

СОВЕТСКИЙ Экран 8

1924:
«Аэлита». Картина
о полете на Марс.
Ею вышел на орбиту
молодой коллектив,
ставший потом студией
имени М. Горького.

1974:
студия отправилась
в новый маршрут —
«Москва — Кассиопея».
Счастливых
новых стартов,
товарищи горьковцы!





«Детство Горького»
В роли Алеши Пешкова Алексей Лярский

«...мы не можем забыть о том, что этот мальчик вырастет потом в богатыря. Он вглядывается пока еще в жизнь, в людей своими зоркими глазами, присматривается, изучает пытливым... Так играет Алешу Пешкова юный артист Алексей Лярский».

«Литературная газета»,
15 июля 1938 года.

О судьбе Алексея Лярского читайте в воспоминаниях М. Донского (стр. 20).

«Важная задача кинематографистов — активно влиять на идейно-нравственное становление и всестороннее развитие юных граждан нашей страны, воспитывать у них благородные чувства любви к социалистической Родине, преданности делу Коммунистической партии, непримиримости к врагам социализма, силам реакции и агрессии. Создавать полноценные произведения, помогающие формированию поколений людей, способных приумножить завоевания социализма, героические достижения партии и народа, успешно строить коммунистическое общество».

Из постановления ЦК КПСС
«О мерах по дальнейшему развитию
советской кинематографии»

СОВЕТСКИЙ Экран

№ 8 апрель 1974

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН ГОСУДАРСТВЕННОГО
КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И СОЮЗА

КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

ОСНОВАН В 1925 ГОДУ

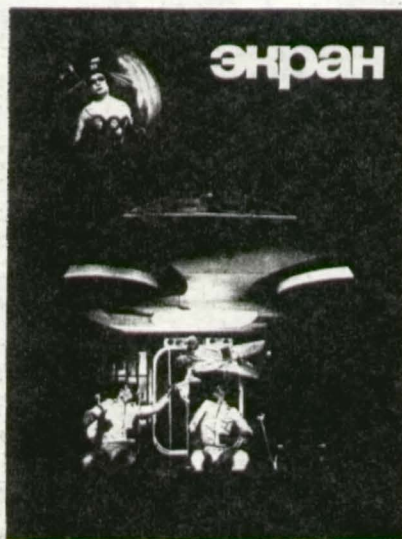
ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

© «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. ХЛОПЛЯНКИНА,
Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ.

Главный художник К. А. Сошинская.
Оформление Ю. Н. Фидлера.
Художественный редактор
Т. Н. Трофимова.



На первой странице
обложки
монтаж кадров
из фильмов «Аэлита»
и «Москва — Кассиопея»
Художник Д. Д. Петров

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.

№ 8 (416) — 1974 г.
Сдано в набор 1/III — 1974 г.
А 04705.
Подписано к печати 20/III — 1974 г.
Формат 70 × 108¹/₂.
Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.
Тираж 1 950 000 экз. Изд. № 723.
Заказ № 1891.
Ордена Ленина и ордена Октябрьской
Революции типография газеты
«Правда» имени В. И. Ленина,
125865, Москва, А-47,
ГСП, ул. «Правды», 24.

Л. МАТВЕЕВ,
секретарь ЦК ВЛКСМ

Ленинский комсомол с радостью приветствует прославленный коллектив Центральной ордена Трудового Красного Знамени киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького в канун его полувекового юбилея.

В документах XXIV съезда КПСС, в Отчетном докладе Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева большое место было отведено вопросам литературы и искусства, подчеркнута возрастающее значение художественного творчества в духовной жизни нашего общества. Значительное место принадлежит здесь детскому и юношескому кинематографу.

С первых дней творческой деятельности коллектив студии стал верным другом и помощником комсомола в деле коммунистического и эстетического воспитания молодежи.

Вся история студии тесно связана с героической историей нашей страны, Коммунистической партии, Ленинского комсомола. Горячее дыхание революции, огненные годы гражданской и Великой Отечественной войны, трудовой подвиг советских людей в годы первых пятилеток и в наши дни, рассказ о вечно юном, полном революционной романтики молодом поколении нашей страны стали основной

Есть у нас несколько студий-новаторов, сделавших первые шаги к революционному социалистическому киноискусству еще тогда, когда только складывалось представление о том, каким же оно должно стать. Эти коллективы и сегодня, полвека спустя после зарождения, остаются студиями-первопроходцами, они обогащают советскую кинематографию — пусть не каждый день — принципиально новыми работами. Такова студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького. Миллионы зрителей шлют ей сегодня праздничные поздравления.

На протяжении полувека она называлась по-разному — Межрабпом-Русь, Межрабпомфильм, Союздетфильм, в ее фильмографии более 500 произведений, и не нужно искать общий знаменатель этим разноликим работам. Здесь представлены все жанры, от «агиток», звавших помогать голодающим, до романа-размышления «Любить человека», до героического киноповествования «А зори здесь тихие...», до фильмов для детей всех возрастов. И все-таки это один творческий коллектив, или, как часто говорят, организм — со своей цельной и последовательной историей, с чертами характера, традициями. Страсть к творческим исканиям словно бы запрограммирована в генах студии, дана ей Всеволодом Пудовкиным, Львом Кулешовым, она одушевляла лучшие работы Марка Донского, Сергея Герасимова и никогда не позволяет студии-экспериментатору, студии-изобретателю обольщаться достигнутым, упиваться юбилейными венками и адресами, — слишком много интереснейших и неотложных дел на очереди!

Все же вспомним сегодня, что в этом коллективе, понимая под этим словом не стабильно застоявшийся личный состав, а естественную смену-связь поколений, Яков Протазанов поставил «Его призыв» — с этой картины можно вести летопись художественно-игровой киноленинианы; здесь открыватель новых кинематографических наречий Дзига Вертов сложил свои удивительные «Три песни о Ленине», где хроникальные кадры заговорили языком поэзии, где

ВЕРНЫЙ ПОМОЩНИК

темой фильмов студии на ее полувековом пути. Лучшие произведения студии воспитывают у молодежи идейную убежденность, трудолюбие, нравственную чистоту, уважение к революционным, боевым и трудовым традициям старших поколений, горячую любовь и преданность нашей Родине.

Яркое подтверждение ленинской мысли о том, что настоящее великое искусство призвано служить народу, нашло свое конкретное воплощение уже в первых произведениях, созданных выдающимися мастерами студии. Экранизация романа А. М. Горького «Мать», осуществленная В. Пудовкиным, вошла в золотой фонд киноискусства. Впервые в художественном кинематографе в картине Я. Протазанова «Его призыв» прозвучала ленинская тема. Фильмы Д. Вертова «Три песни о Ленине», М. Донского «Сердце матери» и «Верность матери», Л. Кулиджанова «Синяя тетрадь» вносят свой вклад в дело воспитания подрастающего поколения на примере жизни и деятельности В. И. Ленина. Созданный выдающимися мастерами кино образ В. И. Ленина всегда будет служить высоким нравственным примером для молодежи.

Большое место в репертуаре студи

и занимает героико-патриотическая тема. Фильмы, посвященные подвигу советского народа в годы Великой Отечественной войны, продолжают и сегодня воспитывать молодое поколение в духе патриотизма и верности коммунистическим идеалам. Образы Зои Космодемьянской, молодогвардейцев, Александра Матросова, получившие достойное воплощение в фильмах Л. Арнштама, С. Герасимова, Л. Лукова, продолжают пленять сердца юных зрителей стойкостью и отвагой, беззаветной преданностью социалистической Родине. Духовную связь со своими ровесниками сороковых годов ощущают и те, кто смотрит картину С. Ростоцкого «А зори здесь тихие...» и другие ленты о войне, снятые в наши дни.

Важной задачей кинематографистов, как отмечается в Постановлении ЦК КПСС по вопросам кинематографии, является создание полноценных произведений, помогающих формированию поколений людей, способных приумножить завоевания социализма, героические достижения партии и народа. Кинематографистов студии всегда волновала тема современности в кино, жизнь молодого современника наших дней. Начиная от «Путевки в жизнь» Н. Экка, в произведе-

ниях студии четко обозначилась тема формирования внутреннего, духовного облика молодого человека. В фильмах лауреата премии Ленинского комсомола, народного артиста СССР С. Герасимова «Журналист», «У озера», «Любить человека» созданы впечатляющие образы облик человека социалистической эпохи.

— Можно назвать немало имен талантливых режиссеров, сценаристов, операторов, актеров, создавших интересные произведения, разнообразные по тематике, жанрам и стилям, правдиво показывающие живые образы героев наших дней. Комсомол всегда поддерживал и будет поддерживать произведения киноискусства, отражающие героизм труда, рассказывающие о жизни молодежных коллективов, молодых рабочих, колхозников, учащихся, интеллигенции.

Нам глубоко радует, что внимательное, заинтересованное проникновение в жизнь пионерских дружин и отрядов, в мир увлечений и интересов ребят помогло добиться больших творческих успехов режиссерам Ю. Победоносцеву и И. Фрэнзу, создавшим фильмы «Ох, уж эта Настя» и «Чудак из пятого «Б», отмеченные призом ЦК ВЛКСМ «Алая Гвоздика».

Комсомол особо заинтересован в создании фильмов о жизни школьных комсомольских и пионерских организаций, об учащихся профтехобразования, о тех проблемах, которые волнуют молодежь. Важно к разработке этих тем привлечь талантливых писателей, драматургов, сценаристов, педагогов, комсомольских и пионерских работников.

Каждый день приближает нас к знаменательному событию в жизни и деятельности Ленинского комсомола, всей советской молодежи — XVII съезду ВЛКСМ, который станет отчетом молодежи перед Коммунистической партией, советским народом о выполнении ленинских заветов, определит новые задачи комсомольских организаций. Мы уверены в том, что коллектив студии станет активным участником в осуществлении принятых съездом комсомола решений.

В канун юбилея Центральный комитет комсомола желает коллективу студии новых ярких произведений киноискусства, новых экранных образов, которые станут маяком для нынешнего и следующих поколений молодых зрителей, будут помогать им в учебе и в работе, в жизни и в борьбе за коммунистическое завтра.

НОВАТОРСТВО

навсегда соединились понятия «кино-документ» и «песня».

Здесь Николай Экк поставил фильмы, о которых всем известно, что они были почином в звуковом и в цветном кинематографе, — знаменитую и ныне остающуюся на экране «Путевку в жизнь» и «Груню Корнакову». А Григорий Рошаль «Саламандрой» внес свой вклад в тему идеологической битвы двух миров.

Здесь так широко, как, может быть, больше нигде, к участию в кинофильмах еще в начале 20-х годов были привлечены лучшие актерские силы русского театра. Потребность в глубокой и разносторонней человеческой характеристике героя фильма, вера в актера-художника — характернейшая черта студии с тех давних времен, когда добивался сближения кинематографии и большого русского актерского искусства организатор-интуист, один из создателей коллектива «Русь», М. Алейников.

Здесь операторы А. Головня, Л. Форестье, С. Урусевский, М. Кириллов и другие мастера учили оптику поэтике, настраивали кинокамеру на лад образной речи.

Здесь рождались теоретические обобщения Пудовкина и Кулешова, закладывались основы той теории, которая блестяще помогла практике советского и мирового кинематографа.

И ко многому другому, что рождалось на студии, вполне применимо слово ВПЕРВЫЕ, если иметь в виду не погоню за «приоритетом», а благородную страсть к коллективному творческому труду, общим открытиям. Но, конечно, из всех новаторств студии важнейшее, имеющее выдающуюся нравственную ценность — нынешнее ее служение делу воспитания детей, подростков, юношества. То, что студия сплотилась в конце концов как коллектив художников,

поставивших высшей своей целью воспитание будущих строителей нашего общества, определило ее нынешнее место в семье советских киностудий. В этом отношении кинематографисты-горьковцы были и остаются первыми.

Конечно, фильмы для детей и подростков ставили и будут ставить все студии нашей страны, но чем дальше, тем больше на этой задаче фокусируется внимание всех «горьковцев». Здесь их страсть к новаторству находит благодарнейшее применение.

К решению этой задачи призывает студию имени М. Горького известное Постановление ЦК КПСС о мерах по дальнейшему развитию кинематографии.

Как ты решишь эту задачу, кинематографист-горьковец? Это уж дело твоей творческой инициативы, художественной интуиции. Здесь скажется твое понимание ребенка и подростка, горьковская жажда помочь становлению лучшего в человеке, истинная одержимость в исканиях душевного контакта с детьми.

Может быть, ты выстроишь, как С. Герасимов в «Молодой гвардии», грандиозную картину народного подвига и расскажешь о роли подростка в нем. Или, как Игорь Савченко в первом (опять первом!) музыкальном поэтическом фильме «Гармонь» захватить душу зрителя поэзией природы и труда на родной земле. Может быть, как М. Донской в прославленной горьковской кинотрилогии, проследишь за тем, как тянутся нити из жизни детской во взрослую, и это будет рассказом о времени и об истории человеческой души. В любом случае опыт старших товарищей будет для тебя началом твоего личного опыта, но не предметом для подражания, — коллектив этого не прощает. Ты можешь, как С. Ростоцкий в «Зорях», показать юную личность в

испытаниях трагедийных или, как в фильме «Доживем до понедельника», разглядеть хватку человеческих характеров в почти будничной ситуации, когда требуется особенная острота зрения и отзывчивость на все волнующие о жизни молодежи коллективы, молодые рабочие, колхозники, учащиеся, интеллигенции.

Нам глубоко радует, что внимательное, заинтересованное проникновение в жизнь пионерских дружин и отрядов, в мир увлечений и интересов ребят помогло добиться больших творческих успехов режиссерам Ю. Победоносцеву и И. Фрэнзу, создавшим фильмы «Ох, уж эта Настя» и «Чудак из пятого «Б», отмеченные призом ЦК ВЛКСМ «Алая Гвоздика».

Студия накопила ценнейший опыт работы над собственными детскими, если можно так выразиться, фильмами. Молодого кинематографиста многому научат фильмы В. Эйсымонта, В. Легошина, А. Роу, И. Фрэнза. Может быть, самое существенное в них, если мы попытаемся обобщить опыт студии в этом отношении, — умение найти в «детском кино» правдиво острые коллизии, побуждающие маленького зрителя и в час веселого развлечения находить радость в умном слове, метко схваченном характере, остром наблюдении. Наш кинематограф для детей — кинематограф умный, чистый, благородный. Лучшие наши фильмы-сказки — вовсе не идиллии, нет, это как бы краткий рассказ о долгом противоборстве добра и зла, нисости и благородства, ценностей действительных и мнимых. Да ведь народная сказка ничего общего с идиллиями не имеет. Идиллии есть порождение мещанской мечты и лицемерия, нашему искусству они противопоставлены.

Кинематографисты-горьковцы идут к родственным целям различными путями — одни предпочитают разговаривать с аудиторией «цельнодетской», другие хотят собрать в зрительном зале людей всех возрастов.

Может быть, это особенно ценный для воспитания детей да и взрослых зал — тот, в котором сидят рядом родители и дети.

Есть в репертуаре, созданном студией, фильмы чрезвычайно в этом отношении интересные — здесь и «Три дня Виктора Чернышева» Е. Григорьева и М. Осельяна, и «Отчий дом» Л. Кулиджанова, и его же «Когда деревья были большими», и «Чудак из 5-го «Б». И. Фрэнза.

В одном случае более, в другом менее явственно фильмы такого рода устанавливают тонкие коммуникации между отцами и детьми. Так протянулись прочные нити от матери к дочери, от дочери к матери в том же «Отчем доме».

Теперь на студии много говорят о создании киноциклов о жизни замечательных людей. Справедливо называют одним из зачинателей этого жанра Сергея Юткевича, поставившего на этой студии еще в 1940 году «Якова Свердлова». Биографические фильмы бесконечно интересны для художника, стоящего перед собой воспитательно-нравственные задачи, — они дают возможность поведать о том, каким может и должен быть человек, рассказывая о людях, живших и живущих рядом с нами. Ни один педагог не обходится без таких волнующих рассказов — не обойдется без них и наша кинематография.

Есть у советского художника великое преимущество, предмет благородной зависти многих честных зарубежных кинематографистов — ясность цели. Нечего и говорить о том, что цель ясная не становится целью легкой.

Мы знаем, как высок авторитет советского детского и юношеского фильма во всем мире. Дело не в числе премий и призов, полученных на международных фестивалях. Суть в том, что лучшие наши фильмы для детей и о детях несут в мир правду о главных нравственных целях советского общества, о духовных стимулах людей — тех, что родили Октябрь и верны его знаменам.

Студия-юбиляр, по заслугам принимающая сегодня благодарности зрителей, создала и создаст еще много таких фильмов.

ГЛАВНЫЙ АДРЕС

Фильмы студии-юбиляра собирают миллионы зрителей на тысячах сеансов. Но какой из них сравнится с шумным, благодарным киноутренником!

На утренниках собирается главный зритель студии, главный судья ее успехов. Вспомним здесь наши утренники, читатель, сколько бы тебе ни было сейчас лет. Кадр за кадром напомним нам о киноклассике студии имени М. Горького, о фильмах, главным адресом которых была детская и юношеская аудитория. Этот адрес и сейчас главный для студии.



«БЕЛЕЕТ ПАРУС ОДИНОКИЙ»

«Сюжет фильма более зрел, нежели сюжет романа. Маленький гимназист, оставаясь живым мальчиком, робким и в то же время жадным к жизни, становится более решительным, более героическим. Гаврик выводит его в жизнь, в борьбу».

Виктор Шкловский

НА ПУТИ В ДЕТСТВО

ПРАЗДНИЧНЫЙ РЕПОРТАЖ

Центральной студии имени Горького 50 лет. Обычно юбиляры в таком возрасте еще строят планы, но больше оглядываются назад, по крохам собирая в юбилейный кубок все достижения и свершения.

Но все это не имеет никакого отношения к нашему сегодняшнему юбиляру. Произошло удивительное — на пороге зрелости студия возвращается назад (или идет вперед?), в детство.

Готова ли студия быть детской и юношеской не по названию, а по призванию, по существу? Хватит ли у нее





2



3



4



5



6



7

1. «Засекреченный город»
2. «Свой парень»
3. «Отроки во вселенной» (2-я серия фильма «Москва — Кассиопея»)
4. «Птицы над городом»

5. «Ровесники»
6. «Золотой шлем»
7. Рабочий момент съемок фильма «Жребий». В центре режиссер И. Вознесенский

син, В. Железников, В. Спирин, И. Ольшанский, Н. Руднева и многие, многие другие.

Казалось бы, можно не волноваться. Замыслы достаточно серьезные, сюжеты, судя по заявкам и уже готовым сценариям, увлекательны. Но это только первый рывок, собраны талантливые писатели, охотно пишущие о детях и для детей. Некоторые из них впервые пробуют себя в общении с детьми-зрителями. Но у нас уже есть перспективный план на 1977—1979 годы, авторы к которому подбираются. Это самое трудное — авторы для детей. Их вообще мало, а хороших, да простят меня сценаристы, еще меньше. Мы славны нашими детскими писателями, но они не очень-то балуют кинематограф. Тому много причин — в канун юбилея не будем сводить счеты и предъявлять обоюдные претензии. Но уже сейчас нам необходимо представить себе, чьи перья обеспечат студии ее полнокровные, полнометражные двадцать фильмов в год.

Нам помогает сценарная студия при Госкино, у нас тесные контакты с Союзом писателей, с его детской и юношеской секцией, наши редакторы открывают молодые таланты, но еще чаще им приходится «закрывать» слабые сценарии. И поэтому всех, кто любит детей и кого дети тоже успели полюбить, всех писателей, молодых и не очень молодых, идеями, со своими героями, мы готовы принять, любить и лелеять, но только с одним условием: если они не забудут, что юному зрителю мало глубокого содержания, ему нужна веселая, сверкающая, занимательная форма.

...Вы спрашиваете, какой период жизни на студии я считаю для себя самым счастливым? Скажу откровенно: когда все только начиналось. Я пришел на студию 24 года назад, когда они, среднее поколение наших кинорежиссеров, и впрямь были среди первых, которые после войны возвращали экран к жизни. Какой самым трудным? Сегодняшний. Когда опять все только начинается.

...Если пройти сегодня по павильонам студии, то создается впечатление, будто наступило временное затишье, перегруппировка сил перед завтрашним длительным наступлением. Отсняты последние метры фильмов, готовых к сдаче, а новые еще проходят свой подготовительный период.

И только в одном павильоне какая-то странная компания волосатых, рогатых, пестро размаляванных, одетых

зрелости, чтобы справиться со своей второй молодостью? Будет ли ее новое детство тем воспоминанием, без которого, как говорил Достоевский, «нет жизни у взрослого человека»?

Все эти вопросы я поставила перед директором киностудии имени Горького Г. И. Бритиковым. Он сразу ответил третий, справедливо заметив, что на него в лучшем случае ответят наши внуки, а скорее всего — правнуки. Что касается первых двух, то он считает, что вся пятидесятилетняя жизнь студии, начиная от Пудовкина, Кулешова, Протазанова, Барнета, Донского, Герасимова и кончая выпускниками режиссерских курсов и режиссерского факультета ВГИКа, которые в большом количестве пришли сейчас на студию и которым сразу («мы, конечно, очень рискуем») поручили постановки, создает тот фундамент, на котором будет строиться здание детской студии по всем параметрам, намеченным в Постановлении ЦК КПСС о кино.

— Это постановление, в котором говорится и о студии имени М. Горького, — одновременно и признание наших возможностей [кино для детей — нет ничего труднее] и новые обязательства. Как мы думаем с ними справиться? Мы расширяемся, строим в Ялте новый филмал [на 4—6 фильмов в год], который одновременно сможет обслуживать до 50 экспедиций разных студий. Создаем в Москве детский комплекс, спортивную площадку с комнатами отдыха, библиотекой, читальней... Все это будет — и новое оборудование, и универсальный тон-зал со своим просмотрным залом и новейшими приспособлениями для звукозаписи, и новые удобные помещения для актеров. Но не это самое главное. Главное — сценарии, единственное сырье, из которого получается [или не получается] кинопродукция высокого качества. Другого нет. Если вы заглянете в наш сценарный портфель, то по названиям и темам он с запасом обеспечивает план 1975 года. Его художественный уровень нам гарантируют Е. Габрилович, С. Михалков, М. Ибрагимбеков, М. Львовский, А. Зак и И. Кузнецов, В. Фрид и Ю. Дунский, Ю. Принцев и Ю. Трифонов, В. Трунин, А. Володин, Б. Васильев, В. Аксенов, А. Алек-



во что попало, но вызывающе ярко и несурзано, хохоча, кривляясь и улюлюкая, требовала от оператора Алексея Чардынина и режиссера Бориса Рыцарева немедленно предоставить в их распоряжение некую Аграфену. Предводительствовал всей этой жутковатой компанией Владимир Высоцкий. Прягая с легкостью кузнечика через ступеньки, схватив на лету гитару, знакомым нам хрипловатым басом, обещал (в стихах), подпалить дворец, если Аграфена не выйдет на балкон.

Странная компания оказалась свитой Соловья-разбойника, которого мечтает сыграть Высоцкий. Он пишет песни для всей картины «Иванда-Марья» по сценарию А. Хмелика.

Идут пробы на вакантные должности леших, оборотней, чертей и, естественно, Бабы-Яги... В перерывах они тихо отдыхают в актерской комнате, снисходительно наблюдая, как вполне реальные существа в возрасте от 10 до 12 лет, одетые в аккуратные костюмчики, бегают, кричат, гогочут и улюлюкают, отдыхая перед полетом в космос. Также пробы, тоже здоровая конкуренция достойных кандидатов.

А этажом выше — коридор деловых встреч. Здесь, на третьем этаже, кажется, решаются все дела студии, начиная от сроков запуска, метража, выбора натур, актеров, художественных решений, сокращений, необходимых досье и пересъемок. Здесь можно встретить всех директоров картин, которые всегда спешат, художников, у которых всегда есть время, редакторов, которые останавливаются на минуту обсудить с режиссером смысл будущего фильма, авторов, в вечных поисках своих режиссеров, ассистентов, которые почему-то именно здесь ищут актеров, актеров, которые пробегают, не оглядываясь, в павильоны, экономя минуты съемочного дня. Здесь всегда людно, гулко, дымно. Много смеются, шепчутся, громко говорят...

Это обычный шум студийного коридора, наполненный живыми выплесками эмоций, гнева, радости, деловой сухости. Этажом выше — тоже шум, но уже записанные на пленку. Раскручиваясь, обрываясь, уползая назад, мчась вперед, здесь разговаривают на своем языке километры изображений, реплик, музыкальных пауз, титров, увертюры.

Монтажер Тамара Ридель вот уже какой раз прокручивает эпизод в поисках пропавшей реплики. Галина Шатрова, оглохнув от трескотни мотоциклов, запустила их в мертвой тишине и только тогда поняла, что же в эпизоде «тянет». Щелк, щелк, щелк... Ножицы — самые верные друзья кино. И на наших глазах происходит маленькое чудо. То, что минуту назад казалось скучным, становится захватывающе интересным.

В комнате рядом бежит по монтажной дорожке новый Фантомас в тракторе оператора В. Рапопорта, который на сей раз выступает вместе с Мих. Жаровым в роли режиссера (фильм «Фантомас против Анискина»). Подгоняет, сверяет, ставит последние заплатки, делает последние подчистки — ведь «еще можно успеть» — в фильме с тем же названием, его монтажер Римма Цигельницкая. Остались минуты до того, как Илья Гурин взмахнет режиссерской палочкой в зале переписки, откуда только что вылетели «Птицы над городом» Сергея Никоненко. Это его первая режиссерская проба (сценарий написал кинокритик Семен Фрейлих). Вот-вот откроет детям свои тайны «Засекреченный город» режиссера Михаила Юзовского по сценарию молодого сатирика и юмориста Андрея Кучаева.

Бросит «Жребий» режиссер-дебютант Игорь Вознесенский вместе с другими дебютантами, знатоками и любителями хоккея (а фильм о нем). Его консультировал «великий тре-

нер» — так его называют — А. Тарасов. Останется, надеюсь, с нами герой фильма Ирины Тарковской (сценарий М. Ибрагимбекова), который так и называется «Пусть он останется с нами», и от их мастерства зависит, захочется нам этого или нет. Откроет инкогнито «Свой парень» (режиссер Павел Любимов, сценарист Ю. Эдлис), и спустится на землю загаданная режиссером Владимиром Гориккером «Звезда экрана». Вырвется из стен студии мотоцикл Генки... который с помощью режиссера Игоря Шатрова и писателя Андрея Битова победит и получит на международных гонках «Золотой шлем». Если верить Илье Гурину и Борису Ларину, то Славка Карасев успеет сделать по крайней мере еще одно доброе дело до окончания переписки. Но не успеют спасти свою жизнь, зато спасут жизнь детей Павел и Клим из фильма Бориса Бунеева и сценариста Агишева «Ровесники».

Не страшно, что по-разному ищут своего нового героя режиссеры студии, и молодые и старые. Важно, что они вместе перед вступлением в новое, очень ответственное для киностудии время.

Главный редактор студии Анатолий Евдокимович Бакихин рассказывает:

— Наше «государство» — кино для детей находится в процессе становления. Только определяются его границы, измеряется атмосферное давление, при котором смогут легко и глубоко дышать дети, когда они будут смотреть наши фильмы. Мы не хотим кормить их манной кашей, но еще не всегда понимаем состав той пищи, которую намерены им предложить. Ясно одно — надо ориентироваться на них, завтрашних, а не вчерашних.

Определить «климат» их мира нам помогут социологи, психологи и философы. Мы уже сейчас приглашаем их на студию, авели в художественный совет и редколлегию. Они наш компас, по которому мы будем осваивать сегодняшнюю страну детства. В ней много забытых островов — приключения, фантастика, — неосвоенных земель — «жизнь замечательных людей». Причем не мифических, а реальных, которых мы хотим показать нашей молодежи как состоявшуюся возможность полной реализации личности, своего «я». Как это делать, мы еще не знаем. Наш кинематограф научился фиксировать самые неожиданные внешние события и состояния человека, но как проникнуть в процесс творчества, научного поиска, мысли... — вот ведь что интересно юному зрителю, а мы этого делать пока не умеем. Впрочем, ему по-прежнему интересны форма, зрелище. Нам кажется, что поиск Аркадия Стругацкого, который в жанре фантастики ставит очень ясные, нравственные вопросы («Мальчик из преисподней»), тоже возможный путь для детского кино. Это не значит, что, оглядываясь назад или взлетая в космос, мы оторвемся от сегодняшнего дня. Современная тема — главное для нас. Мы будем искать способы для отражения на экране тех проблем, которые волнуют сегодняшнего подростка. В этом смысле удачен опыт Павла Арсенова «И тогда я сказал — нет». Нам нужен герой, взятый из конкретной среды, который несет в себе все ее влияния и тем не менее умеет сам принимать решения, быть личностью, в силу и достоинство которой поверит юный зритель.

Школа, семья, улица — вот те площадки, откуда мы будем брать наших героев и куда обратно их возвращать художественно разработанными и осмысленными. Мне кажется, что наши планы совпадают с планами наших режиссеров. О чем, впрочем, они сами вам расскажут.

О КОМ И О ЧЕМ ВЫ ХОТЕЛИ БЫ СНЯТЬ СВОЙ БУДУЩИЙ ФИЛЬМ?

— О первой любви, — ответил Ста-

нислав Ростоцкий. — Или, может быть, о любви человека к природе, ведь это и есть его самая первая и самая подлинная любовь.

— Не смейтесь, о смысле жизни, но для этого думаю прибегнуть к помощи Чехова (Михаил Юзовский).

— О подростках, которым нелегко даются первые шаги в большой жизни и потому их называют «трудными» (Павел Арсенов).

— О маленьких музыкантах, которые умеют все: петь, веселиться, танцевать, говорить смешные слова и... сниматься в кино (Исаак Магитон).

— О девочке-спортсменке, которой легко дотянуться до баскетбольной сетки, но не всегда легко одержать победу над собой (Яков Сегель).

— По-прежнему о мужчинах (Игорь Шатров).

— Опять о женщинах (Павел Любимов).

— О дельфинах (Михаил Юзовский).

— О людях-птицах, которые взлетают в небо, не отрываясь от земли (Юрий Егоров).

Названы не все, но мечты есть у каждого и куда более подробные, многослойные, богатые не одним желанным героем. Это в будущем. А сегодня для многих уже реальностью становится вчерашняя мечта. Поставлена последняя точка в сценарии Михаила Львовского «Учительница» для Ильи Фрэза.

Закончились уже пробы актеров на дочек и матерей для фильма Сергея Герасимова «Дочки-матери» (сценарий А. Володина) (об этом читайте на стр. 10 — 11). Объявлен смотр кандидатов, желающих совершить «большое космическое путешествие» по программе, предложенной Сергеем Михалковым и режиссером-дебютантом Селивановым. Появились первые «Отроки во Вселенной», завершившие долгий путь по маршруту «Москва — Кассиопея», разработанному Ричардом Викторовым.

Уже выехал на выбор места экспедиции для съемок фильма «Георгий Седов» директор картины Григорий Рималис (режиссер Борис Григорьев). Зашагал по страницам режиссерской разработки маленький Ходжа Насреддин, который стараниями Павла Арсенова заставил самого эмира отменить налоги, пообещав вернуть ему забытый вкус халвы. Начали поиски «Пропавшей экспедиции» Вениамин Дорман в содружестве с неутомимыми в поисках детских тем и жанров Заком и Кузнецовым. Выехал в свой родной край — в Кабардино-Балкарию — молодой режиссер Х. Хажкасимов, которому Фрид и Дунский рассказали и написали историю замечательной девушки Веры Флеровой, обнаружившей в этих местах месторождение вольфрама и молибдена и трагически погибшей. После очень долгой и трудной работы настал, наконец, звездный час «Звездной минуты» Льва Кулиджанова, и он приступил к работе над многосерийной телевизионной картиной о юности Карла Маркса.

Я не знаю, какое следующее мгновение станет отчетом в творчестве Татьяны Лиозновой. Может быть, это будет музыкальная комедия о длинных парнях-баскетболистах, которых придумал и запустил в феерические приключения Василий Аксенов, а может быть... Впрочем, не стоит раскрывать все секреты, оглашать все замыслы. Художник имеет право на тайны. Как сказал мне Станислав Ростоцкий:

— Я никогда не говорю о своем фильме — ни в будущем, ни настоящим — до тех пор, пока картина не выйдет на экраны. Я просто боюсь.

И каждый, наверно, на вопрос о своем самом счастливым дне на студии ответил бы так же, как ответил Илья Фрез: «Я его жду».

Алла Гербер



«Праздник святого Йоргена» (1929). Режиссер Я. Протазанов. В роли Франца Шульца Н. Ильинский



«Потомок Чингис-хана» (1929). Режиссер В. Пудовкин.

СКВОЗЬ ГОДЫ

ШТРИХИ К БИОГРАФИИ СТУДИИ

- И. Ильинский.
 «Как это ладилось» — 5;
 А. Головня.
 «Слепящее солнце» — 5;
 Е. Барская. «Сколько стоит картина?» — 8;
 Н. Экк. «Поправка»
 месье Женести...» — 8 — 9;
 Д. Флянгольц.
 «Первый в СССР» — 9;
 Н. Крючков. «Счастье» — 9;
 И. Чанышев.
 «Детям — доброе...» — 15;
 И. Гурин.
 «Какой парень был!..» — 1
 А. Хохлова. «В дни
 мира и войны» — 19;
 В. Гинзбург.
 «Мудрые слова» — 20;
 М. Донской.
 «Старая фотография» — 20
 В. Шумский. «В холле
 второго этажа» — 20.

КАК ЭТО ЛАДИЛОСЬ

Игорь ИЛЬИНСКИЙ,
народный артист СССР

Как мы сейчас, так внуки наши и через следующие пятьдесят и сто лет будут бережно хранить все, что связано с рождением и развитием советского киноискусства. Первые фильмы, в которых мне довелось участвовать, относятся к началу двадцатых годов. Студия, на которой шли съемки, предшественница студии имени М. Горького, называлась тогда «Межрабпом-Русь», была небольшой, но порядком был образцовый.

Установившаяся с первых дней жизни студии творческо-художественная обстановка способствовала не только профессиональному росту актеров, но и коллектива в целом. В этом была большая заслуга директора студии М. Н. Алейникова, режиссера Я. А. Протазанова, и, конечно же, в этой связи нельзя не назвать имена таких корифеев, как В. Мейерхольд, М. Чехов, В. Качалов. Работа рядом с ними для нас, молодых актеров, среди которых были Н. Баталов, А. Кторов, В. Фогель, Ю. Солнцева, В. Малиновская, В. Марецкая, была большой и настоящей актерской школой.

Я вспоминаю всегда студию тех лет с хорошим волнением. И не только потому, что все мы были молоды. Просто удивительно, как ладилось у нас работа. Мы грустили, когда заходило солнце... Зато с нами подъемом, стремились использовать каждую благодатную минуту, шли мы на натуре! Мы работали с той высокой одержимостью, которая так необходима там, где разговор идет о творчестве.

Надо сказать, что и Протазановым делалось все для того, чтобы мы всегда были в артистической «форме». Он, например, внимательно следил за тем, чтобы актер пришел на съемку хорошо отдохнувшим, в хорошем настроении.

Помещалась студия в Петровском парке, где сейчас стадион «Динамо», в небольшой сравнительно, но уютной даче, окруженной со всех сторон густо разросшимися деревьями. А вела к даче, пересекая лес, словно в сказке, извилистая тропинка.

Сегодняшнему поколению, избалованному комфортом метро, скоростными самолетами, трудно представить Москву тех лет. И как здесь не напомнить, что первые автобусы, а их было восемь, пошли лишь в 1924 году от Белорусского вокзала до Каланчевской, ныне Комсомольской площади, что первый троллейбус, маршрут которого брал свое начало тоже от Белорусского вокзала и заканчивался у села Всехсвятского, где сейчас метро Сокол, москвичи увидели и того позже — в 1933 году. А в то время, когда студия впервые распахнула двери своих павильонов, по Москве, включая Красную площадь, бегали грохочущие трамваи. И всюду, куда ни глянь, следы войны и разрухи — развалины, беспорядочность...

И вот в этой-то «непостижимой России», как выразился писатель-фантаст Уэллс, испытывающей бесконечные лишения, и начались на студии съемки фильма «Аэлита» по одноименному советскому революционно-фантастическому роману Алесандре Николаевича Толстого. В фильме, как и в романе, была выражена не только дерзкая по тому времени мысль о полете на Марс, но и прозвучала тема классовой борьбы марсиан-рабов против своих угнетателей.

На экран «Аэлита» вышла в 1924 году. В том же году студия приступила к съемкам «Папиросницы от Моссельпрома». Само название этого комедийного фильма не обещало масштабного произведения, а между тем оно получило определенное политическое звучание. В стране в те годы процветала частная торговля, и популяризация государственной было делом огромного значения.

«Нигде, кроме как в Моссельпроме» — призывались москвичи рекламой Маяковского и разрешению этой большой, государственного значения задаче. Эта реклама читалась на конфетных обертках, она была начертана на здании Моссельпрома, первого «высотного» девятиэтажного здания, построенного в первые советские годы неподалеку от Арбатской площади. Решению этой задачи был подчинен и фильм Ю. Желябужского «Папиросница от Моссельпрома».

Много воспоминаний связано у меня и с другими картинами Я. Протазанова. «Процесс о трех миллионах», «Запрощение из Торжка», «Праздник святого Юргена». И все они радостные, все веселые. На этой студии впустил я все прелести и все невзгоды, связанные как с ее (студии), так и с моим ростом как актера.

Сегодня, в день славного полувекового юбилея, поздравляя горьковцев, мне хочется сказать: берегите традиции своей студии. Характерным для нее было пестование актера, забота о его росте, его популяризации. А ведь случается иной раз, чего греха таить, появится молодой актер, прозвучит в одном-другом фильме, и быстро о нем забывают. Забывает дирекция и режиссер. Забывает зритель. Так пусть же, как повелось это с первых дней жизни студии, актер всегда встречает в ее стенах ту, я бы сказал, материнскую заботу, которая так необходима каждому, кто появился на свет, кто должен еще расти и развиваться. Добро пути вам, дорогие друзья-коллеги!

СЛЕПЯЩЕЕ СОЛНЦЕ

Анатолий ГОЛОВНЯ, оператор,
заслуженный деятель
искусств РСФСР

Всеволод Илларионович Пудовкин обладал драгоценным для подлинного художника свойством: он жил интересами, волнениями своего времени. Мне кажется, что студия, где он поставил свои лучшие фильмы, унаследовала от него это свойство.

Вскоре после фильмов-дебютов «Механика головного мозга», «Шахматная горячка» (небольшая комедийная лента о международном шахматном турнире в Москве) он ставит классические свои фильмы о социальной борьбе — «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана». Они выразили великие конфликты эпохи и принесли по всему миру славу молодого советского кино и коллектива студии. Вместе с фильмами С. Эйзенштейна, созданными в те же годы, они стали знаменем нового искусства, рожденного Октябрем.

Максим Горький, имя которого теперь носит студия, был и тогда властелином наших дум.

Вспоминую первую съемку «Матери», первые находки режиссера.

В. Пудовкин с Н. Баталовым решили, что в момент выхода Павла из тюремной кареты яркое солнце должно его ослепить — это будет характерно для образа Павла. И тут проявилась свойственная В. Пудовкину изобретательность. Не репетировал предварительно эту сцену, Пудовкин плотно закрыл дверь кареты и продержал Баталова в ней несколько минут. Потом двери были внезапно открыты, Баталов вышел из полной темноты на яркий свет. Я снимаю его... Он сразу же зажмурился, а открыв глаза, увидел солнце и неожиданно улыбнулся ему. Улыбка осветила его лицо, сделала его солнечным, прекрасным... Мы сразу его таким признали, и таким Власов — Баталов прошел через всю картину. Таким он показан на кинолентах, обогативших весь мир.

Наша совместная с драматургом Н. Зархи работа была продолжена в фильме «Конец Санкт-Петербурга», который явился для нас своеобразным политическим кредо, формулой нашего отношения и революции.

«Конец Санкт-Петербурга» — моя самая любимая картина. В ней есть несколько эпизодов, которые мне как оператору особенно дороги, — это, во-первых, Петербург, отраженный в воде каналов (я снимал эти кадры в момент солнечного затмения), во-вторых, «проходы» парня и старухи по Петербургу, затем кадры биржи и эпизоды первой мировой войны.

Снимая фронтовые эпизоды, мы восстанавливали то, что было пережито и мною и Пудовкиным. Помните эпизод: Пудовкин, который исполнял небольшую роль, тащит на себе солдата. Это случилось с ним самим, когда его, тяжело раненного, спас фронтовой товарищ.

Я снимал Вс. Пудовкина и в роли Федя Протазанова в немом фильме «Живой труп» (по пьесе Л. Толстого). Эту картину студия создавала совместно с немецкой фирмой «Прометеусфильм». В фильме снимались Ната Вачнадзе, Вера Марецкая и Михаил Жаров.

Съемки в Германии совпали с премьерой в этой стране нашей картины «Потомок Чингис-хана» («Буря над Азией»). На премьеры в Берлине финал фильма зрители смотрели стоя, неистово аплодировали и стучали стульями.

Злобные заметки реакционных газет были бурно подавлены восторженными отзывами о «Потомке» в прогрессивной и профессиональной прессе. Этот фильм и сегодня является античным идеологическим оружием в развивающихся странах в борьбе народов этих стран против империализма и колониализма.

Фильмы Вс. Пудовкина, его теоретические работы, вышедшие и за рубежом, его личные контакты со многими деятелями культуры значили очень многое для пропаганды советской культуры повсюду.

В 1931 году мы вновь приехали в Германию на съемки фильма «Дезертир». Фильм рассказывал о донерах Гамбурга, о союзе в Германии теплохода «Пятилетка» для Советского Союза.

Гамбург тех дней был погружен в безмолвие. Страну охватил кризис. Торговый флот стоял на приколе.

Уже шагали штурмовые отряды. Но улицей еще владели тельмановцы — борцы «Рот-Фронта». И звучала на улицах мелодия интернационального марша композитора-антифашиста Г. Эйслера. Она была хорошо известна и в нашей стране. Слова этого марша: «Заводы, вставайте! Шеренги смейте! На битву шагайте, шагайте, шагайте!» — знал каждый.

Это была мелодия борьбы, надежды, веры. Она и сегодня звучит в моих ушах.

В съемках фильма в Германии нам оказали большую помощь союзы донеров и прогрессивной интеллигенции. В фильме наряду с советскими актерами Б. Ливановым, Т. Манаровой, А. Чистяковым снимались донеры Гамбурга — рядовые бойцы «Рот-Фронта».

Обращаясь и этим годам, хочу напомнить: наряду с фильмами Вс. Пудовкина генеральные темы советского киноискусства получили свое художественное воплощение в таких новаторских произведениях студии, как «Его призы» режиссера Я. Протазанова — о любви советских людей и Ленину, в антибуржуазном фильме Э. Пискалова «Восстание рыбаков», в картине «Путь в жизнь» И. Энка и многих других, пронесших по экранам мира славу замечательного киноколлектива.

ГЛАВНЫЙ АДРЕС

«ДУМА ПРО КАЗАКА ГОЛОТУ»



«Одно из неоспоримых достоинств фильма — это отсутствие шаблона, схем...»

Это живая и бодрая постановка, показывающая нашу молодую Красную Армию у ее колыбели, когда она, преодолевая препятствия и лишения, поддерживаемая всем народом, гнала полчища белопопятых, героически защищая советскую землю».

«Правда», 8 октября 1937 г.

«ОСТРОВ СОКРОВИЩ»



«Успех фильма «Остров сокровищ» у зрителя показывает, какие большие возможности открыты перед советским приключенческим фильмом».

«Водный транспорт»,
4 апреля 1938 г.

«ТИМУР И ЕГО КОМАНДА»



«Тимур и его команда» появился на экране за несколько месяцев до войны. Но едва она грянула — тысячи и тысячи пионеров и школьников взяли пример с Тимура и его товарищей. Делами помогали они старшим в борьбе с врагом.

...Фильм о Тимуре оказался долгожителем. С конца 1940 года и поныне он служит добрым примером юным поколениям многих стран».

«Искусство кино», 1968, № 10

ЛЕТОМ БУДУЩЕГО ГОДА

Н. ЗЕЛЕНКО

События этого фильма имели место летом будущего года», — предупреждает нас появившийся на экране прежде титров Исполняющий Особые Обязанности в этом фильме актер И. Смоктуновский. Значит, речь пойдет о том, что будет завтра... И мы отправляемся путешествовать в будущее.

«Вот погодите, я вырасту...», «Вот когда я стану взрослым...» Ребята любят говорить эти слова. Мечта вырасти, повзрослеть не перестает быть менее привлекательной оттого, что ей неизбежно суждено осуществиться... А с каким интересом относятся дети к нашим проблемам, от которых мы их иногда чересчур заботливо отстраняем. В фильме «Москва — Кассиопея» ребята заняты делом, «взрослее» которого трудно себе что-либо представить: они осваивают космос.

Фильм задуман и снят в еще не освоенном кинематографом жанре, близком к научной фантастике. В нем есть и неодолимый зов космических просторов, и пугающая тишина галактики, и высокая грусть расставания навеки. Но есть и другое — земная вера в дружбу, свойственная юности любовь к шутке, какая-то веселая отвага и уверенность в том, что все будет хорошо.

Фильм погружает нас в мир осуществленной научно-технической грезы, где прочно вошли в быт слова типа «парсек», «анигиляция», «субпространство»... Однако в несколько парадоксальном словосочетании «научная фантастика» фильму, пожалуй, внутренне ближе второе слово. Да, собственно, авторы вовсе не ставили своей целью сообщить зрителю некую сумму научных знаний. Более того: «научность» фильма — понятие очень относительное, спорное и своеобразное. В нем присутствуют популярные в современной фантастической литературе гипотезы, связанные с преодолением пространства и времени и первыми контактами с инопланетными цивилизациями. Однако авторская фантазия и научная достоверность не всегда в ладу. Это естественно: решение научных проблем — дело ученых, авторов же фильма интересуется другое, несколько вольное обращение с наукой — в данном случае их право.

Ребята на экране легко произносят трудно произносимые слова, непринужденно живут в интерьере космического корабля, естественно, пользуются и удивительной техникой, которой снабдили их авторы. Пользуются, но не больше. У них свои чисто человеческие проблемы, переживания, огорчения. Они влюбляются, спорят, мирятся, шалят и даже дерутся. Они совсем земные, почти такие, как те, что в зрительном зале, только, может быть, чуть-чуть умнее и целеустремленнее.

Справедливости ради надо сказать, что фильму не удался старт. Не удалось сразу взять нужный темп, и первая треть картины огорчает: длинный «космический» сбор, где чересчур умытые, чересчур нарядные и чересчур благоразумные ребята обсуждают полет к Альфе Кассиопее, лишь слегка оживляется проказами рыжего Федьки-изобретателя.

Все ребята, исполнители основных ролей, играют в меру достоверно, но здесь следует заметить, что поначалу вялая драматургическая ситуация не дает возможности выявить в полную силу актерские способности юных исполнителей. И постановка и изобразительное решение первых эпизодов кажутся весьма стандартными.

Поиски в новом жанре всегда сложны, и дело здесь не обошлось без издержек: неровность картины — первая из них. Но интерес к происходящему развивается по «нарастающей» — к середине фильм, как спортсмен, входит в форму. Авторская фантазия обретает свободу и размах, шедшее становится выдумки. А когда, наконец, космический корабль «Заря», экипаж которого — шестеро пионеров, — отправляется в путь, тут-то и начинаются настоящие приключения.

«Заря» — своеобразная «машина времени», столь любимая писателями-фантастами. Авторы сценария А. Зак и И. Кузнецов, режиссер Р. Викторов, а также оператор А. Кириллов и художник К. Загорский нашли немало комических ситуаций, сталкивая новейшие достижения техники с «прозой жизни». Скажем, для того, чтобы ребята не тосковали вдали от Земли, ученые создали специальный стенд с картинками, изображающими комнату в родном доме или берег задумчивой русской речки. В каждую картинку можно войти и жить там, но... «Катя, не увлекайся, а то упрешься в небо». В ленте фантастика все время чуть-чуть юмористична, поэтому в «машине времени» появляется «заяц», незапланированный пассажир, тот самый рыжий Федька, лодырь, драчун и выдумщик. Рыжий Федька очень недисциплинированный тип. И слишком любопытный. Самые нелепые происшествия случаются по его вине. Вот, удирая от разгневанного главы экспедиции — Вити Середы, Федька попадает в камеру для очистки мусора и спустя секунду уже болтается в космосе в прозрачном пакете — точно в таком, в каких у нас в магазинах продают молоко, только гораздо больше... Комедийная ситуация оборачивается опасностью: пакеты с мусором самоуничтожаются, через двадцать минут Федька взорвется... Ребята спасли Федьку, но скоро едва не раскаялись в этом: случайно сев на пульт, он одним рывком перебросил корабль через пространство. Именно поэтому первоначальный план — отправить ребят в космос с тем, чтобы они достигли Кассиопеи уже взрослыми людьми, — рухнул. Теперь они, четырнадцатилетние, встретятся с неземной цивилизацией. В этот момент мы расстаемся с героями и не знаем, кого они увидят на далекой таинственной планете. Финал оставляет нас в напряженном ожидании: что же будет дальше?.. Но что бы ни случилось, надеемся, — ребята дружные, смелые, честные, не подведут.

Фантастика — «мысленный эксперимент», открывающий новые горизонты. Может быть, нынешняя популярность научно-фантастической литературы, тяготение к фильмам этого жанра (увя, редким) и есть свидетельство обостренного интереса человечества к своему завтрашнему дню. Как говорит один из героев фильма, люди вышли в космос, и сегодня космические проблемы стали нашим земным делом. Что ж, будущее всегда создается сегодня и, как известно, всегда принадлежит молодым...

Думается, ребята будут смотреть эту ленту с интересом и не без пользы. Для них, которые так восприимчивы ко всему новому, освоение кинематографом «космической» темы — благодатнейший повод для размышлений, игры воображения и поисков.

Итак, первая серия фильма закончена, работа над второй продолжается. Все наиболее интригующее и фантастическое впереди. И есть основания надеяться, что авторы расскажут о встрече героев с «братьями по разуму» и увлекательно, и динамично, и весело, и красочно.

ЧТО ИЩЕТ ЗРИТЕЛЬ?

В. ИШИМОВ

Кино жестоко к своим создателям. Куда более жестоко, чем «пограничные» искусства. Мастера театра творят в живом, непосредственном контакте с аудиторией. Хорошо известно, что любой спектакль, как новая машина, проходит определенную стадию «отладки», и в этом процессе важное место занимает «сотворчество» зрителей, обратная связь с ними. Писатель, хотя и сочиняет в тиши кабинета, наедине с собой, имеет возможность доработать, а то и переработать роман, повесть, рассказ.

Кинематографисты же отдают свое детище на суд миллионной аудитории в окончательном ви-



«Ищу человека». Кадр из фильма

де — фильм вполне «подлежит обжалованию», но никаким изменениям уже не подлежит.

Казалось бы, зачем тогда авторам фильмов зрительские конференции? Выслушивать похвалы? Что греха таить, это — очень приятное занятие. Однако для серьезного мастера всегда интереснее выступление тех зрителей, которые мыслят по-своему, могут завязать спор.

Интеграл зрительских мнений в силах повлиять на кинопроцесс в целом. А ведь для кинематографиста любой его фильм есть, помимо всего, очередная ступенька той творческой «лестницы», по которой он идет всю жизнь. Случается, правда, что эта ступенька оказывается ниже предыдущей, но в искусстве порой даже шаг вниз — это шаг по лестнице, ведущей вверх.

Вот почему так живо, с таким интересом участвуют режиссеры, операторы, актеры в зрительских диспутах.

Вдумчивый художник умеет извлечь пользу из самых разнообразных высказываний. И в этом смысле обсуждение членами московских кино клубов фильма Агнии Барто и Михаила Богина «Ищу человека», которое происходило в кинотеатре «Горизонт» и где присутствовали авторы ленты, несомненно, дает интересный материал для размышлений.

...Пожалуй, заранее можно было ожидать, что этот фильм найдет широкий отклик в аудитории. Слишком свежо еще в памяти народа горе, принесенное войной, не зарубцевались — и зарубцуются ли! — ее раны. А лента «Ищу человека» рассказывает о том, как люди ищут родных, с которыми трагически разлучила их война, ищут с отчаянным упорством и надеждой даже тогда, когда, кажется, надежды больше нет...

В этом смысле характерно было выступление Е. ЧЕБАНОВОЙ, которая выразила мнение очень многих зрителей.

— Фильм взволновал всех, — сказала она, — А меня он просто потряс. В свое время мне тоже пришлось «искать человека», и я нашла его, но тогда, когда его уже не было в живых... И знаете, быть может, потому, что это происходило в первые послевоенные годы и еще сильна была у каждого «привычка к страданию», быть может, поэтому се-

● ИЩУ ЧЕЛОВЕКА

ПРОИЗВОДСТВО ЦЕНТРАЛЬНОЙ
КИНОСТУДИИ ДЕТСКИХ
И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ
ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

Сценарий А. Барто
Постановка М. Богина
Гл. оператор С. Филиппов
Гл. художник С. Серебряников
Композитор Е. Крылатов

годня в кинозале я ретроспективно переживала все острее, чем в прошлом — в жизни...

Доброта и человечность ленты бесспорны. Однако из этого не следует, что отношение к фильму было однозначным.

Дискуссия началась с вопроса, который зритель Е. КЛЕЩЕНКО задал автору сценария Агнии Барто и режиссеру Михаилу Богину:

— Каков жанр вашей картины? Документальный это фильм или художественный?

Конечно, в такой постановке вопроса заметно некоторое смещение терминов. Однако Е. Клещенко, говоря о «документальном фильме», имел в виду иное — его интересовала документальность жизненной, событийной первоосновы картины. Так и понял зритель Михаил БОГИН.

— Фильм наш поставлен по сценарию, основанному на документах. Но это художественный фильм, и все роли исполняют в нем актеры. Мы пытались использовать в картине и подлинные встречи родственников, снятые скрытой камерой. Но эти потрясающие душу сцены — люди рыдали, у них дрожали руки — на экране оказались, к сожалению, невыразительными. И нам пришлось отказаться от них. Однако мы намеренно пригласили актеров, чьи лица не примелькались в кино (Лиля Ахеджакова вообще снималась впервые), с тем, чтобы вы, зрители, находясь в зале, забыли, что это художественный игровой фильм, что перед вами на экране актеры, а не подлинные участники жизненных драм времени.

Однако ответ режиссера не поставил точку в дискуссии о жанре картины. Вот какое соображение высказал Я. ГУРВИЦ:

— Я не могу считать «Ищу человека» чисто игровым фильмом. Назвать его документальным тоже было бы неверно. Его достоинство в том, что это художественная картина, которая воспринимается как документальная и потому производит такое сильное эмоциональное впечатление. Я думаю, что подобные ленты властно будут входить в наш кинематограф. Ибо мы изголодались по фильмам, которые по-настоящему трогают сердце.

Что касается мастерства драматурга и режиссера, то жанр требует, чтобы оно растворилось в произведении, ими созданным. Барто и Богин поняли это...

Какие же аспекты фильма «Ищу человека» привлекали внимание участников обсуждения?

Наша сложная, противоречивая, напряженная эпоха испытывает каждого из нас темпом жизни, ее ритмом, динамизмом бытия, психологическими перегрузками. А ведь это все может привести к разобщению, некоммуникабельности людей в сегодняшнем мире. Однако человек по самой сути своей — существо общественное. Он не может ощущать себя изолированным от общества. Потому знамение времени — тяга людей друг к другу, к общению интеллектуальному, духовному...

На обсуждении многие говорили о том, что пафос картины — именно в утверждении такого порыва людей друг к другу.

Характерно в этом смысле выступление члена киноклуба В. МАКСИМЕНКО:

— Я очень хорошо сознаю, как трудно анализировать картину, — святая тема! Но содержание и художественные достоинства этого кинофильма неравноценны. По мере того, как разворачивается действие, мы начинаем понимать главную мысль авторов: люди страстно жаждут, страстно ищут близости друг с другом, и им не так уж важно, близость эта по крови или нет. Если такие теплые человеческие взаимоотношения возникают — люди счастливы. Новый фильм Богина обращается к духовным ценностям. Я думаю, что он находится в одном русле с такими тонкими, психологическими произведениями, как, скажем, лента Е. Габриловича и И. Авербаха «Монолог».

Все выступавшие сошлись на том, что кинокартина эта оказывает большое эмоциональное воздействие. Но в чем причина такого воздействия? Жизненный материал, лежащий в основе картины, «работает» независимо от художественного мастерства, а иногда и вместо него — говорили одни. Истории, рассказанные в фильме, сами по себе безошибочно и наверняка действуют на чувства человека — добавляли другие.

Этой точки зрения придерживается, например, А. РАЦЕР:

— Первые фильмы Богина — «Двое», «Зося» — были гораздо сильнее в художественном отношении. Конечно же, тема «Ищу человека» всем нам близка. Но фильм пытается нас растрогать, «выжать слезу». А ленты такого рода, как «Ищу человека», должны быть мужественнее, сдержаннее, суровее.

Наибольшую критику художественной стороны ленты сконцентрировала в себе речь Л. ТОЛКАЧЕВА:

— Рискуя вызвать гнев большинства присутствующих, скажу, что, по-моему, в фильме нет внутреннего движения, он иллюстративен, монотонно следуют одна за другой новеллы-примеры. Можно какую-нибудь новеллу из ленты убрать или добавить — ровным счетом ничего бы не изменилось.

Художественному произведению свойствен эффект обобщения, зачем же повторять, в сущности, одно и то же? Нельзя на протяжении всей картины пользоваться только сильными средствами. А «Ищу человека» построена на одних лишь кульминационных точках.

Это о форме. Теперь о сути.

Агнии Барто и ее помощникам благодарны многие и многие люди. Но для того, чтобы рассказать только об этом на экране, нужно художественно осмыслить реальные факты. Художник должен раскрывать конфликты, противоречия. Наверное, после всех слов о слезах и потрясениях, вызванных картиной, парадоксальной покажется мысль: фильм выглядит, по-моему, благополучным. Вроде бы все горе, причиненное войной, вот-вот исчезнет, ибо все — и те, кто нашел родных, и те, кому это не удалось, — улагодворены чуть ли не в равной мере. Такая утешительность вызывает у меня внутренний протест.

На выступление Толкачева реагировали бурно. И. КОКОРЕВ:

— Разве есть в картине повторяющиеся сцены? Разве есть хоть два похожих эпизода?

Фильм напоминает нам, как прекрасен каждый обыкновенный человек. Вспомните хотя бы старых женщин — мать настоящая, приехавшая с Украины в Бухару, и мать приобретенная! Какие силы нужно было иметь и какое сердце, чтобы «отдать» девушку, которую растили двадцать лет. А можно ли равнодушно пройти мимо эпизода, в котором героиня приезжает к двум сестрам в уверенности, что он их брат. Здесь нет ни капли фальши! Впрочем, что бы мы здесь ни говорили, все это грубее, тяжелее, замороженнее, нежели то, что мы видели на экране. Фильм и вправду так переворачивает душу, что приходит мысль: а не впадаешь ли ты в чувствительность? Тем более что Михаил Богин известен нам как режиссер мягкий, даже порой сентиментальный, и эти его свойства могли «наложиться» на тему. Но снова и снова переживая перипетии фильма, я отвечаю: нет! Трудно, разрабатывая такую тему, остаться мужественным. Богин остался...

Я думаю, — продолжил Кокорев, — что история создания фильма весьма показательна. Несколько лет назад Агния Барто обратилась ко всем нам по радио с призывом: давайте поможем потерявшимся в войну родным найти друг друга. Грянул взрыв отзывчивости! Благодаря передачам «Найти человека» воссоединились сотни семей. Разве это не говорит о драгоценных качествах советских людей? И вот нашелся режиссер, который всем существом своим ощутил потребность поведать об этом миру языком художественного кино — так появился фильм, который не только трогает сердце, но выполняет важную воспитательную задачу.

Нет никакого смысла делить участников диспута на «правых» и «неправых». Но сама поляриность отношения к «проблеме сентиментальности» говорит не только о ее жизненности, но и о том, как сложна она в наш сухой, «рационалистический» век (впрочем, вспомним, что наши прадеды свой XIX век считали сухим и рационалистическим).

Да, зрители отнюдь не единодушно по отношению к произведениям экрана. Одни с интересом следят за фабулой произведения, других волнует тема, которую они сопоставляют со своим жизненным опытом, третьи выдвигают на первый план эстетическое значение фильма...

Однако несомненно одно: наш зритель считает себя лично причастным к проблемам и вопросам, которые выдвигает искусство, он ищет на экране впечатления, обогащающие душу и ум.

ГЛАВНЫЙ АДРЕС

«ЯКОВ СВЕРДЛОВ»



«Фильм поднимает огромные пласты жизни. Но нет в фильме мелькания людей, эпизодичности, хроникальности. Он монолитен и строг. В нем немного фактов истории социалистической революции, но в нем передан смысл и атмосфера революционной борьбы, созданы чудесные образы пролетарских революционеров».

«Искусство кино», 1940, № 12

«ЗОЯ»



Эта картина о русской девушке, сочетающей в себе исконные черты русского национального характера с великолепными чертами, которые воспитала в русских людях Советская власть. Когда смотришь эту картину, то с особой гордостью думаешь о том, что слова «русский человек» впервые так гордо прозвучали во всем мире, когда русский человек стал советским человеком».

Константин Симонов

«ЖИЛА-БЫЛА ДЕВОЧКА»



«Фильм о маленьких, он укрепляет большие чувства: гордость за свой народ, ненависть к врагу. Посмотреть его надо всем — большим и маленьким».

«Социалистический Донбасс»,
6 февраля 1945 г.

ГЛАВНЫЙ АДРЕС

«СЫН ПОЛКА»



«Ваня Солицев (Юра Янин) — вот тот нерв, которым живет картина. Ему должен быть благодарен зритель, когда он уносит с собой образ мужественного советского мальчика, будущего офицера Красной Армии».

«Ленинградская правда»,
23 октября 1946 г.

«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»



«Над всем нашим бытом... художники — режиссер и артисты — повесили звезды воспоминаний о том, к чему мы стремились и стремимся. ...И большая заслуга и режиссера и артистов в том, что то лучшее, что мы встречали в нашей жизни, стало удивительно правдоподобным, весомым и зримым».

Михаил Светлов

«ПЕРВОКЛАССНИЦА»



«...Нас познакомили с девочкой, которая сама, без мамы, пришла записываться в школу, захватив с собой ...бабушкин паспорт и облигации займа».

Снимая, мы хотели, чтобы все вышло «по-правдашнему».

Илья Фрэз



«СКОЛЬКО СТОИТ КАРТИНА?»

Евгения БАРСКАЯ,
журналистка

1930 год. М. Барская пишет первый «школьный» сценарий о деревне «Кто важнее — что нужнее» и ставит фильм, пронизанный боевым духом первой пятилетки. Он признан агитационно-политическим, размножен и срочно отправлен в сельскую киносеть. Лента получила общественное признание.

1931 год. Маргарита пишет сценарий «Рваные башмаки», толчком к нему послужила маленькая заметка в газете о забастовке рабочих в Германии. Сценарий этот из хроникального перерос в художественный. Фильм повествует о жизни детей рабочих, их участии в пролетарской демонстрации, борьбе со штрейкбрехерами и полицией, о гибели трехлетнего Буби, о его брате Воробушке и подружке Эмме.

А жили мы тогда так. Маргарита очень много работала и систематически недосыпала. Она просила меня: «Если ты человек — буди меня утром, пока я не встану». Я будила ее, звала, трясла за плечи, но Маргарита долго не просыпалась; я вытирала ей лицо влажным полотенцем — она крепко спала. Но стоило сказать что-нибудь вроде: «На студии не приготовят декорации» или «Стекла не будут протерты, как ты велела», — и сестра моментально вскакивала, как будто и не спала.

«Рваные башмаки» — первый детский звуковой фильм. Перед сестрой встал вопрос: как снимать маленького ребенка в звуковом кино? Маргарита считала, что снимать она должна не особо талантливых детей, а обычных. «Надо пойти в любой детский коллектив и попробовать работать с ребенком в кино в массовом масштабе и по линии наибольшего сопротивления», — говорила сестра. Опишу съемку одного эпизода, свидетелем которой я была.

По заданию требовалось, чтобы трехлетний «актер» изобразил мальчика Буби, возвращающегося домой и задерживающегося перед витриной магазина; он увлечен невиданным сокровищем — игрушками и «играет» с ними на расстоянии, мысленно, через стекло. Сниматься будет пока только поведение Буби (игрушки тут же снимаются отдельно).

На улице, где происходила съемка, ставили на два стула стекло под таким углом к свету, чтобы получилось слабое отражение уличного движения. И тут же на улице, пока ставился аппарат, Маргарита затевала с трехлетним мальчиком игру. Она состояла в том, что сестра прикладывала нос к стеклу с одной его стороны, ребенок — с другой. Мара передвигала лицо то вправо, то влево. Ребенок должен своим носом «зацепить» ее нос. Ловля носа очень нравится, мальчик смеется, глаза блестят. Потом Маргарита меняет игру: вместо носа ребенок ловит ее палец. Это тоже нравится

Режиссер М. Барская (справа с рупором) на съемках фильма «Рваные башмаки» (1933)

мальчику. Тогда игра еще больше усложняется: Маргарита на некотором расстоянии от стекла продвигает ее, а ребенок должен на стекле «ловить» ее движения. Получается. Когда сестра хочет, чтобы мальчик посмотрел вниз, то садится на корточки, почти ложится, потом сразу поднимается во весь рост. Когда Маргарита хочет вызвать «перемену» эмоций, то пускается на хитрость: она несколько раз передвигается в разные стороны с таким расчетом, чтобы ребенок не мог «поймать» ее, и наконец дает ему эту возможность. Он рад, он смеется и хлопает в ладоши. Так он выполняет все желания режиссера — естественно, быстро, живо. «Занимательность съемки, — говорит М. Барская, — существует для маленьких детей не в самой съемке (так как я ставлю их забывать об аппарате, сколько возможно), а как представление о времени, в котором «усиельница» (так прозвал ее один из «актеров») выдумывает всегда разные игры».

...1935 год. 16 июня. На даче у А. М. Горького произошла встреча Романа Роллана с работниками кино. Вот что рассказывала Маргарита после этой встречи:

— Встали из-за стола и сгрудились возле писателей. Я думала, что пора прощаться, и подошла к группе Горького... Он повернулся ко мне и через головы собеседников спросил: «Сколько вам стоила такая картина?» Я не поняла вопроса и говорю: «Вас интересует смета?» А он говорит: «Нет, сколько она вам стоила здоровья?» Я проворчала, что так же, как и всякая работа, эта требует усилий. Тогда он спрашивает: «Как это вы сделали, что у вас маленький мальчик перед витриной с игрушками дает такую гамму эмоций, которые доступны только большому актеру?» Я буквально в двух-трех фразах объяснила это. Кто-то с сочувственным смехом произнес: «Она у нас выдумщица».

«ПОПРАВКА» МЕСЬЕ ЖЕНЕСТИ

Николай ЭКК, режиссер,
заслуженный деятель
искусств РСФСР

Я приехал во Францию на премьеру «Путевки в жизнь». Париж заклеен рекламой, извещавшей, что торжественная премьера состоится в «Пигаль» — одном из самых больших кинотеатров на Елисейских полях.

Я прибыл по командировке студии и один представлял картину. Меня очень тепло встретили в нашем полпредстве. Весьма дружелюбно встретил советского кинорежиссера и прославленный французский кинорежиссер Абель Ганс. Просмотрев «Путевку в жизнь», он предрек ей победное будущее на экранах Франции.

ПЕРВЫЙ В СССР

Дмитрий ФЛЯНГОЛЬЦ,
звукооператор, заслуженный
работник культуры РСФСР

1930 год. Кинематограф становится звуковым, или, как его тогда называли, говорящим. Но широкое его распространение упиралось в отсутствие звуковой киносети, то есть звуковой аппаратуры. Эта проблема волновала не только руководителей кинематографа и создателей кинофильмов, но и прокатчиков, руководителей домов культуры и рабочих клубов.

Молодежь нашей студии была частым гостем во Дворце культуры завода № 1 имени Авианавта.

В одну из встреч со своими товарищами — рабочими этого завода я предложил изготовить сво-

СЧАСТЬЕ

Николай КРЮЧКОВ,
народный артист СССР

В 1928 году, после окончания ФЗУ, я был сразу направлен на Трехгорную мануфактуру гравером, а по вечерам учился и участвовал в спектаклях Театра рабочей молодежи. Однажды — это было в 1930 году — во время антракта ко мне подошел на редкость обаятельный, спортивного склада человек. Это был кинорежиссер Борис Барнет, готовившийся тогда к съемкам фильма «Окраина».

На кинопробе мне предложили показать, как работает сапожник. Дело это оказалось для меня знакомым. Я частенько заглядывал у нас на Пресне в сапожную мастерскую к дяде Герасиму. Он-то меня и обучил сапожному мастерству.

«Вот он, Сенька», — указывая на меня, сказал после первой съемки Барнет.

Казалось, что я давно знаком со своим героем Сенькой. За его трагической судьбой мне виделась судьба моего отца, который пришел с первой мировой войны с отбитыми легкими и через два года умер. Пока отец воевал, в нашей семье из восьмерых детей осталось двое. Сестры и братья умирали от постоянного недоедания и болезней.

Первая мировая война стоила миру десять миллионов человеческих жизней. И фильм «Окраина», созданный студией «Межрабпомфильм», рассказывал об этой бойне народов языком большого искусства.

Эпизоды фронта в «Окраине» снимались в условиях, максимально приближенных к реальной обстановке. Мой герой Сенька погибал в бою. В тот момент, когда я, «сраженный пулей», упал на дно окопа, кто-то солдатским сапогом прошелся по моей голове.

Но это, как говорят, «издержки производства», а натуральность кино, его просторы, не сдерживаемые узкими рамками сцены, всегда тянули меня. В этих условиях моим героям всегда жилось естественно...

Я снова встретился с Барнетом в фильме «У самого синего моря». Это была чистая и наивная картина о любви, о дружбе, о преданности колхозному коллективу. Все в ней было сделано с каким-то необыкновенным ароматом живой жизни. Барнет и мои партнеры Лев Свердлин и Елена Кузьмина показали себя художниками-лириками с необыкновенно артистичным, праздничным ощущением мира.

В фильме гармонично сочеталась работа режиссера и оператора. В стиле работы кинооператора М. Кириллова был тот же ясный, молодой лиризм.

Разве можно забыть море, каким его снял Кириллов! Когда я увидел эти кадры на экране, было ощущение, что в зале запахло морской волной, что вижу все это впервые: и море, и чайку, превосходно снятую в лучах солнца...

Так увидеть и снять мог только большой мастер.

Барнет умел создавать на съемках обстановку коллективного вдохновения. Он помогал нам оттачивать мастерство и находить порой в мучительных поисках волшебное «чуть-чуть»... Бывало репетируешь, репетируешь и вот в какой-то момент чувствуешь: крючок слетел, душа распахнулась, и все затрепетало в тебе... И чувствуешь себя в такие минуты счастливым... За эти минуты счастья я благодарен и Барнету, и Юткевичу, и другим большим мастерам, с кем сводила меня судьба на съемочных площадках.

Я благодарен людям Трехгорки, которые научили меня понимать жизнь и ценить труд людской. Я благодарен студии имени Горького, ее коллективу за первые уроки киноискусства.

Недавно мне довелось посмотреть «Окраину». Я буквально впился в экран. Конечно, сейчас грустно видеть себя молодым, но я преклоняюсь перед чудодейственной силой кино... Сажу перед экраном и слышу, бьется здесь, в зале, сердце моего первого учителя, кинорежиссера Бориса Васильевича Барнета...

Но вот начались неожиданные неприятности. Меня как-то пригласили к главному цензору господину Женести, в прошлом маленькому писателю, стяжавшему себе мрачную известность умением портить фильмы.

Принял меня господин Женести крайне любезно. Всячески расхвалив «Путевку в жизнь» за ряд художественных достоинств, он заявил мне, что, конечно, выпустит фильм без каких-либо изменений или цензурных вымарок: «Фильм останется таким, каким вы его сделали. Лично у меня, как у цензора, имеется крохотная, совсем маленькая поправка. В вашем фильме, господин Экк, есть место: когда появляется силуэт Ленина, идет текст о том, что беспризорность является страшным наследием первой империалистической войны и военной интервенции четырнадцати государств. Так вот я считаю, что нужно оставить силуэт вашего Ленина, но дать новый текст о том, что беспризорность является огромным социальным злом в Советском Союзе, появившимся в результате нашей Октябрьской революции!»

Такого политически наглого требования я, конечно, никак не ожидал! Улыбка продолжала иг-



реть на лице цензора: «Еще раз поздравляю ваше киноискусство с победой и уже лично от себя говорю вам, господин Экк, мое «браво»... Фильм хоть завтра выйдет на экраны без изменений, кроме моего единственного цензурского условия. Думаю, что вам как художнику вряд ли стоит отказываться от такой поправки».

Я буквально дрожал от возмущения.

Надо ли говорить, что я решительно отклонил предложение господина цензора! Но что же будет с «Путевкой»?..

Через некоторое время я получил сообщение о том, что цензор Женести покинул этот мир, а на его место назначен молодой, более либеральный.

Премьера, хоть и с запозданием, прошла в том же театре «Пигаль». Надпись о беспризорности шла в нашей редакции. Но из подворотни вынырнул другой враг. Кишащее в Париже белоземгрантское охвостье, возглавляемое Керенским, блокировало вход в кинотеатр и начало распространять антисоветские листовки о том, что «Путевка в жизнь» есть не что иное, как фальшивка, что беспризорность в Советском Союзе никак не ликвидирована.

Рабочие типографии, где печатались гнусные фальшивки, решили действовать по-своему. Появившись в день премьеры около кинотеатра, они энергично собирали листовки и тут же уничтожали их. Грязная затея белогвардейцев потерпела фиаско. Успех фильма у французских зрителей превзошел наши ожидания...

А через год, в 1932-м, «Путевка в жизнь» была показана и включена в число лучших фильмов на Первом международном кинофестивале в Венеции.

«Путевка в жизнь» (1931).

В центре Н. Баталов в роли Сергеева, начальника Трудовой Коммуны

ими силами звуковую установку на их предприятии. Эта идея была подхвачена с энтузиазмом.

Руководство заводом одобрило нашу инициативу, а комсомольская организация студии уполномочила меня провести все работы. В бригаду по оборудованию Дворца со студии вступает звукооператор Западенский, а с завода — Ставцев, Мишин, Воейков, Кокошко, и мы приступаем к делу.

По чертежам и документации, представленной нам изобретателем советской системы звукового кино инженером П. Тагером, в общественном порядке, во внеурочное время в цехах завода был изготовлен с предельной точностью комплект звуковой установки со всеми ее агрегатами. Одновременно шло оборудование кинозала и аппаратурой.

И вот 1 мая 1931 года рабочие завода были приглашены во Дворец культуры на первомайский вечер, в программе которого было «открытие 1-го в СССР клубного звукового кино». А 16 июня 1931 года состоялось официальное открытие с привлечением прессы и широкой общественности Москвы.

1-я в СССР клубная звуковая установка — один из живых примеров новаторских традиций нашей студии.

ИДУТ
СЪЕМКИ...

Народный артист СССР Сергей Герасимов приступил к постановке фильма «Дочки-матери» по сценарию Александра Володина. О своей новой работе он рассказывает нашему корреспонденту Семену Чертоку.

— Вы говорили, что хотите поставить фильм о Петре I?

— После фильма «Любить человека» я решил осуществить свой давний замысел — поставить фильм о Петре I, великом государственном деятеле. Показать на экране одну из наиболее мощных, но и противоречивых фигур русской истории. В течение двух с половиной столетий образ Петра привлекает внимание писателей и художников. Пушкин посвятил ему поразительные строки «Медного всадника», собрал об эпохе Петра огромный материал. Известен замысел романа о Петре Льва Толстого.

За основу мы взяли роман Алексея Толстого, ориентируясь на его первую половину (вторая половина легла в основу фильма «Петр I» В. Петрова), и будущую картину условно назвали «Юность Петра». Этот замысел в свое время был реализован во ВГИКе, в дипломном спектакле в нашей с Т. Ф. Макаровой мастерской. Это был выпуск режиссеров и актеров, когда заканчивали курс Л. Кулиджанов, А. Ларионова, Н. Меньшикова, О. Маркина, Н. Рыбников, к стати сказать, очень интересно игравший Петра. С тех пор прошло двадцать лет, созрела потребность и возможность реализовать тот же замысел в ином масштабе на экране. Мне кажется, что, следуя пушкинской традиции, можно открыть немало для нынешнего поколения интересного и важного в делах Петра, создающего новое Российское государство. Пора мыслить о том, как складывалась судьба России в конце XVII — начале XVIII века, как страна смогла совершить тот исторический скачок, который

вывел ее из боярской патриархальщины, поднял к активной деятельности новые слои общества, умножил созидательные силы народа!

Но чтобы поставить такую картину, нужна большая подготовка — изучение документов, архивных материалов. «Петр I» — один из самых населенных романов советской да и мировой литературы. Всех этих людей надо найти, обуять, одеть, нужно построить сложнейшие декорации, восстановить эпоху, уже отошедшую от нас на двести пятьдесят лет.

Реально глядя на вещи, я подумал о том, что, продолжая готовиться к «Юности Петра», успею поставить еще один, более скромный по масштабу фильм. Но я меньше всего предполагал, что это будет сценарий А. Володина, хотя к творчеству этого драматурга я всегда относился с большим интересом, считая этого художника в чем-то очень мне близким. Видя в литературе важнейшую основу кинематографа, большинство своих фильмов я начинал как сценарист и, если не считать экранизаций «Маскарада», «Молодой гвардии» и «Тихого Дона», отступил от этого принципа только однажды, поставив «Сельского врача» по сценарию Марии Смирновой.

Сценарий А. Володина «Дочки-матери» я взял для прочтения, имея в виду интерес творческого объединения студии, которым руковожу. Начал читать, не думая, что прочитаю сразу весь, но уже не оторвался, потому что он сразу заинтересовал меня и содержанием и тем, как он написан.

— Чем привлек вас сценарий? Как нужно понимать его название?

— Есть такая игра у девочек. Они говорят друг другу: «Давай играть в дочки-матери». Это — первое проявление женского инстинкта, потребности кого-то нянчить, за кем-то ухаживать. Простейшее выражение женской сущности, заключенной в ребенке: девочка прижимает к груди куклу и нянчит ее. Таким образом, название может означать игру в жизнь, его можно прочитать и впрямую: дочки и матери или дочки, которые станут матерями. Объемное название. Прочитав сценарий сразу до конца, я, к полной неожиданности окружающих, сказал: «Буду ставить его сам».

Первое впечатление от сценария может быть и таково, что он развивается в замкнутом круге событий и характеров. Но это неверно: у Володина такая манера письма, за характерами и поступками его персонажей скрывается для режиссуры обширная и дальняя перспектива.

Мы познакомились с А. Володиным поближе и, как мне показалось, заинтересовались друг другом, провели вместе несколько дней за городом, гуляли по лесу, собирали грибы, обсуждали сценарий, читали стихи — Володину дано не только читать их, но и писать. (См. стр. 11.) Опять возвращались к сценарию.

И таким образом мне заново открылась в этом писателе его глубина. Я ощутил в нем натуру очень близкую мне по целому ряду суждений, представлений, взглядов, вкусовых ощущений. Мы вместе стали что-то сочинять, придумывать новые сцены, которые легко нашли свои места, и сценарий казался мне все более и более близким. Я уже не мог сказать, что взял чужую вещь, она становилась моей.

— О чем же этот сценарий?

— О человеке, воспитанном государством. Это то, что давно меня интересовало. Рецензенты часто пишут: «Сюжет фильма прост». Так вот, здесь он совсем не прост. Даже в пересказе видно, какая это сложная и в то же время очень жизненная драматическая ситуация.

Девушка лет восемнадцати — двадцати еще в младенчестве лишилась матери, которая оставила ее сразу после рождения. Причины, по которым она это сделала, становятся в фильме предметом дальнейшего узнавания. Мать — человек с несчастливой судьбой, классическая мать-одиночка, каких у нас, к сожалению, немало. Дочка воспитывалась государством — сначала в детском доме, потом в ПТУ — профессионально-техническом училище. Заканчивая его, получив в нем среднее образование, она решила начать поиски своей матери. Мы знакомимся с ней как раз тогда, когда она приезжает для этого из Свердловска в Москву. Она попадает в семью, которую после длительных поисков, пользуясь теми приблизительными данными, которые она сообщила, назвал ей адресный стол. У предполагаемой матери та же фамилия, то же имя и похожее отчество. Но все же это не ее мать.

С тем комплексом представлений о жизни, которые дали ей детдом, ПТУ, производство, девушка входит в семью, где люди заняты интересами очень от нее далекими; муж — математик средней руки, так и не ставший светилом науки, человек, как он считает, с неудавшейся судьбой; его жена, предполагаемая мать нашей героини, занималась в молодости балетом, а теперь ведет хореографический кружок на каком-то крупном предприятии; у них две дочери — ровесницы героини.

СЕРГЕЙ
ГЕРАСИМОВ:

ВОСПИТАНИЕ ПО СОВЕСТИ

Рабочий момент съемок.
Режиссер С. Герасимов, с п р а в а, и актеры
Т. Макарова, Н. Смоктунский

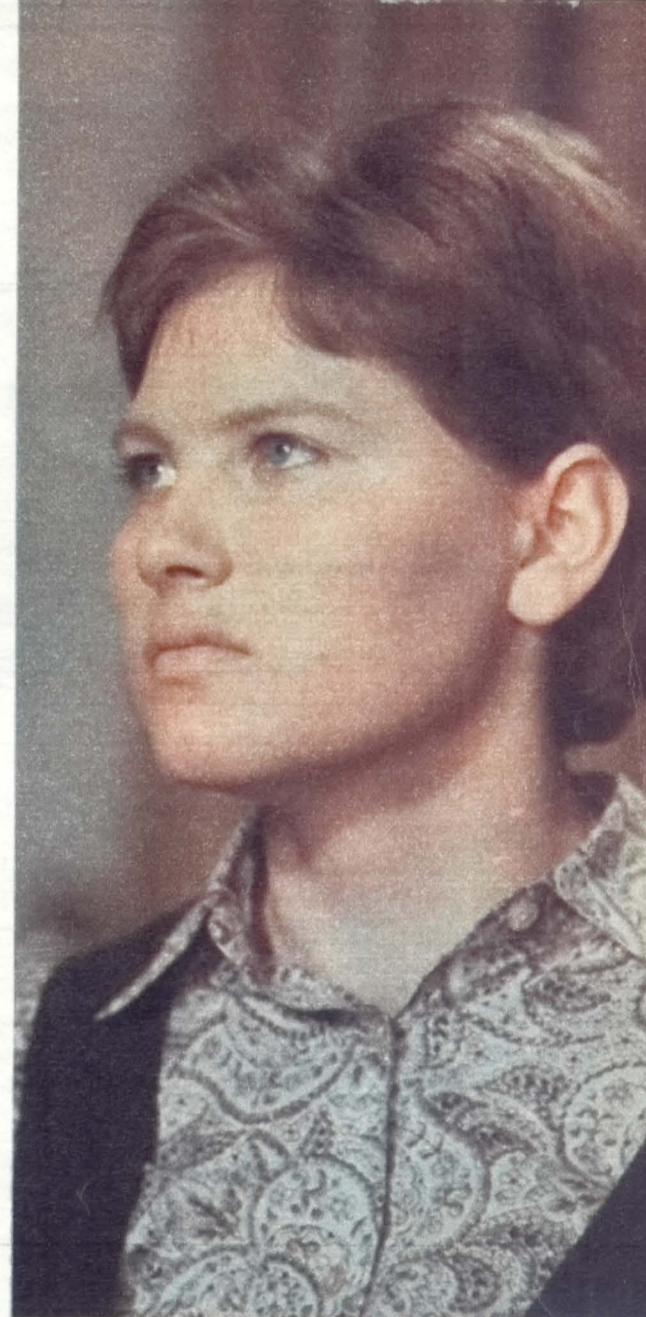




Аня
(С. Снежнова,
слева)
Галя
(Л. Удовиченко)

Ольга
(Л. Полехина) ▶

Фото
Аркадия
Гольцина



Она входит в семью, где все не так, как то, к чему она привыкла, или то, что, по ее понятиям, должно быть. Этот конфликт рождает множество разнообразных ситуаций. Девочка влюбляется в свою мнимую мать, считает ее прекрасным человеком, каковым она, по-видимому, и является. Вступает в сложные отношения с ее дочерьми, всей средой, в которой те растут и воспитываются.

Вторая половина фильма — возвращение после каникул к себе домой, в коллектив, где она воспитывалась, продолжает работать и жить. Это совсем другой, непохожий мир.

Между тем московская семья находит и сообщает девочке адрес ее настоящей матери, которая столько лет не беспокоилась, не заботилась о ней. Жизнь этой женщины, видимо, так и не сложилась. Дочь думает, что, может быть, она нужна своей матери, может быть, ей тяжело живется. «Мне-то это, собственно, и не надо, я привыкла жить одна, — говорит она подруге, — но, может быть, я нужна ей». В действительности она страстно желает встречи с матерью. Об этом и идет речь во второй половине фильма. Девушка обманула друзей и подруг, сказав им, что нашла в Москве мать, а теперь выясняется, что мать действительно нашлась, но что это другой человек...

— В чем, по вашему мнению, нравственная, философская проблема будущего фильма?

— Жизнь человеческая. Меня продолжает интересовать реальный человек, и прежде всего человек нашего, социалистического мира, человек, отражающий все сложности и противоречия нашей эпохи. Собственно говоря, это то, что интересует меня, да и, вероятно, каждого художника, всю жизнь, и то, чем я буду заниматься до конца своих дней. В основе истории, которую я рассказал, лежит очень глубокая проблема — проблема государственного воспитания, воспитания по совести и долгу, по всему тому, что еще очень часто перечеркивается семейным воспитанием. Родители, желая детям всего самого лучшего, делают в процессе семейного воспитания множество ошибок чисто субъективного происхождения. А затем пожинают плоды такого воспитания. Дети с легкостью предъявляют родителям претензии и меньше всего склонны задумываться над тем, что на них потрачены силы, душа, сердце, что они средоточие надежд и что все это требует с их стороны возмещения. Это было и остается наиболее сложной стороной в отношении двух поколений, где так важно соблюдать обязанности людей по отношению друг к другу. Об этом много пишут и будут писать. Об этом и фильм.

Наша героиня ни в коем случае не идеальный, заданный в порядке примера характер. Это естественно сложившийся тип человека, в котором неизбежно отразились противоречия ее воспитания: некоторая упрощенность и категоричность суждений, дающие порою совершенно непредусмотренный эффект. Вот эта диалектика характера нынешнего молодого человека и интересует меня больше всего. В этом смысле «Дочки-матери» кажутся мне сейчас очень существенной страницей собственной творческой биографии.

Картина дает мне возможность всерьез поговорить и о ПТУ. Независимо от встречи с володин-

ским сценарием я хотел делать картину о профессионально-технических училищах и был рад, что судьба дала мне в руки готовую, интересную, живо и остроумно написанную вещь.

Существует еще обывательское представление о том, что ПТУ — нечто вроде ссылки: тот-де, кто по тем или иным причинам, недостаткам характера или природной тупости не может учиться в нормальной школе, попадает в ПТУ. Это совершенно неверно. На мой взгляд, ныне ПТУ лучшая исковая форма среднего образования, которая сложилась как естественное развитие советской школы. Ибо в ПТУ труд не рукоделие, не факультативное, раз в месяц, занятие, а прямая обязанность, первейшая потребность, которая позволяет человеку раскрыться наиболее полно, широко и содержательно.

В нашей стране сейчас 5 700 профессионально-технических училищ, и обучаются в них более миллиона юношей и девушек. На Урале, где будет сниматься картина, я побывал в нескольких ПТУ; и в огромном училище «Уралмаша», и в сравнительно небольшой школе Первоуральска, и в отлично организованном и оборудованном 24-м ПТУ строителей, и в других. Школы эти производят сильное впечатление: и учащиеся, и преподаватели; и кабинеты, созданные руками учеников. Это, если хотите, отборная молодежь — и по внешнему виду и по развитию. Здоровая, квалифицированная, рабочая интеллигенция. А что может быть важнее, чем воспитание нового поколения рабочего класса, на котором лежит главнейшая ответственность за развитие жизни, за грядущий мир? Вот почему я взялся за сценарий А. Володина, он мне как варежка с руки, он полностью соответствует тому, что я так или иначе собирался делать.

— Кто будет играть в картине?

— Я продолжаю тут свою постоянную традицию и использую курс, которым руковожу сейчас вместе с Т. Ф. Макаровой во ВГИКе. В нем есть исполнители всех молодых ролей и, что самое главное, исполнительница главной роли. Причем ее характер необыкновенно похож на характер героини. Это Люба Полехина. Московскую мать сыграет Тамара Макарова, а отца — Иннокентий Смоктуновский.

ОТ РЕДАКЦИИ:

Когда верстался этот номер, в Вычислительном центре ЦСУ СССР заканчивалась обработка материалов нашей традиционной ежегодной зрительской анкеты. Мы рады сегодня поздравить народного артиста СССР Сергея Аполлинариевича Герасимова: его фильм «Любить человека» вслед за «Журналистом» и «У озера» войдет в число фильмов — победителей нашего конкурса.

Подробные материалы зрительского конкурса по итогам 1973 года будут опубликованы в следующем номере «СЭ».

Мы рады напомнить, что фильмы другого режиссера студии-юбилера, народного артиста РСФСР Станислава Росточного, «Дожидем до понедельника» и «А зори здесь тихие...» также в свое время были названы читателями нашего журнала, участниками ежегодных конкурсов, в числе лучших и завоевали «Приз зрителей».

Александр ВОЛОДИН

МАССОВКА В КИНО

Какая вдруг осанка у статистки и как умеет голову нести, когда пылают вогнутые диски, держа ее в серебряной горсти.

Домохозяйки, продавщицы — просто случайная массовка у стены. Как вспомнилась им эта плавность, поступь, неспешность и держание спины?

— Эй, фрейлины! Быстрее! (Сроки, сроки.) По лестнице! Под музыку! Наверх!.. Как просто это вспомнилось массовке, как жалко, что забудется навек.

СТИХИ ИЗ СЦЕНАРИЯ «ДОЧКИ-МАТЕРИ»

Единственная. Не из женщин, а из всего. Такая малость. Все меньше оставалось, меньше — единственное, что осталось.

Не жду газет. Не верю в бога. Работа? Неладья и с ней. Зато тебя так стало много, как было много жизни всей.



Владимир Осьмухин («Молодая гвардия»)

Матвей («Дело было в Пенькове»)

Мельников («Доживем до понедельника»)

Рукавичкин («Майские звезды»). В роли учительницы Я. Брейхова

Исаев — Штирлиц («Семнадцать мгновений весны»)

Андрей Болконский («Война и мир»)

В дни премьеры телефильма «Семнадцать мгновений весны», когда летняя Москва вечерами заметно пустела и таксисты вдвигаясь от телевизоров тосковали без работы, одному журналисту удалось взять интервью у Вячеслава Тихонова. Вообще-то прессы он сторонится, интервью предпочитает не давать, выступать с речами не любит, делиться опытом, учить — тоже небольшой охотник. Он ничем не нарушил свои правила и на этот раз. Был любезен, но сдержан. Вежлив, но краток. И непритворно удивлен, когда его спросили, как он относится к собственной славе.

— Наша профессия такова, — ответил он, — что стоит актеру сняться в одной роли, и его начинают узнавать на улице. Как это назвать? Славой, популярностью, известностью? Ведь, по существу, это ни то, ни другое и ни третье. Это просто издержки профессии.

Сейчас на имя Тихонова почта приходит мешками. Тоже «издержки профессии»...

Да, успех «Мгновений» огромный. Но суть его для актера Тихонова, на мой взгляд, вовсе не в том, что он наконец-то дождался своей «коронной» роли. Эта роль и этот фильм стали тем самым штрихом, который четко обозначил нечто большее, чем удачно сложившуюся актерскую биографию. Этот штрих очертил явление — его контуры, масштаб. Его внутреннее движение.

Я бы рискнула сказать, что не Тихонов дождался Исаева — Штирлица, а он дождался Тихонова. Потому что, наверное, никто другой не сделал бы этот образ столь притягательным.

Дело тут в особом даре Вячеслава Тихонова, в его актерской «тайне», благодаря которой он ненавязчиво, но прочно владеет зрительским вниманием вот уже двадцать пять лет.

Есть актеры, которые долгие годы терпеливо и не ропща ждут своего часа. И если он наступает, слава подхватывает триумфатора на легкие свои крылья, и тогда, уже задним числом, становится значительной каждая подробность его предыдущей жизни, и на каждую роль, сыгранную прежде, уже падает отсвет нынешнего успеха...

Ничего похожего не происходило с Вячеславом Тихоновым. Это художник редкостной судьбы: он не знал того мучительного состояния, когда актера снимают от случая к случаю и потому он вынужден брать за любые роли, неизбежно при этом теряя себя.

В 1948 году, еще студентом ВГИКа, он дебютировал в фильме С. Герасимова «Молодая гвардия» в роли Володи Осьмухина. Тихонов был среди немногих киноактеров, которых регулярно снимали и в «малюкотинные» пятидесятые годы — в пору его дебюта.

Осмелюсь утверждать, что Вячеслав Тихонов был идеальным исполнителем так называемых «голубых» ролей.

Белоснежный китель морского офицера, кортик, лакированный козырек, золотой «краб» на тулье — все эти аксессуары были прямо-таки придуманы для того, чтобы их носили такие молодые люди, как, например, Гриневский («В мирные дни») или Горелов («Максимка») — красивые, сдержанно-благородные, стопроцентно порядочные и чуть-чуть, самую малость загадочные — какая-то грустинка, какой-то надлом нет-нет да просвечивал в них. Зато какой простор для зрительской фантазии! За внешней скованностью угадывалась душа возвышенная и ранимая, не вдруг и не всякому себя открывающая; натура, способная на



подвиг, но опять же без всякой аффектации. Все сдержанно, мужественно. Человеческое достоинство — вот что и тогда жило в героях Тихонова вопреки их «голубому» облику. Вот что переводило этих весьма условных персонажей из ранга «голубых» героев в круг живых людей.

А потом, когда на смену элегантным офицерам и идеальным производственникам время вывело иного героя, Тихонов сыграл Матвея Морозова в фильме С. Ростоцкого «Дело было в Пенькове». Это был его седьмой фильм.

К тому времени уже появился на нашем экране Саша Савченко из «Весны на Заречной улице». И герой и стилистика фильма в целом стали началом большого явления в нашем кинематографе — явления, которое внесло на экран диалектику живой жизни, отказавшись от нормативного героя.

Были актеры, прославленные актеры, которым такой поворот оказался не под силу. Тихонов воспринял его органично, и возможно, здесь сыграло свою роль то обстоятельство, что тракторист Матвей Морозов по-человечески был ему куда ближе, чем, скажем, тот же благородный морской чин из трогательного фильма «Максимка».

Вячеслав Тихонов вырос в подмосковном городе Павлов-Посаде, в семье рабочего, закончил ремесленное училище, работал токарем. Деревенские будни с их проблемами легко поверялись его собственным житейским опытом.

Реальная жизненная опора роли — вещь важная в творчестве, но не абсолютная. И если мы станем ее канонизировать, мы многого просто не сумеем объяснить в актерской судьбе Вячеслава Тихонова. Ведь позднее он сыграет и врача, и князя, и учителя, и, наконец, аса разведки. Мне хотелось обратить внимание на другое — на поразительную эластичность художнической структуры этого актера, что позволяет ему создавать совершенно отличные друг от друга образы, оставаясь при этом стопроцентно узнаваемым. Впервые это его свойство обнаружилось в роли Матвея Морозова — в роли, с которой, по сути дела, и ведется его «творческий счет».

Матвей в фильме Станислава Ростоцкого был настолько же раскован, насколько были «зажаты» прежние герои Тихонова. В нем было что-то от Николая Пасечника из «Высоты»: безобидная, в сущности, фронда, озорство от избытка сил. И от Саши Савченко («Весна на Заречной улице») тоже было что-то: неосознаваемая до конца, но



сильная, всепобеждающая тяга к духовности, к высокой, осмысленной жизни...

Здесь-то и таилось главное свойство актерской личности В. Тихонова, его способность лирического самовыражения. Это лиризм сокровенный, глубоко затаенный и оттого пронзительный.

Спросим себя: могла бы состояться «сюита взглядов» во «Мгновениях» — вы помните, конечно, эту бесконечно долгую сцену, где нет ничего, кроме музыки и долгих взглядов двоих — жены и мужа, которым отказано в праве перемолвиться словом, — могла бы эта сцена «держаться» нас от начала до конца, если бы не Тихонов? Если бы не сокровенность его эмоциональной жизни на экране, высекающая в нас ответный огонь...

Сравнительно недавно вошло в словарный обиход множество новых терминов: дедраматизация, поток жизни, интеллектуальный герой... Параграфов изобрели так много, что теперь, казалось, каждому найдется место в таблице о рангах: вот это актер темы, тот — типаж, а иллэрэк — мастер перевоплощения. А вот Тихонов всегда умел оставаться самим собой в пределах любого кинема-

И НИКТО ДРУГОЙ



графического стиля. Он никогда не гнался за модой, но всегда был «у дел». Значит, был нужен. Обществу, зрителю, кинематографу.

Сложилось так, что поначалу Вячеслав Тихонов не вошел в когорту актеров, которым предлагались роли физиков, авиаконструкторов, поэтов — словом, тех, кто проходил по ранжиру «интеллектуального» героя, хотя сегодня, по прошествии времени, особенно ясно, как неточен этот термин. В конце 50-х — начале 60-х годов он снимался в таких картинах, как «Майские звезды», «ЧП», «Мичман Панин», «На семи ветрах». Сыграл Алексея в «Оптимистической трагедии». И хотя имя Тихонова произносили без благоговейного придыхания — «взошли другие имена», — его успех оставался на редкость стабильным. Зрителю было интересно с его героями — с застенчивым лейтенантом Рукавичкиным, с ироничным моряком Виктором Райским, с легендарно отважным и таким своим мичманом Паниным. Роли были драматургически интересные и совсем разные, несмотря на то, что по стечению «предлагаемых обстоятельств» артист постоянно выходил на съемочную площадку в военной форме.

И все-таки это была школа: к тому времени, когда Тихонов получил приглашение сыграть князя Андрея, за ним утвердилась репутация многопланового актера. Но выбор пал на Вячеслава Тихонова не потому только, что ему были под силу любые профессиональные задачи, а его внешние данные соответствовали роли.

Это был закономерный выход Вячеслава Тихонова на роль-размышление, на героя, которого точнее да и справедливее будет назвать героем

мыслящим, чем «интеллектуальным», тогда круг разожьется, станет шире и в нем найдется место и Матвею Морозову, и мичману Панину, и Алексею из «Оптимистической», и, конечно же, Илье Мельникову. Это люди, размышляющие о сложном в жизни, воспринимающие ее многомерно и осмысливающие трудно, платя за стремление к истине по самой высокой цене.

На мой взгляд, самое прекрасное из того, что Тихонов сделал в кино, — это учитель истории Илья Мельников в фильме Станислава Ростоцкого «Доживем до понедельника».



Он сыграл эту роль в конце 60-х годов, когда духовность экранных героев перестала быть экзотической птицей: она стала приметой времени. Тихонов запечатлел это историческое мгновение в образе опять-таки удивительно притягательном. Нисколько не уронив достоинства и интеллигентности Ильи Мельникова, Тихонов освободил мыслящего героя от некоторого снобизма и недостижимости Ильи Куликова. Обратите внимание, как понятие «интеллектуальный герой» сразу обнаруживает свою манерность в применении к такому персонажу, как Илья Мельников. Он мыслящий человек, человек среди нас, а не над нами.

По-моему, здесь и лежит разгадка актерской тайны Тихонова: он умеет приблизить своего героя к зрителю на максимально близкое расстояние, и зритель отвечает ему тем доверием, которое, по моему убеждению, становится очень важным фактором в механизме стойкого актерского успеха, а точнее, в механизме воздействия искусства на зрителя. И не потому ли так запал в душу зрителю Штирлиц — Исаев, что сыграл его именно Тихонов и никто другой?

По устоявшемуся обыкновению (тут уже можно говорить о стиле Тихонова) он сыграл и эту свою роль не на гребне моды, когда километры сюжетов о героических разведчиках обрушились на наши экраны, а на спаде этой волны и по-своему. Сама судьба, кажется, берегла артиста для роли Штирлица. Ведь ему очень хотелось сыграть Ладейникова в «Мертвом сезоне», он даже пробовался на эту роль...

Штирлиц живет теперь уже сам по себе, вне сравнений и параллелей. Не только по той причине, что Белов — Вайс и Ладейников в зрительской памяти уже повиты туманной дымкой времени, а потому, что зритель всегда ждет героя, которому хочется подражать: неистребима потребность жить, сверяясь с идеалом.

Штирлиц — Исаев запал многим в душу еще и потому, что роль требовала именно такого актера: обладающего редким даром интимного общения со зрителем, мыслящего на уровне современного зрителя и потому всегда облеченного его доверием. Вячеслав Тихонов сам меняется вместе с веком, и потому его герои всегда «с веком наравне». Вот ответ на вопрос, почему его аудитория всегда массова: он прирожденный актер кино, самого массового из искусств.

Елена Стишова

ГЛАВНЫЙ АДРЕС

«ЧУК И ГЕК»



«Другие матери соглашаются со мной в том, что это один из лучших фильмов для детей, который был когда-либо сделан».

Письмо американской матери в газету «Дейли уоркер»

«ДОМ, В КОТОРОМ Я ЖИВУ»



«Фильму присужден большой диплом за сценарий глубокого гуманизма и правды, за душевный реализм режиссуры и трогательное исполнение молодыми артистами образов юных героев».

Из решения жюри фестиваля в Мехико

«ОНИ БЫЛИ ПЕРВЫМИ»



«Перед нами ровесники Павки Корчагина, которые первыми отозвались на призыв партии и влились в коммунистическую организацию молодежи».

«Комсомольская правда», 3 июня 1956 г.

«МНЕ ДВАДЦАТЬ ЛЕТ»



«Для нас эта картина является гражданской с первого и до последнего кадра...»

Марлен Хуциев

«ТРИ ДНЯ ВИКТОРА ЧЕРНЫШОВА»



«Острое ощущение драматизма пронизывает фильм; вы чувствуете, что здесь сталкиваются не кинематографические муляжи, а реальные люди, с реальными интересами, — и надо решать, кто прав. Напряжение нравственного выбора — вот что составляет пружину внутреннего действия этой ленты, столь неторопливой внешне... Фильм М. Осепьяна продолжает то раздумье о молодежи, которое идет в нашем кинематографе.»

«Советский экран», 1968, № 10

«ОТЧИЙ ДОМ»



«Фильм «Отчий дом» — простая и правдивая киноповесть о хороших людях. Жизнь деревни показана в ней без прикрас и вместе с тем с подлинной поэтичностью. В фильме нет того, что можно было бы назвать формальными открытиями, нет заметно оригинальных художественных приемов. Однако достоинство его в том, что, внимательно глядя на своих героев, режиссер сумел показать богатство человеческих душ.»

«Искусство кино», 1959, № 6

РАЗМЫШЛЕНИЯ СТАРОГО СЦЕНАРИСТА ПО ПОВОДУ КНИГИ А. КАРАГАНОВА «ВСЕВОЛОД ПУДОВКИН»

Виктор ШКЛОВСКИЙ

Достоевский говорил, что если бы на торге придумали совершенно бессмысленные работы, например, перенос песка с одного места на другое, а потом обратно, то люди, там работавшие, сошли бы с ума.

Мне рассказывали, что после революции 1905 года царское правительство придумало такое наказание для матросов, бунтовавших на кораблях. Чистили корабль, снимали с него старую краску, потом красили его заново, потом опять снимали эту краску, потом опять красили заново. Те люди, которые это придумали, были безумными.

Революция воскресала каждый день. Страна после революции изменилась, все увидели, что король голый, все увидели будущую Россию.

Как будто воскресли мятежные корабли.

В 1925 году решили отпраздновать в искусстве 20-летие первой революции. Говорили, что картины, снятые по этому поводу, должны кончатся оптимистически. И вот с незначительным опозданием родились две картины. «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна. Это было реальное воскрешение бунта «Потемкина». Броненосец встал, заработали его машины, задвигались его орудия. Он встал и поплыл по океанам мира, возвещая появление нового искусства.

К тому же сроку режиссер В. Пудовкин по сценарию Н. Зархи снял картину «Мать». Это было воскрешение не только романа, правда, тот революционный роман и не умирал, но это было и воскрешение города — Нижнего Новгорода, города революционного. И скоро произошло крещение этого города: он получил имя Горький.

Не будем пересказывать биографию Пудовкина, а подумаем о том, как он переосмыслил биографию великой страны.

Инженер по образованию, художник, актер, великий режиссер и теоретик кино Пудовкин видел в вещах их истинный смысл. В контур старого знаменитого романа Горького «Мать», в архитектурный пейзаж одного из красивейших городов мира он вписал новое содержание, которое в то же время было истинной сущностью революции и всей нашей страны.

История Америки коротка, и всю жизнь эта страна училась не удивляться, пытаться всегда удивлять, но когда Дугласу Фербенксу и Мэри Пикфорд показали ленту «Мать» и они узнали, что это третья картина молодого режиссера, тогда они удивились так, как будто перед ними в первый раз пронзили ионосферу.

Что такое для Горького роман «Мать»?

Это — вхождение всей России, всех ее возрастов в революцию. Это — революционное единство, но еще единство горя, единство усилия. Он знал мир, знал, как горят, прототипов своего романа, знал каждый камень мостовой того города, но он создал из него модель будущего.

Во многих картинах, в том числе и в картине Гриффита «Далеко на Восток» (1920 г.), герои спасаясь от преследования, переходили реку во время ледохода.

Старый русский писатель С. Аксаков рассказывал, как мужики помогли его матери перевезти санки с больным ребенком через великую реку, лед которой должен вот-вот тронуться.

Лента Пудовкина показала иной переход: человек переходит через льды, через рыхлые весенние льдины — грозные и рассыпающиеся — идет по ним не от опасности, а к опасности.

Ничего не повторяется в мире, и когда нам кажется, что мы что-то восстанавливаем только мы, если идем по правильному пути, создаем нечто новое, как будто бы новое до конца. Это происходит потому, что мир изменяется не уничтожаясь, но самопроверяясь.

И вот когда решался вопрос, можно ли пойти по этим реальным льдинам, Михаил Доллер, друг и помощник В. Пудовкина, надел костюм Павла, героя фильма, и пошел по ноздреватому льду, а оператор А. Головня снимал, стоя на зыбких крестовинах у устоев быков моста.

Все было взаправду, и все было ново. Ленинград.

Архитекторы в дельте могучей реки, в дельте иногда заливаемой морской водой, построили город-мечту, город воли и город насилия. Дымы, как опоры ада, стояли над трубами дворца, и на них ужасался молодой Достоевский. Он записывал слова Пушкина:

Люблю тебя, Петра творенье...

и писал дальше:

Нет — не люблю,
Камни, дырья и монументы...

А он любил Петербург!

Противоречия Петербурга и его дворцов и дворов, похожих на узковырытые могилы, дворов, похожих на следы мамонта, прошедшего по глине...

Все это было показано в новом фильме, в новом противоречии, противоречии изменяющегося человека.

Всеволод Пудовкин был учеником и другом Льва Кулешова. А Кулешов утверждал, что кино монтажно, что чудо кино — это составление нового мира из кусков, снятых вразброс, как бы сильно соединенных в монтаже.

Кулешов был прав и неправ, потому что сам мир в создании человека монтажен, он смонтирован как новая модель, созданная процессом познания.

Я пишу о книге «Всеволод Пудовкин» Александра Васильевича Караганова*. Я не конспектирую ее, а советую прочесть. Мне пришлось пережить материал этой книги, пришлось смотреть, как работали и Эйзенштейн, и Пудовкин, и Довженко, как сталкивались льдины познания и как через ледоход люди шли к новому познанию. Книга Караганова точна. Может быть, она в чем-то схематична, но она справедливая книга. Это хорошая книга. Я ее читал, заново живя.

Связь великих режиссеров, великие споры, неудачи, знаменитые имена, имена полубытьев волновали меня. Я писал для Пудовкина сценарий «Минин и Пожарский». Действие происходило в Нижнем Новгороде, ныне Горьком.

Я читал замечания Караганова и видел, насколько стали мы умнее за какие-нибудь 47 лет. Всего только полстолетия. Я понимал осторожность Минина в войне, его атаку около Крымского моста, я читал книги, переписанные рукой князя Пожарского, видел, что его каллиграфия равна искусству вымышленного Достоевским князя Мышкина, видел вещи князя Пожарского, знал, что он любил скоморохов; я жил в Москве, в местах, где бился из последних сил Пожарский с интервентами: это около нынешнего здания метро на Пятницкой улице.

Сейчас живу у метро «Аэропорт» — эти места принадлежали когда-то думному дворянину Минину и были отданы крестьянам по духовному завещанию.

Но противоречивости между этими людьми я не понимал до конца, и Всеволод Пудовкин не понимал, не понимал и Михаил Доллер, и великий актер Борис Ливанов, и большой актер Б. Чирков, игравший роль крестьянина Романа, — он играл лучше всех.

Шло крестьянское восстание, а войско было дворянское, живущее крестьянским трудом. А Козьма Минин — посадский человек, богатырь, я видел его кости по фотографии, — создавал новую армию, которая питалась из котлов, носила форму, получала жалованье. Он создавал будущую армию; и дворянское ополчение, и казацкие дружины, и крестьяне, имея общего врага, ежеминутно спорили, и споры были неизбежны, и в спорах сгорела Москва, хотя попытки примириться до боя были огромны.

Минин с Пожарским — недаром они соединены в одном памятнике — стоят около храма Василия Блаженного и видят Октябрьские парады.

Драматургия — это исследование жизни через ее противоречия. А мы тогда этого не поняли и создали как бы барельефы к памятнику, очень давно поставленному.

Вот об этом я и прочел у Караганова на стр.

* А. Караганов «Всеволод Пудовкин». М. Изд. «Искусство». 1973.

181; он пишет, что освобождение героев от сложности их положения ослабило картину. А. Караганов это верно заметил. В общем, книга, по-моему, интересная, она основана на двух темах: на творческом мастерстве Пудовкина и на сценарных затруднениях режиссера.

Вопрос сценария и у Эйзенштейна, и у Пудовкина, и, может быть, во всей советской кинематографии предопределяет успех картины.

В сценариях «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» режиссер совместно со сценаристом построил вынужденный конфликт, использующий все возможности тогдашнего кино. Такие сцены, как разбитые часы в картине «Мать», когда женщина растерянно собирает куски уже погубленного механизма, такой кусок, как переход героя через реку; ракурсные решения оператором А. Головня значения героев и кадров картины, когда, скажем, фигура городского подателя своей массивностью, пейзаж рабочего поселка, когда судьи и фронтон суда подавляют нас величавостью; развязка ленты, когда мать принимает из рук убитого сына красное знамя и мы видим солнце через редкую ткань,— все это грандиозная удача так называемого немоего кино. Потому что система средств этого искусства использована полностью. Этого не получают в «Минине и Пожарском», хотя актеры Б. Ливанов, Л. Свердлин, Б. Чирков работают превосходно.

Это получилось в прекрасной ленте «Потомок Чингис-хана», в которой колониальный грабж дан четко и неплакотно, хотя бы на эпизоде оценки скупщиком драгоценной лисьей шкуры. Конфликт потом осложняется тем, что случайный «преступник» может быть использован как подставное лицо, как ложный предводитель народа.

Конфликт осложняется тем, что во время приема в английском посольстве актер В. Инкижинов (монгол Банр) сдерживает с плеч хозяйки банкета шкуру, у него похищенную.

И хотя он испытал ужас расстрела, и боялся отравы, и пытался напиться водой из аквариума, и сам похож на рыбу, погибающую без воды,— он снова восстает.

И тут происходит режиссерское чудо, хорошо отмеченное в книге Караганова: заторможенный, как будто незмоциональный человек внезапно вспыхивает, становится героем восстания, и эти четкие зрительные образы показывают, как начинается «буря над Азией» — так названа была лента на Западе.

Сценарий Осипа Брика в работе Пудовкина сделан с точностью оптического инструмента. Может быть, это одна из высших точек старого кино.

И тут остановка: звук слова входит в кино. Е. Габрилович записал размышления Пудовкина, его случайно сказанные слова о том, что со звуком погубило искусство немое кино, исчезло старое построение фильма, что нужно переосмыслить способы выражения.

У стен Новодевичьего монастыря произошел драматический разговор Пудовкина с молодым сценаристом: режиссер понимал значение звука, но переживал в то же время смерть чудесного старого мастерства. Тогда режиссеры пытались говорить о новом способе столкновения звука и изображения.

У двух элементов одного искусства оказалась разновременная продолжительность. Можно создать полихромную скульптуру, но невозможно создать разговаривающий балет.

Между тем эмоциональная насыщенность произведения должна была быть углублена и не обозначена сигналами-знаками, а выговорена с большей ясностью.

Звуковое кино пережило увлечение мастерством патетического сценариста А. Ржешевского, его обаянию поддались С. Эйзенштейн, В. Пудовкин и Н. Шенгелая — большие, крупно думающие режиссеры. Новая победа пришла быстро с «Чапаевым». Слова Чапаева четки и выявляют структуру построения.

Могучий талант Пудовкина не получил такого выражения в новом искусстве. Старые картины Пудовкина, Эйзенштейна и Шенгелая сейчас начинают оживать в работах молодых режиссеров, но, как кажется мне, старому кинематографисту, мы в советской звуковой ленте не имеем того победоносного положения в мировом киноискусстве, которое имели в 20-х годах.

Это книга о творческих победах, но она по своей теме не может рассказать нам о полноте новой победы советской кинематографии. Существуют прекрасные ленты, появилась новая молодежь, она создала эпохальные ленты, особенно в области хроникальной кинематографии, где события подтверждены своим существованием и звук является только эхом изображения.

Мне кажется, что все усилия теоретиков советского кино сейчас должны быть направлены на соединение этих двух смысловых величин в одну художественную величину.



Съемочная группа фильма «Василиса Прекрасная» (1939). В центре режиссер А. Роу

ДЕТЯМ — ДОБРОЕ...

Игорь ЧАНЫШЕВ,
киновед

Веселый сказочник Александр Артурович Роу, посвятивший свое творчество переложению на экран русских народных сказок, лишь несколько месяцев не дождал до юбилея студии, с которой была связана вся его жизнь.

Его по праву называли волшебником экрана. Редко кого сегодня может удивить даже самая изощренная фантазия режиссера — жизнь быстро обгоняет сказку. Но каждый раз, когда появлялась на экране очередная картина А. Роу, зрители нескольких поколений с замирающим сердцем следили за похождениями сказочных героев из чудесного мира, который возник перед ними благодаря мудрому таланту режиссера. И не только дети, но искусственные взрослые зрители, давно и точно знающие, что чудес не бывает, поддавались обаянию его неторопливой манеры повествования и быстро забывали, когда, в какую минуту очутились среди кудрявых стройных березок или на душистых лугах, в царстве Кощея Бессмертного или страшном Королевстве Кривых Зеркал, в подводном или подземном царстве капризного, суеверного владыки Чудо-Юдо.

Он был влюблен в русскую природу и фильмы свои предпочитал снимать на натуре. Каждый его фильм — это поэтический уголок России, с ее дремучими лесами и бескрайними полями, березовыми рощами и глубокими реками, северными морозами и южными ветрами...

В чем секрет обаяния таланта А. Роу?

Его киноленты принимали сразу, со всей их сказочной условностью, в которой разворачивается действие, с их удивительным заповедом-прологом, когда на экране распахивались створки резных окошек и добрая бабка-сказительница начинала рассказывать о том, как «в тридевятом царстве, в тридевятом государстве жил-был...» Это был всегда особый мир, который дорог нам с раннего детства. И нет ничего удивительного в том, что встречи с этим миром на экране мы всегда ждали с нетерпением, как встречи с подлинным искусством. В чудесном мире А. Роу не было места искусной бутафории, рисованным декорациям, стилизации материала. «Жанр фильма-сказки диктует свои трудности», — говорил Александр Артурович автору этих строк. — Глаз ребенка-зрителя очень внимательно, придирчиво подмечает любую условность на экране, он не терпит фальши, обмана, заигрывания с ним. Сказочный мир должен быть абсолютно реальным, настоящим, не вызывающим никаких сомнений в его иллюзорности...

Режиссер А. Роу был верен этой заповеди и каждую свою новую работу начинал как бы заново, неустанно придумывал и изобретал самые разнообразные и неожиданные приемы, чтобы интересно, оригинально показать на экране «чудеса» киносказки.

Вот почему ни одна его картина не похожа на другую, будь то «По щучьему велению» или «Василиса Прекрасная», «Конец Горбунок» или «Кощей Бессмертный», «Марья-Искусница» или «Морозко», «Огонь, вода и медные трубы» или «Варвара — краса, длинная коса»...

Встречаются унылые киносказки, герои которых только тем и заняты, что всех поучают, как нужно говорить и что делать. А никто этому примеру следовать не спешит. Нет в таких «героях» главного — искренности. Герои фильмов А. Роу — люди и животные — учат, не поучая, наставляют, не настаивая. И не случайно, что в нашей анкете юные зрители, те, кому в первую очередь адресовал свои фильмы режиссер, включили его последнюю работу «Золотые рога» в список лучших детских фильмов минувшего года.

А. Роу умел в каждой сказке уловить и передать маленьким зрителям чистоту, благородство идеалов, поэтичность, юмор, непобедимое жизнеутверждающее начало.

...Жил на студии веселый сказочник, снимал фильмы для детей. Он мог бы поставить еще одну картину, но жизнь не сказка, умирают и сказочники. В памяти благодарных зрителей имя доброго человека Александра Артуровича Роу останется навсегда. И фильмы его будут волновать еще одно поколение зрителей.

«КАКОЙ ПАРЕНЬ БЫЛ!..»

Илья ГУРИН,
режиссер

Когда Леонид Луков проходил по коридорам родной ему киностудии имени М. Горького, коридоры эти, довольно широкие, как бы сужались. Луков шел стремительно, легко неся свое крупное тело, приветливо кивая встречным.

Человеком он был открытым, не прятал своих симпатий и антипатий, выражал их шумно и не всегда считался с самолюбием тех, кого судил. Работать рядом с Луковым было счастьем и проклятием.

Счастьем потому, что каждую минуту ты чувствовал, что присутствуешь при рождении чуда, имя которому — искусство.

И проклятием потому, что могучий стихийный талант художника, вовлекая себя в вихрь своего творчества, подчинял, лишал свободы, брал в плен, навязывал свое, делал тебя послушным исполнителем его желаний, его воли, заставлял признавать в эти минуты и его превосходство и свою невозможность быть достойным его.

Главным, определяющим в Лукове, на мой взгляд, была страсть художника. Гражданин, коммунист, он как художник был рожден нашим временем.

В кино его направил комсомол. Он часто с гордостью произносил слово «Кинокомсомол» — так называлась небольшая киностудия на Украине, ставшая стартовой площадкой Лукова в искусстве. С рабочими людьми он пришел в кино, певцом людей труда узнали его зрители.

Для него было счастьем сделать все, что было в его силах, для другого человека. Он распахивал двери ответственных кабинетов, писал громовые письма, требовал и добивался. Десятилетиями признавались ему за участие в их судьбе, за помощь в трудную минуту, за душевную отзывчивость. До сих пор в день рождения Лукова на его могилу на Новодевичьем кладбище люди кладут цветы.

И вместе с тем Луков умел быть недобрим. Он был беспощаден к людям, которые предавали то, чему он служил всю жизнь, — искусство. В этих случаях гнев его был безграничен.

Снимался фильм «К новому берегу». Группа в Риге ждала снега, чтобы снимать зиму, а на студии, в Москве, ждали в павильонах декорации, задерживая съемки других картин. Группу пришлось разделить: Луков с оператором В. Рапопортом выехал в Москву, оператор Г. Егизаров остался снимать в Риге.

Выпал снег, но не было солнца, и мы в первый день снимали так, на всякий случай. На второй день было ослепительное солнце, иней, и все было переснято. Но Луков к нашему возвращению в Москву увидел только снятое в первый злосчастный день. Увидел в нашем присутствии, и мы получили сполна. Я выслушал обвинения в том, что погубил картину, нанес государству огромный ущерб и заставляю студию вновь организовывать дорогостоящую экспедицию в Ригу. «Чему вас учили в вашем ВГИКе!» — было сказано под конец. Все ясно: надо уходить с картины и расстаться с мечтой снимать фильмы.

На следующий день пришла из лаборатории, из Ленинграда, вторая партия обработанного материала — все снятое при солнце. Луков смотрел уже без меня, не знаю, что он говорил при этом. Приказ о моем откреплении от картины был задержан. А еще через день я встретил Лукова, выходящего из дирекции. «Только что рассказывал начальству, как великолепно вы сняли натуру в Риге, — заявил он. — И говорил, что вам можно доверять постановку. Ищите сценарий...»

В этом был весь Луков. Творчество Леонида Лукова, одного из интереснейших художников советского кино, еще ждет своих исследователей.

И сегодня зрители в залах кинотеатров и у экранов телевизоров взволнованно следят за судьбами героев «Большой жизни», «Двух бойцов», «Александра Пархоменко», «Олего Дундича» и других его фильмов. Уже можно не сомневаться в том, что Харитон Балун и Ваня Курский, Саша с «Уралмаша» и Арнадий Дзюбин придут, перефразируя слова поэта «как живые с живыми говоря» и зрителям грядущих поколений.

В последние годы своей жизни, начиная каждую новую картину, Луков собирал в просмотровом зале свою группу и вместе с ней просматривал старые свои фильмы. Зажав между коленями палку и положив подбородок на ее ручку, Луков напряженно смотрел на экран. О чем он думал в это время: вспоминал ли ушедшую молодость или искал секрет былых удач, это знает? Только иногда, когда что-нибудь ему особенно нравилось, он восклицал: «Какой парень был Луков!..»

Этими его словами мне бы хотелось закончить рассказ о нем.

Режиссер Леонид Луков





В 20-е годы



Анна Николаевна («Нашествие»)



Б

ез малого полвека снималась в кино Ольга Андреевна Жизнева. Современный прокат подолгу и с успехом демонстрирует ленты всех периодов творческого пути актрисы. Разные роли, разные характеры. Но всюду остается она для нас прежде всего Ольгой Жизневой — актрисой, чей облик воплотил редкое созвучие красоты, чистоты, ума, доброты...

Были в ее раннем репертуаре роли, на какое-то время закрепившие за ней амплуа «вампа». Своих «львиц», «буржоек», жестоких красавиц — Незнакомку в «Закройщике из Торжка», Норис в «Процессе о трех миллионах» актриса судила судом блестящего комизма, она давала простор стихии представления, с хорошим чувством меры стилизуя приемы игры под салонную мелодраму до-революционного кинематографа. Позже, работая над так называемыми отрицательными характерами, актриса играла их, словно отчуждаясь от своего «я», человечески противостоя им. Холодными, бездушными лицедейками запомнились ее Екате-



Норис («Процесс о трех миллионах»)

Княгиня Приклонская («Цветы запоздалые»)

НЕИСПОРТАЕМОСТЬ

КРАСОТЫ

рина II в «Черевичках» и «Адмирале Ушакове», графиня Пшежинская в кинофильме «Ветер с востока».

...А Жизнева мечтала сыграть «героиню в платочке», и в этом не было показного желания «опрошения», но была боязнь клише, органическая неприязнь к однообразию. «Героиня в платочке» — так определяла актриса тот ряд ролей, достоверных, жизненных, современных, которые не нужно было играть, наглухо замыкая собственное «я», которые не были столь далеки от текущей за сте-

нами кинофабрики действительности и от ее собственного каждодневного бытия.

Жила же она, как и многие в то время, не очень устроено, но молодо, интересно: ранние репетиции и поздние спектакли в театре, работа в областной комиссии по культшефству над Красной Армией, коммунальная квартира, похожая на вокзал, оркестр примусов на кухне, цистерна с керосином напротив дома, и к ней в отбеленной частыми стирками футболке, в сатиновой юбочке, весело размахивая пустым бидоном, бежит Жизнева...

В ту пору театр давал актрисе много больше кинематографа. Она работала в Московском театре б. Корша, театрах Нахичевани, в Харькове, знаменитого Синельникова, в Ленинграде, в театре, возглавляемом А. Р. Кугелем. Эти коллективы не относились к крылу «левых» — экспериментальных театров 20-х годов. Это были крепкие репертуарные коллективы с традициями, складывавшимися десятилетиями, с безраздельным господством ярких актерских индивидуальностей.

Здесь, с большим успехом играя Мольера, Андреева, Шиллера, Лабиша, Островского, Гольдони, Луначарского, Жизнева быстро составила свой большой, разнообразный репертуар, зарекомендовала себя актрисой без жанровых рамок, без амплуа.

Вскоре, однако, и в кино вопреки возможным блестящим и легким успехам и благодаря настойчивому труду, стремлению и умению постигать все разнообразие жизненных явлений Жизнева в споре утверждает себя как тонкая, умная актриса — актриса самых широких возможностей, разных диапазонов.

Правда, многие ее актерские мечты и замыслы, подсказанные временем, тщательно продуманные, проработанные до стадии подготовленной роли — только снимайте! — к сожалению, не осуществились. К примеру, самой Жизневой была сложена, отрежиссирована и много раз «про себя» проиграна роль Полины Осипенко, в которой как бы сошлись три ведущие стили ее актерской индивидуальности — щедрый лиризм, строгая героиня, глубокий драматический темперамент.

Впервые такого сложного «триединства» актриса добилась, работая над образом жены революционера в фильме «Привидение, которое не возвращается». Клеманс в исполнении Жизневой проста, естественна, но и значительна. Лирический лейтмотив роли — верность и красота любви, вплетающаяся в главную драматическую тему фильма — тему верности революционному долгу, приобретает в картине героическое, патетическое звучание.

Роль Клеманс навсегда осталась одной из самых любимых у Жизневой. Это была первая встреча актрисы с кинорежиссером А. Роомом. Этот режиссер глубоко раскрыл ее актерскую душу, обогатил творческую жизнь.

Клеманс была последней крупной ролью ее в немом кинематографе. Жизнева на немом экране, лишенная своего неповторимого голоса, — сейчас это трудно себе представить. А ведь почти десять лет, создавая образ средствами отточенной пластики, красноречия крупных планов, актриса была лишена возможности пользоваться этим великолепным инструментом — голосом, а зритель — слышать его.

Это был не просто на театральной сцене разработанный, тщательно поставленный голос, это был от природы артистичный голос, глубокий по тембру, по задушевности, сердечности. Он звучал негромко, заставляя вслушиваться в себя, не тускнея с годами, звучал со сцены, с экрана, в известных концертных литературно-музыкальных композициях Всеволода Аксенова «Пер Гюнт» и «Арлезанка».

Был в творческой жизни актрисы такой опыт — «Строгий юноша» — талантливое экранное прочтение в режиссуре А. Роома философской «пьесы для кинематографа» Ю. Олеши, посвященной людям будущего бесклассового общества, их морали, чувствам. Писатель не скрывал, что герои — люди его мечты, прекрасные душой и телом, идеальные, такие, какими все мечтают стать в юности.

Фильм был задуман в манере приподнято-условной, прекрасно написанные диалоги напоминали философский диспут. Образ Маши Степановой в исполнении Жизневой внешне был малодинамичен, он решался на умение чувствовать и думать перед камерой, редком артистическом умении. Маша — один из самых пленительных образов Жизневой, воплощение духовности и нежности, женственности и красоты.

В ряду сыгранных актрисой ролей особое место занимают роли матерей: мать крохотной девочки, заблудившейся в Москве среди добрых людей («Подкидыш»), мать Федора Таланова («Нашествие»), большевика Извекова (экранизация романа К. Федина «Первые радости» и «Необыкновенное лето»), школьного учителя Мельникова («Доживем до понедельника»).

Обычно к ролям матерей приходят, неумолимо поднимаясь по ступеням лет. Но для Жизневой, еще в молодости пришедшей к этой роли, материнство было категорией не возрастной, но этической.

Актриса воплощала мотив материнства как высшую меру человеческой щедрости, доброты, духовной зрелости, самоотверженности.

Актриса любила свои «материнские» роли особой, затаенной, нерастратченной любовью человека, не знавшего материнской ласки, даже не помнившего свою мать живой. Ей был всего лишь год, когда мать умерла. До шестилетнего возраста она воспитывалась у бабушки, потом у отца, а когда вышла в самостоятельную творческую жизнь, дорожа светлой памятью, она взяла фамилию матери и стала Жизневой.

Можно себе представить, как слились стили любви и материнства, лирика и драматизм в образе Анны Карениной, сыгранной актрисой в Казанском драматическом театре в сезоне 1937—1938 годов.

И в жизни ее отличала редкая способность видеть прекрасное и радоваться ему, высоко ценить его в других. С каким восхищением и уважением говорила она о юном даровании Нади Рушевой, любовалась танцем Нади Павловой, замечала промелькнувшее в толпе выразительное лицо. Истинно красивым для нее всегда было только то, что по самой своей сути человечно, лишено эгоизма, то, что заключает в себе постоянное стремление отдавать, а не брать, нести людям всегда праздник.

Об этом Жизнева писала в своих литературных эссе, посвященных творчеству актеров, режиссеров, сценаристов, операторов, с которыми ей довелось работать, — А. Бучмы, Я. Протазанова, Л. Лукова, Ю. Олеши, А. Шенгеля, Д. Фельдмана. Эти блестяще написанные, неизменно краткие, глубоко личностные литературные зарисовки свободны от всего мелкого, вторичного...

Скромность и простота удерживали ее от прямых публицистических высказываний своего творческого кредо. А здесь, говоря о других, она его высказывала, и становилось ясно, за что на всю свою долгую и счастливую жизнь в искусстве любила она кинематограф.

Он стал в ее жизни главным, и потому остались фильмы, которые понесут дальше, через годы неисчерпаемость ее красоты, артистической и человеческой.

Ирина Гращенкова

ГЛАВНЫЙ АДРЕС

«ТЕТКА С ФИАЛКАМИ»



«...здесь в центре внимания молодая душа в час нравственного испытания. Такого испытания, которое можно и не заметить со стороны: нет в нем ничего внешне эффектного. История, которая может случиться где-то рядом, почти незаметно для постороннего глаза. Тем интереснее работа режиссера, сумевшего найти в этом как бы будничном происшествии его драматический заряд».

«Комсомольская правда»,
19 декабря 1963 г.

«ЖИВЕТ ТАКОЙ ПАРЕНЬ»



«Успех Шукшина тем более поучителен, что выступил он в самом рискованном жанре бытовой комедии, где невозможно спрятаться за многозначительность и где так легко образуются всякого рода пошлости... Шукшин как бы заявляет в искусстве право на раскрытие феноменального характера, во всех своих проявлениях выходящего за рамки обычной сюжетной конструкции. Он как бы предлагает нам следить за характером человека, сложившегося независимо от воли автора, и как бы вместе со зрителем удивляется видимой непоследовательности поведения своего героя».

Сергей Герасимов

«МИНУТА МОЛЧАНЯ»



«Большая боль людей и боль каждого в отдельности, которую читаешь на лицах, придают фильму силу проникнуть в наши мысли и долгое время жить в них».

«Чинема», Румыния



ГЛАВНЫЙ АДРЕС

«ОХ, УЖ ЭТА НАСТЯ!»



«В этой картине, если говорить о детях, нет ни одной фальшивой ноты... Мы твердо верим, что героиня фильма, когда подрастет, без колебания отдаст все силы, а может быть, и жизнь за свой Эолис, которым для нее является вся наша страна».

«Советский экран», 1972, № 9

«И ТОГДА Я СКАЗАЛ — НЕТ»



«В полном согласии с правдой жизни фильм показывает нам, что убеждения подростка и чувства его вызревают с борьбой. В самой жизни находит герой достойный идеал».

«Советский экран», 1973, № 19

«А ЗОРИ ЗДЕСЬ ТИХИЕ...»



«Это рассказ о героическом подвиге, значение которого измеряется не масштабностью совершенного, а масштабом человеческих сердец, нравственной патриотической высотой воинов. И от кадра к кадру фильм все более волнует, никого не оставляет равнодушным, потому что неравнодушными были те, кто его создал».

«Правда»,
29 октября 1972 г.



Операторы
М. и А. Кирилловы

Автопортрет

Мастер-бутафор
Г. Иващенко

Реквизитор А. Титов
Пиротехник Г. Бухвалов



НАША ТОНЯ





Когда в небольшой комнате на студии открылась выставка работ художника-фотографа Антонины Федоровны Кокоревой, поначалу ее посещали коллеги, близкие друзья, случайно проходившие мимо люди, но потом через эту комнату прошла едва ли не вся студия.

Почему?! Потому что фотографии, развешанные на стенах, видимо и осязаемо возродили для каждого из нас тот путь, которым шел в течение многих лет наш коллектив. Потому что мы смогли увидеть дорогие нам лица и тех, кто работает сегодня, и тех, кто уже ушел навсегда, но вернулся к нам на этих фотографиях живым и близким. Потому что за каждым кадром был виден их автор — художник и человек, жизнь которого безраздельно принадлежала и принадлежит студии и всем, кто на ней работает.

Я рад, что первую свою картину, «Земля и люди», и ту, что не так уж давно закончил, «А зори здесь тихие...» снял вместе с Тоней Кокоревой, как до сих пор зовут ее в группе, несмотря на уже почтенный возраст.

Мы привыкли к тому, что годы не смирили ее неукротимую энергию. Во время съемок в поисках наиболее выгодных точек она часто оказывается там, куда и молодой-то не долезет: то на вершине скалы, то на скользком камне посреди бурной реки, то в багажнике едущего автомобиля, то на спине скачущей лошади да еще сиди задом наперед. Справедливости ради следует сказать, что порой приходится организовывать экспедицию для извлечения ее с того места, куда она ухитрилась забраться без помощи.

Мне не нужно доказывать, что она настоящий художник: об этом красноречиво свидетельствует даже небольшое количество фото, помещенных на этих страницах. Но посмотрите, как она снимает людей, — всегда с любовью и умением открыть в человеке хорошее и притягательное. У нее прекрасное чувство юмора, и она никогда не пропустит возможность снять любого члена группы в неподходящий момент. Для того, чтобы потом представить всем возможность улыбнуться. Она не только снимает рекламные кадры, внося в них всегда что-то свое, но и становится летописцем жизни группы всего трудного и радостного, грустного и веселого, что сопутствует нашей работе.

Станислав
Ростоцкий

В ДНИ МИРА И ВОЙНЫ

А. ХОХЛОВА,
заслуженная артистка РСФСР

В 1931 году режиссер Лев Кулешов приступил к съемкам своего первого звукового фильма «Горизонт». Я работала на этой картине вторым режиссером.

Мы поставили себе задачу использовать новое техническое средство — звук не только для записи разговорной речи, но и передать с экрана звуки реальной жизни. Музыку мы использовали только вытекающую из действия (сопроводительная музыка отсутствовала).

Работали мы совместно с начинающими энтузиастами звукового кино Л. Оболенским и Н. Озорновым. Уже на следующей нашей картине, «Великий утешитель», Н. Озорнов стал в ряд ведущих звукооператоров студии.

Тогда еще не было звукомонтажных столов, и всю работу по соединению фонограмм с изображением приходилось выполнять вручную. Это были просто муки, но вместе с тем это была и школа. Хочется вспомнить добрыми словами наших звукомонтажниц Капитолину Васильевну Сномаровскую и Ксению Васильевну Блинову.

Поиски новых возможностей кино, ставшего звуковым, продолжались и в постановке «Великого утешителя».

Мы стремились в этой картине не потерять и достижений немого кинематографа, его пластичку движений, его культуру монтажа.

Одна из новелл «Великого утешителя» решалась целиком средствами немого фильма.

Сюжет картины строился по трем линиям: судьба американского писателя О. Генри, оказавшегося в тюрьме по ложному обвинению, рассказ О. Генри, в котором трансформирован мир, увиденный писателем в неволе, и линия читательницы Дульси. Я исполняла роль продавщицы Дульси.

Фильм был предварительно в течение двух месяцев отретирован от начала до конца на специально оборудованной сцене и несколько раз показан работникам студии и посторонним приглашенным, а затем заснят в павильонах и на натуре за сорок дней.

Конечно, только благодаря репетиционному методу можно было так быстро и организованно работать.

В те дни, когда мы сдавали картину, студийная газета писала: «Кулешов — это не только фамилия, это производственный метод». Я и сегодня убеждена в большой эффективности кулешовского метода предварительных репетиций.

Фильм «Великий утешитель» стал лучшим, наиболее совершенным произведением Л. В. Кулешова.

Вспоминается наша работа на этой же студии над фильмом «Клятва Тимура», который снимался в первые месяцы Великой Отечественной войны.

Аркадию Гайдари было предложено написать сценарий второй серии фильма «Тимур и его команда» в течение пятнадцати дней. Но сценарий был закончен за десять дней, и режиссер Лев Кулешов сразу же приступил к работе над фильмом.

В июле 1941 года Москвой начали бомбить немецкие самолеты, и съемочной группе для проведения съемок было предложено выехать в Ульяновск. Мы решили сделать простую и правдивую картину — близкую и понятную и детям и взрослым. Мы хотели передать в ней через переживания детей чувства нашего народа в первые дни Великой Отечественной войны и веру всех нас в победу над фашизмом.

Фильм «Клятва Тимура» был закончен в Сталинабаде, куда эвакуировали в 1941 году студию «Союздетфильм». Во время съемок мы побывали во многих городах и селах нашей страны и вочью убедились в великом гостеприимстве советских людей. Нас всюду встречали ласково и заботливо. В эти дни мы убедились и в том, что в годы войны в нашей стране не существовало разницы между столицей и провинцией, между городом и деревней — общая жизнь, общее горе и радость были у всех людей.

Фильм «Клятва Тимура» в 1942 году широко демонстрировался на экранах сражающейся страны.

«МОРОЗКО»

Первый фильм студии «Межрабпом-Русь» (1924)
Режиссер Ю. Желябужский.

Слева направо: Марфушка (К. Еланская)
и Морозко (Б. Ливанов)



МУДРЫЕ СЛОВА

Валерий ГИНЗБУРГ,
оператор, заслуженный
деятель искусств РСФСР

Для большого отряда кинематографистов нашей студии — режиссеров, актеров, операторов — Почетная грамота ЦК ВЛКСМ, врученная в 1948 году, является одной из самых дорогих наград. Грамота эта — наша кинематографическая юность, это участие в создании фильма «Молодая гвардия», фильма, явившегося вехой не только для нашей студии, но и для всей советской кинематографии.

Рожденный в институтских аудиториях ВГИКа, будущий фильм объединил молодых людей разных кинематографических профессий вокруг Сергея Аполлинариевича Герасимова, учителя и режиссера, в которого мы были все влюблены.

Вся работа над картиной была, по существу, продолжением учебы. Каждый из нас помнит удивительные вечера в Краснодаре, когда все собиралось вокруг Герасимова, во дворе нашей базы, и дискутировали за полночь. Мы говорили до хрипоты обо всем, что нас волновало. Мы обсуждали этюды наших молодых художников и спорили о различных направлениях в живописи. Мы вместе смотрели новую кинокартину, мы устранили читку и обсуждение новой пьесы молодых авторов — режиссеров Егорова и Победоносцева и мерили ее той правдой жизни, теми послевоенными радостями и горестями, которыми жила страна и мы все.

Эта удивительная творческая атмосфера, слитность всей группы ярко отражались на всем съёмочном процессе. Мы работали без усталости днем, вечером, даже ночью. Нас, молодых, окрыляло творческое доверие С. Герасимова и оператора В. Рапопорта, и мы чувствовали себя полноценными участниками создания фильма.

Такая атмосфера духовного единства возникла еще раз через много лет, когда мне довелось снимать кинофильм «Когда деревья были большими».

Мы все жили тогда в одной деревне, близ Ногинска. Постоянное общение режиссера-постановщика Л. Кулиджанова со съёмочной группой, помноженное на человеческую доброту и талант автора сценария Н. Фигуровского (кстати, участника постановки «Молодой гвардии»), и талант и самоотверженность артистов во главе с исполнителем главной роли Юрием Никулиным создали обстановку творческой радости, непринужденности и просто доброго веселья.

На этой картине произошла моя встреча с актером Василием Шукшиным, и я не мог тогда предположить, что эта встреча надолго определит мой творческий путь.

В то время я знал Шукшина только как актера, снявшегося в фильме «Два Федора». Я тогда не знал, что Шукшин закончил режиссерскую мастерскую М. И. Ромма, я еще пока ничего не читал из написанного писателем Вас. Шукшиным. Я видел лишь очень сосредоточенного артиста, постоянно ходившего с толстой клеенчатой тетрадкой в кармане, куда он что-то записывал в любую свободную от съемки и репетиций минуту. Эту удивительную способность Шукшина — сосредоточить творческие усилия в данный конкретный момент на чем-либо — я наблюдал неоднократно. Умение переключаться от одного дела к другому, от исполнения роли к литературной работе или к режиссерскому осмыслению, трактовке какой-либо сцены меня всегда поражало в нем.

Наша совместная работа началась с фильма «Живет такой парень». Многогранность человеческих характеров, народность и сочность языка его персонажей, трагичность драматургических ситуаций в сочетании с тонкой, тактичной режиссерской работой с актерами — все это сделало меня приверженцем творчества Шукшина. За резкой, иногда даже грубоватой фразой, за странностью характера или неожиданностью драматургического поворота всегда скрывается авторская боль, а главное, доброта художника к тем людям, о которых он рассказывает.

Поэтому мне всегда казалось, что изобразительным ключом к нашим фильмам должны быть лиризм, не огрубление, а чистота портретных характеристик, любовный показ природы, той животворной силы, которая вскормила и вырастила образы писателя.

С режиссером Шукшиным было очень интересно работать. Как часто прекрасная в своей красоте и суровости природа Алтая требовала своего «участия», а конкретно-жизненные места «просились» на экран — и Шукшин с радостью что-то ме-

нял, что-то переписывал. Так в живом общении с людьми, с местами событий, с природой рождался его кинофильм. Это было радостное рождение.

Можно было бесконечно наблюдать за работой Шукшина с актерами. Удивительно было видеть, как живые черточки характера и судеб многих знакомых и незнакомых людей получали новую жизнь в талантливом исполнении артистов Куравлева, Санаева, Сазоновой и многих других.

Кинематографическая жизнь забрасывает нас в самые неожиданные места нашей необозримой страны и сталкивает с людьми самых различных профессий, судеб, характеров. Знакомство с ними — всегда открытие. Так, однажды довелось беседовать с одним директором совхоза, человеком умным, интеллигентным, остро воспринимающим заботы нашего общества и чувствующим ответственность за порученное ему дело. У него в кабинете на видном месте висел рукописный плакат: «Кто хочет — находит средства, кто не хочет — находит причины!» Я часто вспоминаю эти мудрые слова и сейчас, заканчивая новый фильм «Еще можно успеть» с режиссером Ильей Гуриным — фильм-портрет, фильм — исследование истоков характера нашего современника, внутренне, как эпиграф, подставляю слова этого плаката к образу нашего героя — Славы Карасева — молодого инструктора обкома комсомола, комсорга на большой стройке.



Съёмочная группа фильма
«Детство Горького» (1938).
В центре (второй ряд)
режиссер М. Донской

СТАРАЯ ФОТОГРАФИЯ

Марк ДОНСКОЙ,
режиссер,
Герой Социалистического Труда,
народный артист СССР

Долгие годы храню я эту фотографию. И каждый раз, когда беру ее в руки, с волнением вспоминаю счастливое время, когда совсем молодым я пришел на студию, полный замыслов и надежд. Самой заветной мечтой было поставить фильм по автобиографическим повестям Горького.

Вспоминаю свою встречу с Алексеем Максимовичем. Преодолевая смущение и волнение, я рассказал ему о своем замысле. Горький внимательно выслушал меня, улыбнулся и сказал: «Нехорошо воздвигать человеку памятник при жизни!»

И все-таки свою мечту сделать фильм я не оставил.

...«Детство Горького» — название первой части трилогии на дощечке хлопущи. Это съёмочная группа. Конечно, далеко не вся. Великая актриса Варвара Массалитинова (вторая слева). Встреча с ней была для меня откровением. Сколько жизненной правды, человеческой доброты, поэтичности вложила Массалитинова в образ бабушки, с такой любовью написанный Горьким.

А рядом с бабушкой Алеша Лярский — исполнитель главной роли. Долго мы искали его. Хорошо помню эти дни. На студию приходили сотни ребят и все похожие друг на друга: курносые, голубоглазые, русоголовые. Представляете, сотни Алеш Пешковых! Выбрали мы Алексея Лярского, воспитанника детского дома, поразившего нас глубиной, вдумчивостью, лиричностью. Прекрасно прочитал он стихи Некрасова... Когда началась война, Алеше было всего 17. Но он пошел на фронт добровольно и погиб.

Наверное, о каждом, кто снят на этой фотографии, можно рассказать целую историю. Боюсь только, что подпись под фотографией, которую попросил меня сделать «СЭ», будет слишком обширна. И все-таки не могу не упомянуть прекрасных актеров Е. Алексееву (первая слева), сыгравшую мать Алеши, М. Трояновского (крайний справа), воплотившего яркий образ деда Каширина, И. Ладыжникова (второй справа) — друга и биографа Горького, консультировавшего наш фильм. Моих товарищей по студии — весь второй ряд! Среди них и ваш покорный слуга (четвертый справа).

Горьковская кинотрилогия — первый из фильмов, который вывел меня на дорогу БОЛЬШОГО искусства, принес мне много счастья, радости, настоящего творческого горения. Картина была признана Государственная премия.

И еще одно радостное для меня и студии воспоминание. После выхода трилогии ЦК ВЛКСМ стал ходатайствовать, чтобы «Союздетфильм» было присвоено имя Алексея Максимовича Горького. Но началась война, и было не до того. И только после победы студия стала носить имя великого писателя.

В ХОЛЛЕ ВТОРОГО ЭТАЖА

Вячеслав ШУМСКИЙ,
оператор, заслуженный
деятель искусств РСФСР

Я сижу в холле второго этажа нашей студии, передо мной на стенах фотографии тех людей, которых нет сегодня с нами, чей труд и талант восславили студию...

Марк Магидсон — один из моих учителей. Он снял на нашей студии «Бесприданницу», распахнув перед зрителями восхитительные картины российской земли, придав портретам героев поэтическое очарование и психологическую глубину.

Петр Алейников. Его обаятельный талант всегда будет волновать зрителя, сколько бы ни прошло времени с того дня, когда он последний раз снимался в кино. Тепло и радость снова придут к зрителям, которые будут смотреть эти пусть такие далекие по времени фильмы.

Я помню нашу студию еще совсем юной: три павильона, один «большой», который сегодня стал маленьким: на студии сегодня восемь павильонов. Вспоминаю людей, с которыми я, придя с войны и закончив ВГИК, начал здесь снимать, — они и сейчас работают в нашем коллективе.

Николай Громов юношей вошел в павильоны студии. Сегодня он один из лучших мастеров-светотехников, бригадир, с ним снял я много картин.

...Ночь, не светится ни одно окно — спит ленинградская улица. Из полутьмы двора, через петербургскую подворотню я еду с камерой, рядом идет Николай Громов, держа в руках осветительный прибор. В полумраке подворотни идет актер. Становится светлее, светлее, и человек выходит из подворотни. Уличный фонарь выхватывает и тьмы его лицо — это Раскольников. Тихо в переулке; говорим шепотом, чтобы не мешать спать ленинградцам. Мы снимаем фильм «Преступление и наказание».

Вспоминаю молодого парня Виктора Ерофеева, начавшего учиться профессии под руководством одного из опытейших мастеров кинолаборатории — Федора Соловьева. Сегодня Ерофеев — ведущий установщик света — вместе с Екатериной Молодцовой уже как мастер своего дела следит за обработкой негатива. В каждом кадре — след наших общих волнений, исканий. Мы вместе работали над фильмами «Дом, в котором я живу», «На семи ветрах», «А зори здесь тихие...», и каждый раз вновь с болью и тоской переживал судьбы героев этих лент, так похожие на мою.

Я вспоминаю Николая Ларионова, недавно ушедшего на пенсию, этого азартного до работы человека, без которого не обходилась ни одна съемка. Его профессия? Он нужен всем. «Коля, помоги». «Коля! Подержи». «Коля! Давай передвинем...» «Коля! Оторви! Нет, нет, прибай». Я помню этого прекрасного работника с легким, шутивым характером, который так необходим в свете съёмочных площадок.

...Я сижу в холле второго этажа студии. В застекленном стенде на полках международные призы, грамоты, дипломы, полученные нашей студией.

А мимо меня проходят люди, это они — наша студия, это все мы вместе делаем фильмы.



«Набат»



«Высокое звание»
(фильм второй —
«Ради жизни на земле»)

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ЭКРАНАМ

Эти фильмы намечены к выпуску

«ВЫСОКОЕ ЗВАНИЕ»

(фильм второй —
«РАДИ ЖИЗНИ
НА ЗЕМЛЕ»)

Образ военачальника, судьба которого неразрывно связана с историей Советской Армии, по-прежнему остается в центре внимания авторов этой ленты, завершающей эпическую дилогию «Высокое звание» (фильм первый — «Я — Шаповалов Т. П.»).

Время действия картины — годы Великой Отечественной войны, которую прошел генерал Шаповалов, находясь во главе одной из наших армий.

Сценарий Ю. Дунского, В. Фрида, режиссер Е. Карелов, оператор А. Петрицкий. Производство киностудии «Мосфильм». В ролях: Е. Матвеев, В. Малавина, Д. Франько и другие.



«Третий»

нутые терпкой горечью утрат, — все это и составляет сюжет фильма. Вместе с его героем, Вагином, мы вглядываемся в прошлое, в подробности военного бытия, чтобы еще раз почувствовать, ощутить силу народного духа и тяжесть испытания, каким стала для всей нашей страны Великая Отечественная война.

Сценарий Р. Овсепяна, режиссер Б. Оганесян, оператор С. Израэляни. Производство киностудии «Арменфильм» имени Амо Бекназарова. В ролях: Арак Исаян, В. Панюлин, С. Саркисян и другие.

«ТРЕТИЙ»

Худенькая женщина в светлом платье — одна из тех, кто каждое утро торопится к проходной огромного промышленного предприятия, а вечером возвращается в свою квартиру. Женщина, похожая на других и в то же время необычная, неповторимая. Фильм «Третий» — это рассказ о своеобразном женском характере, очень самостоятельном, оригинальном во всех своих проявлениях, будь то выбор профессии или выбор спутника жизни. И в то же самое время фильм можно назвать социологическим исследованием современных нравов, современного женского типа, сформированного новым, социалистическим строем.

По мотивам повести Э. Панитца «Под деревьями дождь идет дважды». Сценарий Г. Рюкера, режиссер Э. Гюнтер, оператор Э. Гуско. Производство киностудии «ДФА», ГДР. В ролях: Ю. Хофман, В. Диттус, Р. Людвиг и другие.

«НАБАТ»

Партизанам и партизанкам Великой Отечественной, живым и погибшим, посвящается эпическая трилогия «Дума о Ковпаке».

«Набат» — первая картина этой трилогии, прототипами и героями которой явились бойцы легендарного партизанского соединения С. А. Ковпака, сформированного в 1941 году в Путивльских лесах, на оккупированной врагом территории Украины.

О том, как в борьбе с захватчиками создавалась армия народных мстителей, и повествует фильм.

Сценарий И. Болгарина, В. Смирнова, режиссер Т. Левчук, оператор Э. Плуцник. Производство Киевской киностудии имени А. П. Довженко. В ролях: К. Степанков, М. Голубович, В. Заклуная и другие.



«С тобой и без тебя»



«Терпкий виноград»

дийных героев современной капиталистической действительности.

Сценарий и постановка Г. Щукина, оператор В. Чухнов. Производство киностудии «Мосфильм». В ролях: В. Шалевич, Б. Тенин, Л. Сухаревская и другие.

«БОЛЬШОЙ ТРАМПЛИН»

Этот детский спортивный фильм рассказывает историю тринадцатилетнего Саши Лаврова, упрямого парнишки, одаренного лыжника — прыгуна с трамплина.

Но прежде чем Саша Лавров заслужит право на прыжок с большого трамплина, ему придется преодолеть себя, выдержать нелегкую борьбу с собственной самоуверенностью.

Сценарий Л. Браславского, режиссер Л. Мартынюк, оператор Д. Зайцев. Производство киностудии «Беларусьфильм». В ролях: Саша и Андриуша Будыхо, Э. Виторган, Л. Леонова и другие.

«ТЕРПКИЙ ВИНОГРАД»

Голодные, трудные будни военного тыла, ожидание вестей с фронта, разговоры о ранениях и похоронках... Мальчишки, каждый день встречающий поезд, который однажды привезет и нему отца, уже объявленного убитым, редкие праздники военных лет, тро-

«СЛЕДСТВИЕ ПО ДЕЛУ ГРАЖДАНИНА ВНЕ ВСЯКИХ ПОДОЗРЕНИЙ»

Начальник полиции, слуга закона, не просто совершающий убийство (это уже бывало), но и непременно желающий навести сыщиц на свой след... Не правда ли, странная ситуация? Фильм прогрессивного итальянского режиссера Элио Петри похож на язвительную фантазмагорию. Режиссер обострил, довел до анекдотических крайностей факты и ситуации буржуазной действительности.

Сценарий Э. Петри, У. Пирро, режиссер Э. Петри, оператор Л. Кувейллер. Производство «Вера фильм», Италия. В ролях: Д. М. Волонте, Ф. Болкан и другие.

Кроме того, на экраны выйдут фильмы: «Открытие» — проблемная лента об ученых, лирическая картина «Водопад», киноповесть о молодых пограничниках «Я служу на границе» и мюзикл «Нейлон 100%».

Среди зарубежных картин «Пламя гор» (Тунис) — фильм, повествующий о народно-освободительной борьбе тунисского народа; «Девушки идут навстречу ветру» (Япония) — социальная драма; две чехословацкие ленты — костюмная кинокомедия «Свадьба пана Вока» и психологический детектив «Похождения красавца драгуна», а также детский фильм по мотивам сказок братьев Гримм «Шесть странствуют по свету» (ГДР).

«С ВЕСЕЛЬЕМ И ОТВАГОЙ»

Возвращение главного героя этого фильма, моряка китобойной флотилии Николая Курая в родной рыболовецкий колхоз принесло много волнений его односельчанам. Во-первых, он едва не отбил у одного парня невесту. Во-вторых, объявил открытую войну спекулянтам, поставил вопрос о неправильных методах руководства и перед самим капитаном. Как видите, перед героем встает немало проблем, и решает он их, как ему самому кажется, «с весельем и отвагой», а как кажется нам, порой довольно поверхностно.

Сценарий В. Черных, режиссер А. Сахаров, операторы Р. Келли, В. Фридкин. Производство киностудии «Мосфильм».

В ролях: М. Езепов, Н. Трофимов, Н. Мерзликин и другие.

«РАЙСКИЕ ЯБЛОЧКИ»

Эта сатирическая кинокомедия, поставленная по мотивам произведений финского писателя Марти Ларни, разоблачает нравы буржуазного общества. При том, что сюжет «Райских яблок» абсолютно условен — базируется фильм на хронике, и художественные его образы тоже навеяны ею. Поэтому мы увидели в «Райских яблоках» и длинноволосых хиппи, и поляцейских, разгоняющих демонстрантов, и других, отнюдь не коме-

«ДВА ДНЯ ТРЕВОГИ»

Фильм можно назвать историей одной журналистской командировки. Но командировки не совсем обычной.

В далеком двадцать четвертом году поездка журналиста Дягилева и сельхозу Василию Петруничеву, выбравшему себе псевдоним «Правдоха», становится днями тревоги и борьбы за Советскую власть, за справедливую жизнь, о которой так мечтает юный подросток — боевой сельхоз Правдоха...

По мотивам рассказа А. Глебова «Правдоха».

Сценарий Ю. Рогова, В. Сойкина, режиссер А. Суринов, оператор Р. Весселер. Производство киностудии «Мосфильм». В ролях: Ю. Шлыков, Н. Мордюкова, В. Тихонов и другие.

«С ТОБОЙ И БЕЗ ТЕБЯ»

Можно было бы сказать, что этот фильм о любви. Об истории внезапной женитбы хуторянина Федора Базырина на молодой крестьянке Степаниде. Но судьбы Стеши и Федора неотделимы от времени, в котором они живут, — действие происходит в годы коллективизации. И поэтому картина отнюдь не камерная, а остросоциальная, вместившая в себя драматизм, конфликты своей эпохи.

По мотивам повести М. Жестева «Степанида Базырина».

Сценарий А. Попова, режиссер Р. Нахапетов, оператор С. Зайцев. Производство киностудии «Мосфильм». В ролях: М. Неёлова, Ю. Вудрайтис и другие.



Юрий Никулин в фильме «Когда деревья были большими»



Режиссер Дзига Вертов



Режиссер Лев Кулешов

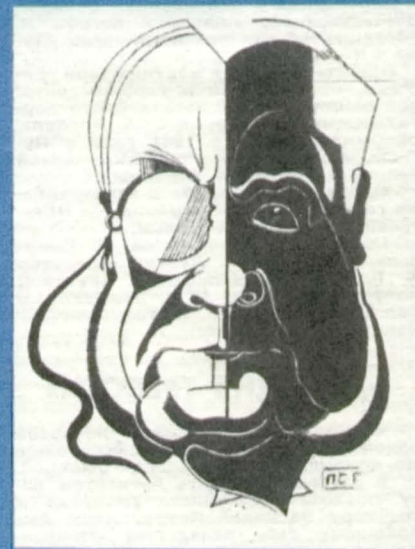
ТОВАРИЩИ ПО ИСКУССТВУ

Эскиз к фильму «Доктор Айболит». 1939 год



Актер Иван Москвин

Актриса Инна Гулая



Актер Михаил Климов

Режиссер Сергей Юткевич

