волшебника пана Тау в одноименном многосерийном телевизионном фильме, снова появится на экране в следующих сериях, рассказывающих о новых похождениях своего героя.

ЛИВ УЛЛЬМАН, шведская актриса, и **ПИТЕР ФИНЧ**, актер английский, сыграют главные роли в фильме «Отречение», посвященном истории шведской королевы Кристины, отрешившейся в XVII веке от престола и покинувшей Швецию, чтобы принять в Италии католичество. Сорок лет назад роль королевы Кристины в одноименном фильме сыграла Грета Гарбо.

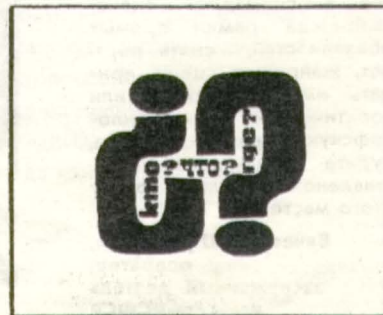
БЕРТ ЛАНКАСТЕР, **РОБЕРТ РАЙАН** и **УИЛЛ ГРИР**, американские актеры, сыграли главные роли в фильме «Смерть президента», посвященном убийству Джона Кеннеди и вышедшем на экраны к десятой годовщине трагедии в Далласе. Авторы фильма — известный сценарист **Далтон Трамбо** и режиссер **Герберт Мэгдисон** — вновь подвергают сомнению выводы официальной комиссии Уоррена, утверждая, что убийство президента было следствием разветвленного заговора.

ЕЛИСАБЕТА БОСТАН, румынский режиссер (ее мюзикл для детей «Вероника» отмечен бронзовой медалью на VIII Московском фестивале), закончила работу над продолжением приключений своей юной героини. Новая музыкальная комедия называется «Возвращение Вероники» и рассказывает о новых похождениях девочки (ее по-прежнему играет **Лулу Михэилеску**) в стране сказок и песен.

МАНУЭЛЬ ОКТАВИО ГОМЕС, кубинский режиссер, приступает к экранизации романа **Алехо Карпентьера** «Млечный путь», известного и советским читателям, посвященного колонизации Латинской Америки в XVI столетии.

МИГЕЛЬ ЛИТТИН, чилийский режиссер (мы видели его фильм «Шанал из Науэльторо»), находящийся ныне в эмиграции в Мексике, поставил перед военным переворотом в Чили историческую ленту «Земля обетованная», в центре которой история непродолжительной социалистической республики в Чили, прокламированной прогрессивным правительством в июне 1932 года. Республика эта была подавлена реакцией через двадцать дней после ее провозглашения, но идеи, зароненные ею в сознание народа, дали о себе знать спустя почти сорок лет, при правительстве Народного единства. «Я не собираюсь делать чисто исторический фильм», — говорит **Мигель Литтин**, — «Земля обетованная» — это голос в идеологической борьбе, которая происходила в Чили в начале 70-х годов. История классовых борьбы почти не изменилась: эксплуатированные всегда поднимаются против эксплуататоров». Фильм **Литтина** был закончен на Кубе и оттуда вышел на экраны многих стран мира.

ОДРИ ХЕПБЕРН, американская актриса, после длительного перерыва возвращается на экран в фильме итальянского режиссера **Лукино Висконти** «Семейные портреты». В других ролях снимаются **Берт Ланкастер** и **Хельмут Бергер**.



«СЭ»

представляет:

ФОТОГРАФ-ХУДОЖНИК ВАЛЕРИЙ КУЗИН



Невысокого роста человек, с пружинящей, уверенной походкой, одетый в клетчатую рубашку и хлопчатобумажные летние штаны. Через плечо у него небольшая кожаная сумка — в ней пленка и фотоаппарат, обычно их два: один с широкой пленкой, другой — с узкой. Это Валерий Кузин. Его профессия — фотограф на кинокартине. Обязанности — изготовление рекламных фотографий. Я работал с Кузиным на фильмах «Преступление и наказание», «Герой нашего времени», «А зори здесь тихие...».

Но Кузин снимает не только для «чистой» рекламы. Зоркое око камеры Кузина умеет увидеть все интересное, что происходит и за съемочной площадкой, и во время репетиций, и в дни подготовки съемок. Он старается зафиксировать весь кинематографический процесс, напряженный, нервный. Операторам, как и другим участникам группы, приходится во время съемок идти через раскаленные пески, снимать кадры в огне пожара, мерзнуть в пургу. И вместе с ними фотограф киногруппы.

Пробегут, промчатся годы, и многие фильмы забудутся, на экранах появятся другие герои, и редко, редко кто сможет увидеть фильмы прошлых лет, но журналы и газеты донесут до будущих поколений фотографии, которые когда-то сделали фотографы съемочных групп. Среди них и Валерий Кузин. Он умеет увидеть главное, самое выразительное в снимаемой сцене, выйти за рамки прямых обязанностей, снять портрет, жанровую сцену, придать им лирическую, или политическую, или философскую окраску. Впрочем, судите сами — здесь представлено несколько работ этого мастера.

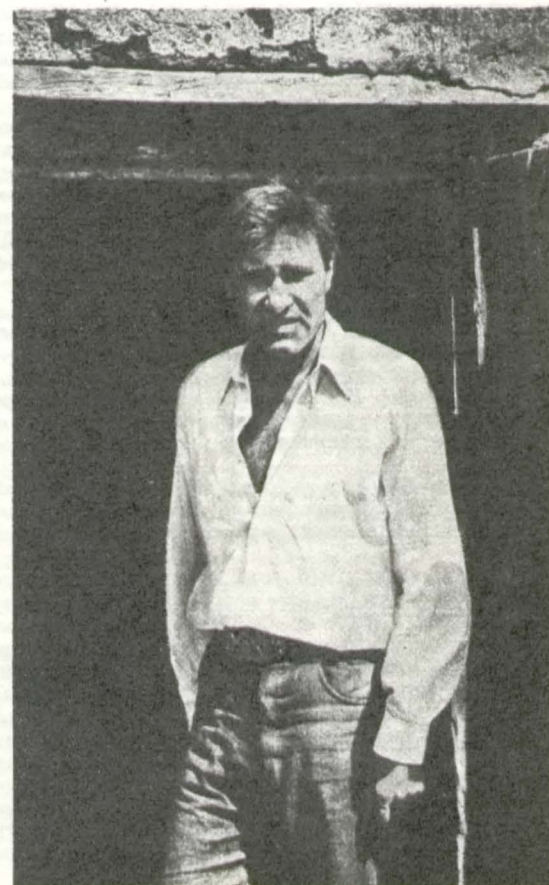
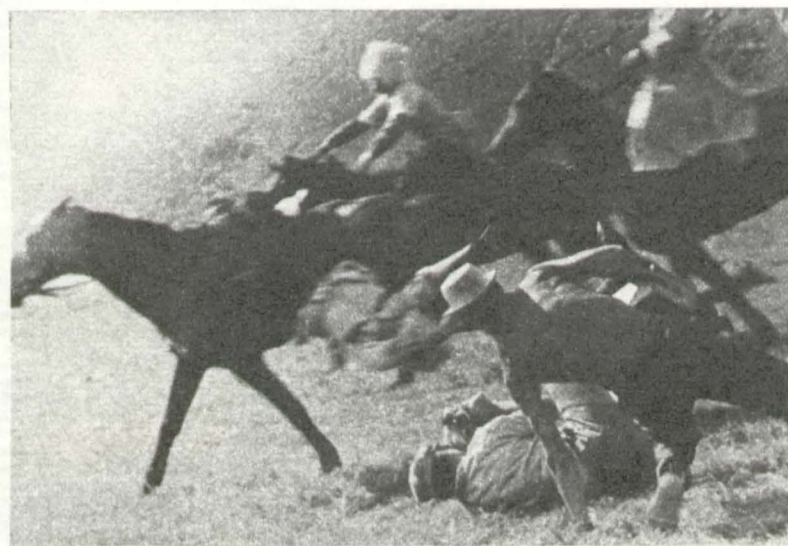
Вячеслав Шумский,
оператор,
заслуженный деятель
искусств РСФСР



Актриса Тагьяна Бедова

*Из серии
«Труд операторский».
Снимает В. Шумский
С камерой А. Заболоцкий*

В. Шумкин на съемках



50 НОМЕРОВ «НАШТАРА»



«ПУСТЬ О «НАШТАРЕ» ГОВОРЯТ, ЧТО «ФИТИЛЯ» ОН МЛАДШИЙ БРАТ И ЧТО ОН ТАК ЖЕ, КАК «ФИТИЛЬ», ЗА НАШ СОВЕТСКИЙ БЫТ И СТИЛЬ».

Это приветствие узбекские кинематографисты получили в 1966 году, когда только вышли первые номера республиканского сатирического журнала «Наштар», от главного редактора «Фитиля» Сергея Михалкова. Сейчас на экраны выпущен 50-й номер.

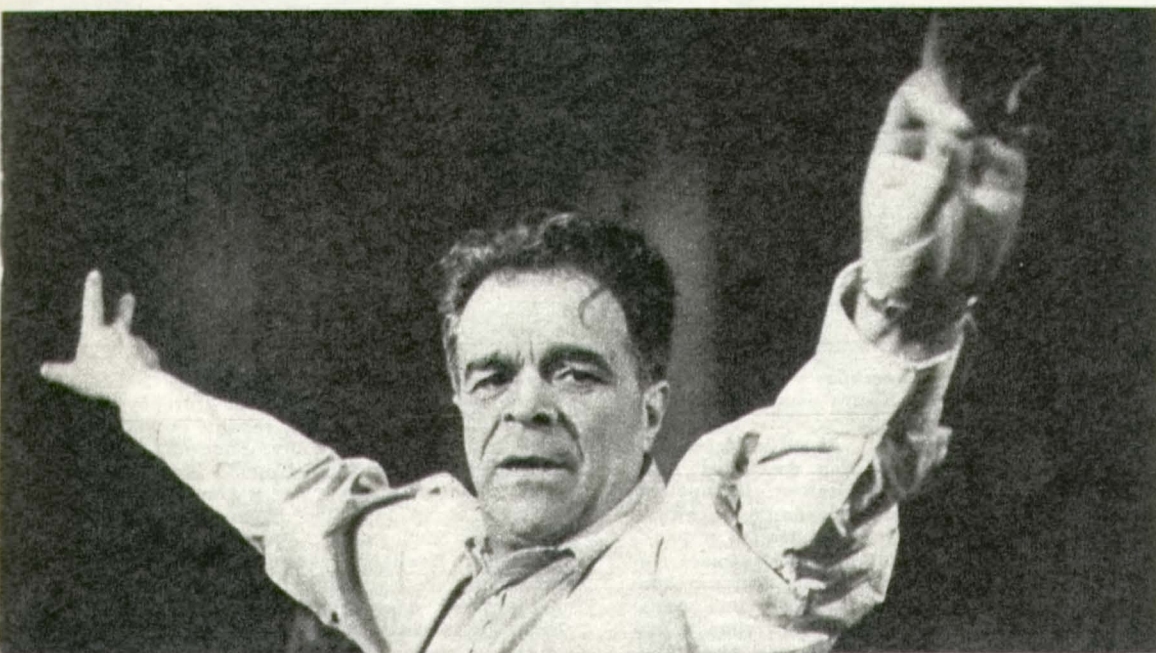
Кинематографисты сатирического цеха «Узбекфильма» стремятся сделать выступления «Наштара» (по-русски «Скальпеля») острыми и злободневными. Помня слова великого Пушкина «Куда не достает меч законов, туда достанет бич сатиры», они наносят чувствительные удары по бюрократам и стяжателям, клеветникам и лодырям, подхалимам и бракоделам, пьяницам и тунеядцам. «Наштар» состоит из документальных и игровых микроновелл. При съемках нередко используется скрытая камера. Успех у зрителя имел документальный сюжет, когда не подозревающий подвоха горе-руководитель, надувшись от важности, дает «интервью» о своих воображаемых успехах, а в это время на экране демонстрируются печальные плоды его беспхозяйственности.

Ядовито сделан игровой сюжет «Чей праздник?». Здесь высмеяны мужчины одного учреждения, чересчур весело отметившие Международный женский день 8 Марта. Они лихо погуляли, забыв... только пригласить женщин своего учреждения.

Журнал не только критикует, но и заботится о том, чтобы его выступления были действенными, а отмеченные недостатки оперативно устранялись.

Постоянно даются материалы под рубрикой «По следам «Наштара». В одном из номеров журнала был подвергнут критике Ташкентский тракторосборочный завод.

Сюда до недавнего времени с Владимирского тракторного завода каждый год привозили 20 тысяч тракторов и заново переделывали их для нужд хлопкоробов. Из-за таких переделок за последние десять лет был



«Преступление и наказание»

Режиссер Марк Донской

Ночная съемка

нанесен убыток государству в 4 миллиона рублей.

После выступления «Наштара» было принято специальное постановление о создании нового тракторного завода в Ташкенте. Сейчас он уже работает на полную проектную мощность.

В работе сатирического киножурнала активно участвуют журналисты, писатели-сатирики Узбекистана. В игровых микроновеллах снимаются Н. Рахимов, Г. Агзамов, Р. Болтаев, М. Якубова и многие другие мастера экрана и сцены. Лучшие выпуски журнала награждены дипломами и призами на Ферганских кинофестивалях короткометражных и телевизионных фильмов и на Всесоюзном кинофестивале в Алма-Ате.

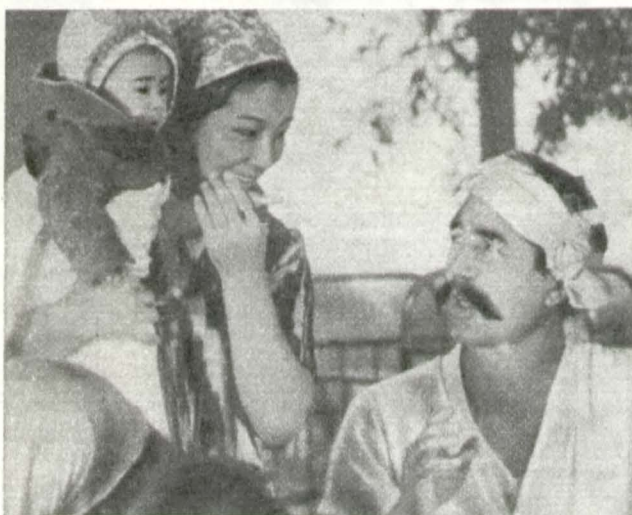
Самиг Абдукаххар
г. Ташкент

«Наштар» № 29.
Сюжет «Чей праздник» (8-е Марта)

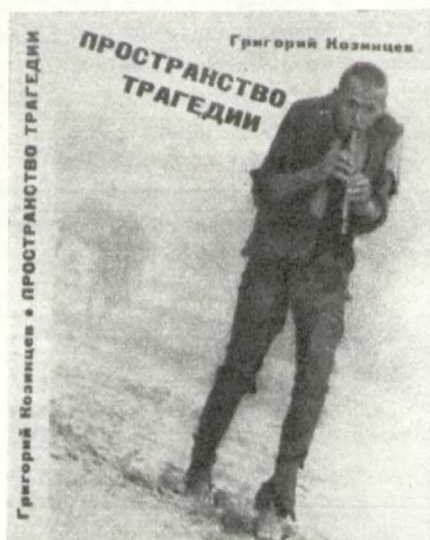
«Наштар» № 47.
Сюжет «Балконы»

«Наштар» № 50.
Сюжет «Усатая няня»

«Наштар» № 22.
Сюжет «В новогоднюю ночь»



У КНИЖНОЙ
ПОЛКИ



ПРОСТРАНСТВО ТРАГЕДИИ

«Дневник режиссера» — подзаголовок этой книги. «Книга выдающегося советского кинорежиссера, народного артиста СССР Г. М. Козинцева посвящена работе над фильмом «Король Лир», — сказано в аннотации. Датированная 1968—1972 — годами создания картины, которой суждено было стать последней в фильмографии Козинцева, — книга приоткрывает читателю творческую лабораторию кинематографиста и позволяет воскресить рождение фильма от первых бликов, смутных контуров замысла до той минуты, когда материал смонтирован, озвучен и осталось лишь выбрать фон и шрифт для титров.

Но как непохоже это на «историю постановки», на «производственный дневник» или «заметки со съемочной площадки!» В книге словно бы мчатся, сплетаясь, расходясь, накладываясь одна на другую, две ленты: формирующееся произведение искусства и духовная жизнь его создателя. Обе даны, пользуясь словом автора, «съемкой с хода», в напряженном и волнующем движении. Само название — «Пространство трагедии» — многозначно. Это и великая шекспировская трагедия «Король Лир», что получает у Козинцева третье, после театрального спектакля 1941 года и исследования в специальной главе книги «Наш современник Вильям Шекспир», воплощение — на сей раз она должна вписаться в прямоугольник экрана. Это и эстетическая категория пространства, композиции (разумеется, в самом широком смысле), сквозной темой пронизывающая книгу. И это поистине огромное «закадровое пространство» мыслей художника, его раздумий, воспоминаний, наблюдений, жизненных и художественных впечатлений. Сложным, косвенным, порой неожиданным путем формируют они замысел и воплощение. Так, параллельно строгому, скупому монтажу козинцевских кадров возникает на страницах книги иной — ассоциативный, свободный, но изнутри столь же неукоснительно закономерный монтаж глав, документов, писем, блистательных эссе. Пейзажами в этом пространстве книги становятся не только древняя Ивангородская крепость на берегу северной реки Нарвы и выветренные, причудливые скалы мыса Казантип, где снималась шекспировская Британия фильма «Король Лир», но и каменный сад — непостижимое чудо японского города Киото, и грязные, безотрадные дома, где люди стис-

нуты, как сельди в бочках, сырая мгла, слабо мерцающие фонари — пейзаж Петербурга в романах Достоевского. И к героям шекспировской трагедии — старому Лиру, Глостеру, Корделии, к создателям фильма «Король Лир», к товарищам, дорогим с юных лет и новым друзьям Козинцева по работе над картиной — Шостаковичу, Енею, Вирсаладзе, артистам Юри Ярвету и Донатасу Банионису, присоединяется вереница иных лиц, героев книги. Это и те, кто давно и неотступно владел мыслями автора: Лев Толстой, Достоевский, Гоголь, Эйзенштейн, Мейерхольд, и художники, которые страстно интересовали его в последнее время: К. С. Станиславский, Гордон Крэг, Антонен Арто и многие, многие другие, чьи силуэты, возникая на страницах, выразительны и по-своему исчерпывающи.

Козинцев — замечательный писатель. Писал он всегда — слово употреблено здесь в буквальном смысле. Его литературное наследие не менее богато, чем кинематографическое. Читателям хорошо знакомы книги «Наш современник Вильям Шекспир», «Глубокий экран», статьи и исследования о киноискусстве, литературе, о великом британце, чей образ Козинцев пронес через всю свою жизнь. «Пространство трагедии» — последний заверченный писательский его труд. Между двумя датами в выходных данных — днем подписания в набор и днем сдачи в печать — легла дата кончины Григория Михайловича. Ему не довелось увидеть свою книгу сброшюрованной и одетой в супер (на книжных прилавках она продержалась всего полчаса и уже сейчас, через несколько месяцев, стала библиографической редкостью). Тем большую ценность имеет «Пространство трагедии» — свидетельство последних лет творчества Козинцева.

Андрей Тарковский написал, что эта пора козинцевской жизни кажется ему даже «полнокровнее, богаче и глубже» творческой молодости. Читая и вновь перечитывая книгу, восхищаясь глубиной анализа явлений, прозрачной простотой литературного стиля, видишь, как далека истинная гармония души от покоя, созерцательности, отрешенного всеведения. Автор — весь в поисках, в споре, в непрестанном познании и открытии нового. Он — в пути.

Так на скупом пространстве книги запечатлены масштаб мысли и таланта Григория Козинцева, щедро нам отданных и навсегда остающихся с нами.

Н. Зоркая

рассказы
кинematографистов

О МАРКЕ БЕРНЕСЕ



мерять правду создаваемых им образов, как он говорил, правде жизни, запечатленной на пленке в кинохронике.

Позже, когда он выступал на эстраде, я вспоминал его слова о правде жизни — он всегда откликался в своих песнях на самые злободневные моменты.

Когда началась война, я оказался во фронтовой киногруппе. В 42-м году со снятым материалом я приехал на несколько дней в Москву. Интерес Марка к фронтовой жизни, к моим рассказам о съемках солдат был на этот раз поглощающим. Он готовился к роли Аркадия Дзюбина в фильме Леонида Лукова «Два бойца». Его интересовало все, вплоть до того, подшиваются ли солдаты на фронте белые подворотнички к гимнастеркам (чего я не замечал и на чем настаивали консультанты фильма).

У меня не может получиться стройным рассказ об этом человеке. В памяти возникают, подобно кинокадрам, различные моменты ушедших лет.

Его роли и песни были всегда близки людям. В каждом из своих образов он умел находить черты человека, сидящего в зрительном зале. Это сближало с экраном, со сценой, вызывало какое-то иное, не похожее на «восторги» поклонников и поклонниц отношение к артисту. Но часто он не был доволен собой и особенно «голубыми» героями, которых ему приходилось иногда исполнять в фильмах.

Когда я говорю о том, что Бернес поверял свои образы правдой жизни, я имею в виду еще и то, как упорно, шаг за шагом, штришок за штришком подходил он к своей роли. В Киве Бернес показывал нам сцену из фильма «Тарас Шевченко», где он, офицер Косарев, защищает сосланного в крепость солдата Тараса Шевченко. Он искал и не находил жесты, которыми хотел выразить свое презрение к офицеру, поведемшему себя недостойно с солдатом... Он ставил ногу на стул возле этого офицера, презрительно взмахивал перед его лицом гитарой, а затем, словно создавая барьер между собой и этим человеком, прижимал гитару к себе...

Он советовался, какой костюм выбрать для эпизода, и был счастлив, когда режиссер Игорь Савченко согласился, что он будет одет в красную шелковую косоворотку.

Телефонный звонок его мог раздаться в любое время суток, и это был не обыкновенный звонок. Я снимал трубку и слышал в ней музыку и голос поющего Марка. Так же неожиданно, как возникал в трубке этот «концерт», возникали частые гудки. Мы знали — Марк проверяет на своих друзьях и знакомых новую, только что опробованную им вещь.

Не скрою, часто его друзья ловили себя на том, что повторяют «бернесские» шутки, повторяют в его манере. Не хотелось отставать от этого яркого человека в его отношении к своему искусству, к работе...

А. Кричевский,
кинооператор

и какие радости сопровождают нас на нашем пути.

Марк был необыкновенно общителен, он часто знакомил меня с людьми, которых сам даже хорошо не знал, быть может, час тому назад сам познакомился с ними. Он притягивал к себе людей, и они легко поддавали под его обаяние. Наверное, облик его был близок в те годы современникам, таким же, как он, ребята. И видимо, поэтому к нему «шли» роли шахтеров и солдат, летчиков. Россыпи его большого таланта слагались воедино в созданных им образах сильных людей.

В те годы я много путешествовал по стране со своей неизменной кинокамерой. Снимал колхозников в украинских селах. Находился в забое, когда Алексей Стаханов показал, на что способен рабочий человек в своем Советском государстве. Снимал на военных маневрах, в Арктике и на далеком Памире. И Марк, узнавая, что я вернулся из очередной командировки, шел ко мне, чтобы послушать о том, что я видел в поездках, в деревнях и рабочих поселках.

Именно этого ему, актеру, занятому месяцами в павильонах киносту-

дий, всегда не хватало, и, быть может, поэтому была ему интересна моя профессия кинохроникера.

Мы любили Марка Бернеса. В нем было что-то необъяснимое, что тянуло к нему людей с первого же взгляда. Веселая искорка в глазах, тонкая ирония в шутках были неотделимы от образа этого человека.

Его можно было встретить со знаменитыми летчиками Чкаловым, Мазуком и Ляпидевским. Он мог часами слушать семидесятилетнего портного Затирко, великого, как он говорил, мудреца из мастерской «Мосфильма», кто как художник шил старорежимные мундиры и цивильные костюмы, сюртуки, гимнастерки и фраки для киноактеров.

Он дорожил и гордился любовью драматурга Погодина. Когда-то Погодин увидел в Марке Бернесе исполнителя на роль Кости Жигулева — паренька с баяном в фильме «Человек с ружьем». Этот образ значил для Бернеса очень много. И он всю жизнь словно бы считал себя в долгу перед Погодиным, отвечал ему на доверие всем сердцем.

Он дружил с кинодокументалистами, для него было важно всегда при-

Трудно рассказывать о человеке, с которым дружил много лет и который не раз раскрывал разные грани таланта и трудного подчас своего характера. Как найти слова, которые помогли бы высветить то, что накопилось в памяти?

Конечно, начинать надо с далекой нашей молодости. И я начну с телефонного звонка Марка и его торопливых слов: «Приходи сейчас же. У меня Исаяк Бабель. Он будет читать свой новый рассказ!» Не помню, как добежал я со своей Сретенки в Петровский переулок, как одолел крутые ступени многоэтажного дома и, едва сдерживая дыхание, предстал перед сидящим у стола полноватым и лысым человеком. Очки в простой металлической оправе делали его похожим на сельского учителя, но темный, спокойного тона и покроя костюм и красивый галстук напоминали скорее дипломата, из тех, кого я не раз снимал в Наркоминделе. Бабель внимательно оглядел меня, поздоровался и продолжал раскладывать на столе исписанные листки бумаги. А Марк всем своим видом как бы говорил мне: «Замри, превращайся весь во внимание!»

Бернесы жили рядом с филиалом МХАТа, в одном из Петровских переулков, в крохотной комнатке на девятом этаже большого дома. Марк и его ныне покойная первая жена — ее все мы называли попросту Паша — передвигались в этом своем жилище только бочком, протискиваясь между столом, кушеткой и шкафом.

На единственном стуле сидел сейчас Бабель, я пристроился на кончике кушетки, и мы стали слушать его рассказ. Он был проникнут лукавым юмором и грустью. Я следил за реакцией Марка. Его лицо во время чтения стало как бы зеркалом рассказа. На лице и в глазах его отражалось все, о чем читал писатель...

Ну вот я и начал рассказывать о Бернесе.

Начало нашей дружбы — в далеких довоенных годах. Я пытаюсь вспомнить сейчас, где же и когда мы познакомились. И не могу представить себе, потому что были мы вместе, кажется, всю жизнь. Были очень молоды, и связывал нас кинематограф. Марк тогда снялся в кинофильме «Человек с ружьем», а я, тогда молодой оператор кинохроники, много ездивший по стране, только что вернулся из большой поездки в Арктику и был полон впечатлениями. Марку все было интересно, как губка впитывал он мои рассказы о полете с летчиком Черевичным к острову Генриэтты. А я был покорен обаянием петроградского паренька Кости Жигулева, с такой человеческой глубиной сыгранного актером Марком Бернесом. Именно тогда мы и подружались.

Конечно, это не значит, что при каждом удобном случае мы бегали друг к другу, звонили, ходили в гости. Совсем нет. По несколько месяцев могли мы не видеться, но всегда как бы краешком глаза каждый из нас видел другого, знал, чем каждый живет, к чему стремится, какие бед-

Костя Жигулев
(«Человек с ружьем»)



Аркадий Дзюбин, сверху в центре
(«Два бойца») Косарев, слева
(«Тарас Шевченко»)

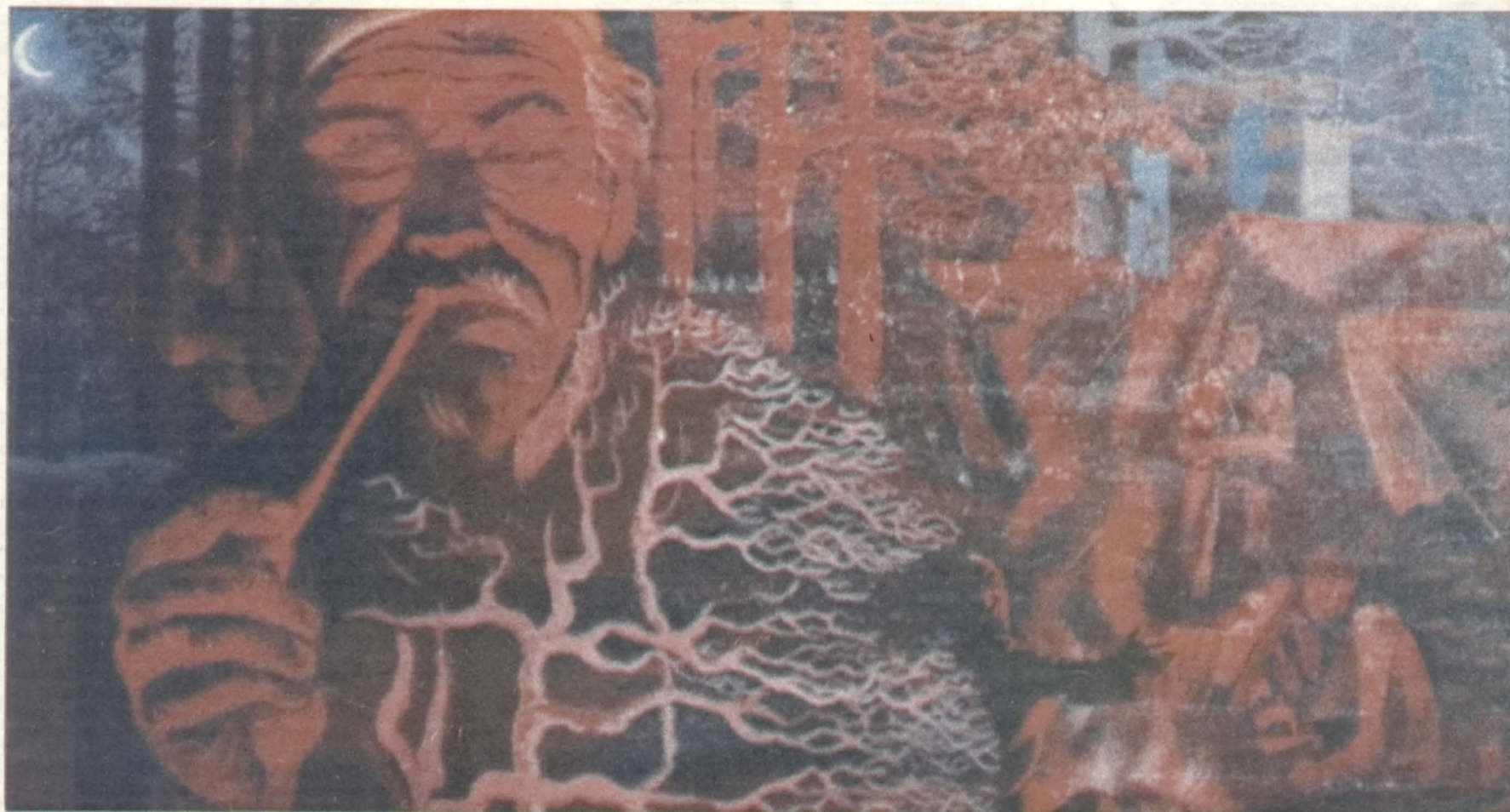


«Огонек»
(«Ночной патруль»)



С ВЫСТАВКИ ХУДОЖНИКОВ ЭКРАНА

В залах Центрального Дома кино



1. Ю. Ракша «Дерсу Узала»
2. П. Пашкевич «Любить человека»
3. М. Ромадин «Солярис»
4. М. Мамонтов «Белая птица с черной отметиной»
5. В. Аронин «Командир счастливой «Щуки»
6. С. Ишенов «Улыбка на камне»