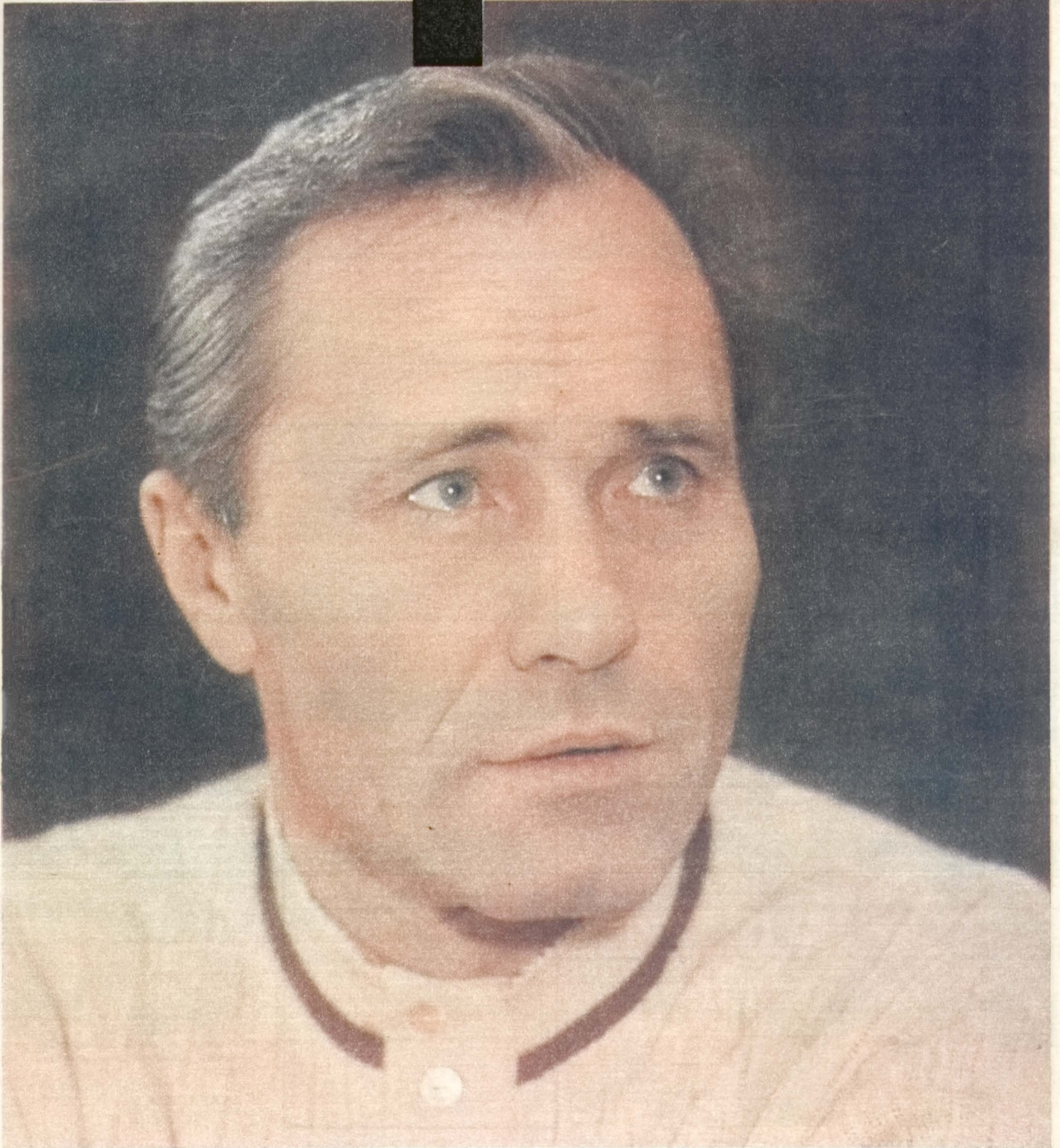


СОВЕТСКИЙ

13

Экран



В НОМЕРЕ:

Набросок ленинского грима сделан рукою Бориса Щукина. Накапливая мысли, штрихи, чувство, шел актер к своей главной роли.



Страницы:

14—15

Пятнадцатилетним мальчишкой в годы войны начал трудовой путь на легендарной Магнитке металлург Константин Хабаров, герой документального фильма «Интернациональный долг».

Сегодня он передает свой опыт индийским друзьям — помогает возводить город стали в Бокаро. Об этом интересном человеке рассказывает режиссер Б. Рычков.



4—5

Какова роль оператора в изобразительном строе фильма? Кто он, технический исполнитель чужих замыслов или художник-творец? На эти вопросы отвечает статья оператора Ю. Сокола.



10—12

Против фашизма, где бы он ни поднимал голову — в Европе или Латинской Америке, выступают режиссеры-антифашисты. Флорестано Ванчини и Патрисио Гусман рассказывают о своих фильмах, о политическом кино.



16—17

СОВЕТСКИЙ Экран

№ 13 июль 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,
В. Н. ГОЛОВНЯ,
А. А. ЕГОРОВ (отв. секретарь),
Г. Д. КРЕМЛЕВ, А. С. ЛЕВАДА,
Г. Л. РОШАЛЬ, В. П. ТРОШКИН,
М. А. УЛЬЯНОВ, А. Г. ФИЛИППОВ,
Ю. М. ХАНЮТИН, И. Е. ХЕЙФИЦ,
Т. М. ХЛОПЛЯКИНА,
Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ.

Главный художник
И. А. Сошинская.

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



На первой странице
обложки —
Василий ШУКШИН.
Его последней работе,
фильму «Калина красная»,
посвящен «Круглый стол»
«Советского экрана» (стр. 1—3).

Фото В. Бондарева

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

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

№ 13 (421) — 1974 г.
Сдано в набор 16/V—1974 г.
А 04971.
Подписано к печати 3/VI—1974 г.
Формат 70×108¹/₈.
Усл. печ. л. 3,5.
Уч.-изд. л. 6,5.
Тираж 1 950 000 экз. Изд. № 1411.
Заказ № 2240.
Ордена Ленина и ордена
Октябрьской Революции
типография газеты
«Правда» имени В. И. Ленина,
125865, Москва, А-47,
ГСП, ул. «Правды», 24.

Выражаю глубокую благодарность автору и исполнителю главной роли В. Шукшину. Спасибо за страстный, человеческий, умный фильм, в котором главной эстетической основой является глубокая правдивость. И еще за проникновенную любовь к нашей России, к ее природе и человеку. Фильм производит глубоко волнующее впечатление, его хочется смотреть много раз.

Т. Копаева

Кириши

* * *

Фильм «Калина красная» что-то непостижимое, как мелодия, как музыка. Чуткость, мера, вкус, проникновение.

Семья Ефановых

Скопин

* * *

Вот уже больше двух недель идет в нашем городе в разных кинотеатрах при переполненных залах фильм «Калина красная». Лично я целую неделю ходила под впечатлением от этого фильма, его содержания и особенно потрясающей игры Василия Шукшина. На какие большие размышления наводит этот фильм! Как он не похож на остальные фильмы! Как тонко он показал, что нужно находить человечность даже в «отверженных» людях.

Молодежь с восторгом отзывалась об этом поучительном фильме.

Р. Савицкая,
детский врач

Минск

* * *

Главная тема «Калины красной», как сказал ее автор, Доброта с большой буквы.

Женская доброта — черта привлекательная. Но беда в том, что возле нее часто произрастают эгоизм, бездельничанье, пьянство. Первый муж доброй, сердечной Любы Байкаловой был пьяница, хулиган. Да и Прокудин не сахар. Надо прославлять в женщинах доброту, спаянную с чувством гордости, собственного достоинства.

В целом же фильм архиталантлив. Настоящий самородок этот Василий Макаревич.

И. Петров

Москва

* * *

«Калина красная» — поистине что-то бесподобное. Хочется еще и еще раз переживать, смеяться, грустить за всех героев этого талантливого фильма. Особенно ярко сыгран роль Егора. Я никогда не видела воров-рецидивистов, но была твердо убеждена, что никакая сила не сможет сделать из них честных людей.

Василий Шукшин силой своего искусства, таланта перевоплощения показал, что и таких подонков возвращают в строй честных людей. Нескромно как-то писать о глазах, но все же именно глаза Шукшина вносили в душу каскад самых различных чувств к герою: от неприязни до большой симпатии, от омерзения до острой жалости.

Т. Караева

Красноводск

* * *

Только что я посмотрел фильм «Калина красная» и хочу выразить признательность и огромную благодарность всем тем, кто работал и создавал эту картину. В особенности хочется поблагодарить Василия Шукшина за образ Прокудина, за простоту, искренность, любовь к народу.

А. Манько

Краматорск

* * *

125319,
Москва, А-319
ул. Часовая, 56,
«Советскому экрану»

КАЖДЫЙ ДЕНЬ ПОЧТА ПРИНОСИТ НАМ ОТКЛИКИ
ЧИТАТЕЛЕЙ О НОВЫХ ФИЛЬМАХ.

ПО ЧИСЛУ ПИСЕМ МОЖНО ОПРЕДЕЛИТЬ КАРТИНЫ,
ВЫЗВАВШИЕ НАИБОЛЬШИЙ ИНТЕРЕС.

ТАКИМ ЛИДЕРАМ ЕЖЕМЕСЯЧНО БУДУТ ПОСВЯЩЕНЫ
ПОДБОРКИ ЗРИТЕЛЬСКИХ ПИСЕМ.

САМОЕ ВНИШИТЕЛЬНОЕ В ПОЧТЕ ПОСЛЕДНЕГО МЕСЯЦА —
ПИСЬМА О «КАЛИНЕ КРАСНОЙ»,

О ФИЛЬМЕ СПОРЯТ ЗРИТЕЛИ.

фильм взял за живое



ста Прокудина (ну и фамилия!). Глазки маленькие, узкие, хитрые, злобно бегающие, губы тонкие, злые, алчные, ноги и руки, как жерди, худые, грудь впалая, фигура неуклюжая, походка волчья, голова стриженная, колючая — лучше не придумашь! За что могла полюбить Люба такого плюгавенького мужичка? Не любовь заставила ее удержать Егора в деревне. Ей жаль было своей мечты, надежды.

Я. Боровинская

Ленинград

* * *

Мне обидно, что мой земляк В. Шукшин посвятил свою новую картину миру преступников, миру, который справедливо осуждают и презирают советские люди. Ведь сколько в нашей стране совершалось и совершается героических дел! О них надо рассказывать на экране. Я очень хотел, чтобы В. Шукшин или другой режиссер поставил фильм по повести В. Чивилихина «Серебряные рельсы». Это был бы гимн Труду — Труду и Мужеству.

Г. Кузнецов

Барнаул

Люба (Л. Федосеева),
мать Егора (О. Быстрова).

Из материалов к фильму
«Калина красная»

Сегодня «Калина красная»
обсуждается
за «Круглым столом»
журнала.

В разговоре
принимают участие
актеры М. БУЛГАКОВА
и Р. ПЛЯТТ,
критики Л. ЗАКРЖЕВСКАЯ
и В. ШИТОВА,
член редколлегии «СЭ»
А. ЕГОРОВ.

Тов. Шукшин, поставив «Калину красную», показал, что он художник оригинальный, смелый и самобытный. Картина положительно оценена и кинокритикой и зрителями. Я присоединюсь к этой оценке. Однако мне не верится, что Прокудин так быстро мог перевоспитаться.

Недостаточно, на мой взгляд, продуманы отдельные детали фильма. Например, Прокудин говорит, что он с матерью не виделся 18 лет. За это время он был 7 раз судим. Последний срок заключения — 5 лет. Выходит, что его судили прежде, шесть раз, на сроки не более двух лет (ведь бывал же он из 13 лет и на свободе). Вряд ли могли вора-рецидивиста судить так либерально. Тем более что, по словам Прокудина, кражи совершал он крупные.

В. Ткаченко

Москва

Как и в каждом произведении, в «Калине красной» можно, наверное, найти немало спорных или даже неудачных моментов. Но мне хочется сказать об одном, о том, что после просмотра фильма зрители выходят из зала притихшие, задумавшиеся или вполголоса беседующие о судьбах людских. Спасибо автору и всему коллективу за фильм.

Л. Максимова

Чернигов

* * *

Слов нет, идея картины: воспитание человека, борьба за человека — благородна, актуальна. В фильме есть много удачных эпизодов. Удачное и уместное применение народного юмора. Бесподобна игра самого Шукшина, Л. Федосеевой, И. Рыжова и других артистов.

Вместе с тем в картине немало недостатков. Часто эпизоды не свя-

заны друг с другом, и зритель не может разобраться что к чему. непонятно, зачем было включать в картину сцену «разврата». Наигранной кажется сцена драмы, связанная с матерью героя.

Д. Куренев

Москва

* * *

Какое воспитательное значение, особенно для молодежи, имеет этот фильм? Несмотря на то, что он сделан очень хорошо, оставляет очень неприятный, тяжелый осадок, не хочешь думать о нем, а думаешь...

Е. Трущенко, Л. Баранова,
С. Баранов

Ростов-на-Дону

* * *

В фильме «Калина красная» больше вымысла, чем правдоподобия. Единственное, что естественно в картине, — это образ рецидиви-



ФИЛЬМ ВЗЯЛ ЗА ЖИВОЕ

Р. ПЛЯТТ. Да, зритель, он разный. Жаль, что не все приняли эту картину и эту шукшинскую роль безоговорочно. С другой стороны, не всегда признание фильма широким зрителем — это гарантия его объективной художественной ценности. К примеру, фильм «Молодые». Я был в отчаянии, смотря его. Такая красивая картина, такая красивая Москва, и такая, мягко выражаясь, приближенность во всем. Людям, воспитанным на фильмах типа «Молодые», может быть, стоит как-то помочь понять, в чем они ошибаются...

Л. ЗАКРЖЕВСКАЯ. Интересна и другая точка зрения. Совсем недавно в разговоре с одной очень известной актрисой, умным и тонким человеком, я услышала резкий протест против фильма. «Нет и нет, — сказала моя собеседница. — Никогда я не поверю, что человек, очистивший с десятка магазинов, просидевший около семи лет, предавший свою мать, может так быстро перековаться».

В. ШИТОВА. Мне кажется, лучшим контраргументом в нашем дружеском споре с заочными собеседниками служит все-таки самый факт великолепной прокатной судьбы фильма.

Он пользуется таким же настоящим, дорогим успехом, как, например, «Председатель». Успех здесь связан с тем, что и в картине Салтыкова и в картине Шукшина при всей полярности этих художников созданы необыкновенно правдивые образы.

И очень важно, что у Шукшина хватало мужества поставить картину, в которой говорится о страшной, мучительной стороне жизни. Причем Шукшин, беря эту тему, что называется, «за рога», делает это (очень трудно найти слово) тактично, серьез-

но, сердечно, без сенсации. Он ищет бытовую правду жизни, какой-то странный юмор, который бывает во всех, даже самых трагических обстоятельствах. Во всем этом нет экзотики, а есть душевная, глубокая содержательность и правда.

М. БУЛГАКОВА. Для меня фильм в целом — это разговор о русском талантливом человеке, каких у нас много. Выбран крайний момент его жизни — момент духовного прозрения, когда особенно ярко смогла проявиться личность Егора Прокудина. И это не случайно. Вокруг него — тоже яркие личности, например, отец Любы, отлично сыгранный Иваном Рыжовым. И мать ее, и брат Петр, и невестка Зоя — все это интереснейшие характеры. И сыграны они М. Скворцовой, А. Ваниным и М. Виноградовой с великолепным ощущением актерского ансамбля.

Л. ЗАКРЖЕВСКАЯ. Знаете, совершенно случайно довелось мне недавно пересмотреть «Дорогу» Феллини (в нашем прокате фильм назывался «Они бродили по дорогам».—Ред.).

«Дорога» — вечный фильм. Потому что с пронзительной откровенностью и страстностью, с жалостью и нежностью рассказал он нам горькую правду о несовершенстве мира, сложную правду о венце творения — человеке, о мучительной, испепеляющей борьбе между добром и злом, между возвышенным и низменным, которая протекает постоянно в душах людей.

И вот «Калина красная» Шукшина. Казалось бы, что общего между этими лентами? И все-таки, когда Егор, впервые за много лет повидав свою мать, рыдает на давно заросшей, ставшей простым бугорком чьей-то могиле, хочется плакать вме-

сте с ним о загубленной его жизни, как когда-то хотелось плакать о беспросветном мраке существования одного из героев «Дороги», Дзампано.

Да, не задалась Егору жизнь. Когда-то давно, погнавшись за иллюзорным своим представлением о «празднике» жизни, продал он душу дьяволу, переступил черту дозволенного, стал «переступником», преступником.

И вот теперь тоска по прежней, непрожитой жизни мучит его. И тянется он к Любе и любит ее как свою душу — чисто и безгрешно. И Люба в фильме, при всей ее естественности и обаянии, — это отнюдь не «кустодиевская» ядреная земная женщина, озабоченная проблемой замужества.

Она бьется за спасение Егора. Она здесь словно символ той вечной женственности, которая манит к себе, как вечная гармония — Маргарита, только русская с головы до пят. Именно по-русски, по-бабы понимает, жалеет, терпит она Егора, как терпела так не похожая на Любу маленькая нелепая Джельсомина своего Дзампано.

Не вдаваясь сейчас в глубь этого рассуждения, хочется отметить, что «Калина красная», как и многие рассказы, как и все прежние фильмы Шукшина, начавшись житейской историей, анекдотом, оборачивается высокой литературой, философским кинематографом, кровно связанным с лучшими традициями русской классики. Это произведение намеренное и состоявшееся.

В. ШИТОВА. Раз уж речь зашла о традициях и связях, то, думается, в первую очередь здесь надо сказать следующее. Для Шукшина важны и необходимы его какие-то настоящие и серьезные взаимоотношения с миром народной жизни. Без умиления, экзотического собирательства самоваров, икон, старых шалей и прочего потребительского этнографизма. Шукшин — другой человек. Он сам принадлежит к этому миру, но не делает из этого никакой позиции, никакой программы, никакого манифеста. Для него это мир близких ему людей, и он, совершенно не отдаляясь от них, не вставая к ним боком, оставаясь по крови, по языку, по глубочайшим художественным связям с ними заодно, ищет сильную, последовательную художническую позицию.

Однако не стоит думать, что Шукшин — это некий народный самородок, у которого все «от диафрагмы». Нет, это человек, который прекрасно умеет работать — упорно, сознательно. Это человек, который очень многое знает и хочет знать, хочет учиться.

А. ЕГОРОВ. Вероятно, биография Шукшина не будет полна, если не сказать о его кинематографическом отце.

М. БУЛГАКОВА. Он учился у Михаила Ильича Ромма. Но по своему актерскому нутру он герасимовский актер.

А. ЕГОРОВ. Шукшин дважды снимался у Герасимова: в эпизоде в «Журналисте» и в роли Черных в фильме «У озера».

В. ШИТОВА. Мне кажется, что очень большое и положительное влияние на его режиссуру и исполнительство имеет его все более и более набирающий силы писательский опыт. Он очень требователен к себе как к писателю, и вообще человек он серьезный.

А. ЕГОРОВ. Здесь и сказывается роммовское начало — человеческая серьезность...

Р. ПЛЯТТ. Серьезность и цельность. Вот уж кто начисто лишен в своем творчестве довольно неприятного качества — приближенности. И в писательстве и в актерской игре. Эта приближенность идет ведь от незнания жизни, от боязни затронуть ее поглубже. А Шукшин жизнен. Он великолепен. А ведь откуда что бе-

рется. И внешность-то у него не актерская. Исходя из критериев, по которым мы набираем людей в театр, ну, полная «профнепригодность». И глаз нет, узкие щелочки. А когда надо, они разгораются прожекторами. Такая в нем актерская сила. Да, это огромная актерская удача.

М. БУЛГАКОВА. Недавно я смотрела картину, в которой участвует один очень известный актер. У него красивый, многим знакомый голос. Так вот, этот голос как бы обнаруживал фальшь, которая существовала на экране. И актер этот силой своей личной и творческой правды, самим своим присутствием разрушал картину. И вдруг на «Калине красной» я поймала себя на другом ощущении. Какая здесь поразительная цельность во всем — не могу не согласиться с Ростиславом Яновичем. И этот Шукшин, со своей русской пронзительностью, не знаю, как еще можно назвать, прекрасен.

Мы говорили о Лидии Федосеевой, об ее удаче в фильме. Шукшин сумел воспотать из нее интересную актрису. Она здесь совершенно другая, чем в «Печках-лавочках». Как будто ничего не делает на экране, просто живет. Живет благодаря хорошей драматургии, окруженная мыслями. И доносит эти мысли до нас с вами, до зрителя.

Мне хочется сказать об отдельных деталях шукшинской работы. Вспомните, как он снимает и надевает очки в доме матери! Или — вышел из тюрьмы и сплюнул. Как это жизненно! А как он разговаривает с березками — какая сокровенность в этом! Если бы другой актер произносил эти слова, все выглядело бы напыщенно и мелодраматично. А Шукшин обладает удивительным даром правды.

Есть роли из сцен, и есть роли из деталей. Это замечательно, когда роль сплетена из подсмотренных, ухваченных в жизни деталей. Так работают Инна Чурикова, Нонна Мордюкова, и Василий Шукшин владеет этим замечательным даром.

Конечно, каждый талант — это индивидуальность. Другой актер мог бы сыграть эту роль, пользуясь своими приемами и способами. Но в последнее время таких работ, какую сделал Шукшин, что-то не помнится.

В. ШИТОВА. Если говорить об актерской стороне дела, то здесь возникает необыкновенная творческая возможность посмотреть, как режиссер В. Шукшин соотносится с Шукшиным-артистом, с Шукшиным — постановщиком фильма и писателем. Очень интересно видеть эту борьбу, видеть, когда Шукшин-режиссер «подминает» Шукшина-актера, когда Шукшин-актер хочет выложиться, сыграть в полную силу. Это очень интересно с точки зрения актерского мастерства. Интересна сама механика этого дела.

В роли Егора Прокудина очень много своеобразного. В чем это выражается? В том, что здесь есть живая игра, есть полная натуральность, сиюминутность в каждый отдельный момент фильма, и мы не знаем, что он, Егор, сделает в следующую минуту. Для этого человека с его импульсами дальнейшие поступки совершенно неожиданны, совершенно непонятны, и что знает режиссер Шукшин, того не знает актер Шукшин, и наоборот. Он разрешает себе импровизировать, например, в сцене его странного разговора со стариками, разговора, который приводит их в состояние почтительного ужаса.

Р. ПЛЯТТ. Почему вы это называете импровизацией?

В. ШИТОВА. Я думаю, что у него там были дубли, где он написанную писателем Шукшиным роль сымпровизировал совершенно по-разному.

А. ЕГОРОВ. Конкретизируя разговор о фильме, вы затронули очень интересную тему — писателя, режиссера и актера. Мне показался очень любопытным такой пример этой

Ростислав Плятт





«французской» борьбы. Вся эта линия трепетного свидания с березками была написана в свое время несколько иначе. В литературном сценарии есть сцена, когда Егор на молодые пенки надевает свою кепку и галстук, а потом отходит и любуется ими: «Какие вы фраера!»

Почему это ушло из фильма? Шукшин-актер, «примеряя» на себя живую роль, понял, что это дешевое фанфаронство, блатное стремление одеть все и «завязать» бантиком. Это противоречило живому характеру Егора.

Р. ПЛЯТТ. К сожалению, этого самоконтроля недоставало режиссеру Шукшину в сценах блатного мира. Потому что здесь какая-то совершенно условная картина, с совершенно не остающимися в памяти фигурами: некие фигуры, некие позы. Эти сцены диссонируют с Федосеевой и Шукшиным. Итальянские банды — а слава богу, мы их посмотрелись — не вызывают ощущения театральности, а эти типы из «малины» показались мне немножко ряжеными. Почему это происходит, не знаю.

В. ШИТОВА. Уже не раз говорилось, да и читатели пишут о том же что фильм сделан в жанре народной песни, баллады. Такой народный жанр выражен в картине абсолютно, причем здесь есть какие-то вещи, которые могут показаться безвкусицей и, может быть, такими и являются, но источник их какой-то неполной художественной удаче как раз в том, что Шукшин был последовательно верен этому жанру.

Возвращаясь к самому началу нашей беседы.

Всегда бывает грустно, когда имеешь дело с читательскими письмами, в которых люди добровольно настаивают на бесконечном воспроизведении кинематографически-баллетристического стереотипа. Для таких зрителей каждое вмешательство жизни, которое в этот стереотип не входит, мучительно.

И я думаю, что для этих людей очень скверную роль в их уровне восприятия искусства сыграл поток штампованных детективов, питающий косные, привычные вкусы, заставляющий человека страдать, когда он сталкивается с явлением искусства другого рода и другого уровня.

Такое «отдохновенное» потребительство еще очень сильно и мешает непосредственному и душевному восприятию вещи. Вот почему «Калина красная» — фильм очень важный со всех точек зрения. Это фильм, который берет за живое. Он в своих достоинствах, очень больших, и в своих недостатках, которые я считаю очень естественными, дает необыкновенно богатый материал, чтобы наслаждаться искусством осознанно.

В. ШУКШИН (беседа с режиссером записана во время работы над фильмом).

Случай, о котором рассказывается в «Калине красной», сложный. Мне жаль этого человека, жаль до боли, до содрогания за эту судьбу. Сложность обстоятельства — личные, общественные — иначе, Егор мог бы стать совершенно незаурядным человеком. Сколько дано ему от рождения! Какой это гордый и сильный характер, какой крепкий, надежный человек! Даже будучи вором, он сохранил в себе многое. И так хочется помочь Егору, полюбить его. Но как? Как сделать это, не нарушив правды характера, правды жизни?.. Что могло растопить это сердце? Встречное добро. Встречное движение души человеческой.

Короче говоря, я хотел сказать об ответственности человека перед землей, которая его взрастила. За все, что происходит сейчас на земле, придется отвечать всем нам, ныне живущим. И за хорошее и за плохое. За ложь, за бессовестность, за паразитический образ жизни, за трусость и измену — за все придется платить. Платить сполна. Еще и об этом «Калина красная»...

НОВЫЙ НАУЧНЫЙ ЦЕНТР

Наш корреспондент попросил директора Научно-исследовательского института теории и истории кино Госкино СССР В. Е. Баскакова познакомить читателей «СЭ» с задачами и планами научного центра.

В системе мероприятий партии, направленных на повышение идейной вооруженности творческой интеллигенции, находится и решение ЦК КПСС и Советского правительства об организации Научно-исследовательского института теории и истории кино Госкино СССР. Новый институт, недавно начавший свою работу, призван прежде всего заниматься обобщением опыта многонациональной советской кинематографии, исследованием актуальных проблем марксистско-ленинской эстетики и теории кино, разработкой методологических основ кинокритики, вопросов партийности и народности киноискусства социалистического реализма. Значительное место в работе института занимает изучение состояния зарубежной кинематографии — кинематографии капиталистических, социалистических и развивающихся стран.

Коллектив института изучает также проблемы зрительского восприятия фильмов, социологии кино. В структуре института предусмотрен отдел марксистско-ленинской эстетики и теории кино, отдел советского кино, отдел исследований проблем массовой информации и социологии кино, отдел зарубежного кино, отдел научной информации и фильмографии.

Теория искусства и художественная критика в нашей стране всегда были и остаются важными средствами глубокого осмысления художественного процесса и вместе с тем воздействия на этот процесс. Методологическая основа советского киноведения и кинокритики — марксизм-ленинизм.

Кинематография существует около восьми десятилетий, но кинематографическая теория может вести отсчет лишь со знаменитых высказываний В. И. Ленина о значении кино в формировании общественного сознания.

В довоенный и послевоенный периоды складывалась советская школа истории и теории кино — и в создании ее участвовали режиссеры и кинодраматурги, операторы и актеры и, разумеется, специалисты — киноведы и кинокритики.

За последние годы серьезно укрепилась база исследования проблем теории и истории в связи с изданием собрания сочинений С. Эйзенштейна и А. Довженко. Готовится к изданию собрание сочинений Вс. Пудовкина. Вышли книги Г. Козинцева, С. Юткевича, С. Герасимова, обобщающие опыт и теоретические раздумья этих художников. Изданы два тома истории советского кино, работы по актуальным вопросам экранного искусства, принадлежащие перу советских теоретиков, историков кино и кинокритиков.

В новом институте работы по изучению истории и теории кино будут продолжены.

Одна из первоочередных задач института — разработка вопросов социалистического реализма в киноискусстве. Опираясь на такие важнейшие теоретические документы, как решения ЦК

КПСС «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», институт сейчас начал подготовку к комплексному исследованию «Кино и проблемы социалистического реализма».

Известно, что кино, ставшее уже в начале двадцатого века самым массовым видом искусства, является в наши дни мощным оружием идеологической борьбы. Кино активно служит социализму, способствуя формированию и утверждению его идеалов.

Вместе с тем оно используется буржуазией для сохранения своего влияния на массы. Это проявляется в увеличении открыто пропагандистских, антикоммунистических фильмов, клеветующих на историю и современную жизнь СССР и других социалистических стран.

Вместе с тем идеологи и хозяева кинопроизводства на Западе при помощи замаскированных форм идеологической борьбы стремятся отвлечь внимание художников и зрителей, особенно молодежи, от актуальных проблем реальной жизни капиталистических стран.

Институт предполагает совместно с творческой общественностью организовать теоретическую конференцию «Киноэкран и идеологическая борьба».

В литературоведении есть понятие «литературный процесс». К сожалению, в киноведении понятием «кинематографический процесс» оперируют режиссеры, а между тем у нас за год выходит более 130 художественных фильмов и несколько сот документальных, научно-популярных, мультипликационных. Это — целое море, и разобраться в нем весьма важно. Каждое завоевание нашего кино в освоении социалистической действительности, выявлении новых черт личности имеет принципиальное значение.

«Миллионы зрителей, — указывал тов. Л. И. Брежнев, обращаясь к кинематографистам в приветствии в связи с 50-летием «Мосфильма», — ждут от вас новых кинопроизведений всех жанров и видов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные начала, которые необходимы строителям коммунизма».

Изучая и анализируя фильмы последних лет, ставящие проблемы истории и современной жизни советского общества, важно поэтому глубоко осмысливать их роль в коммунистическом строительстве, в духовной жизни общества, поддерживая все ценное и подвергая критическому разбору ремесленные произведения.

Новый институт поэтому ставит своей задачей не только изучать кинематографический процесс, но и помогать создателям фильмов и органам кинофикации и кинопроката.

РУССКИЙ МАСТЕР

Борис РЫЧКОВ

семидесятые.
время
и герои



Стояла изнуряющая липкая жара. Он вместе со всем своим семейством шагал по красной земле, старательно обходил священных коров, разлегшихся посреди дороги, приценивался к фруктам на скудном деревенском рынке и, видимо, чувствовал себя превосходно...

Я познакомился с ним два года назад в Магнитогорске, сделал о нем картину «Русский мастер» и вот встретил его здесь, в Бокаро, в Индии, за тысячи километров от родной земли.

Итак, Константин Филиппович Хабаров, обермастер доменного цеха легендарной «Магнитки».

Это уж давно доказано, что любовь или равнодушие режиссера-документалиста к своему герою, несмотря ни на какие технические «штучки», напрямую передается на экране. Хочет этого режиссер или нет. Поэтому, если можно так сказать, одним из основных качеств режиссера, на мой взгляд, является влюбчивость. Я и не собираюсь скрывать своего отношения к Хабарову. Уже там, на суровой, заснеженной «Магнитке», я просто-таки влюбился в него. Это мастер в высшем значении этого слова. Человек-самородок. Думаю, что если бы он не был доменщиком, то в любом роде деятельности смог бы добиться успеха. Помню, в первом же разговоре задал Константину Филипповичу вопрос: «А если бы вы не были доменщиком?»

Он ответил незамедлительно: «Я бы, конечно, художником стал. С детских лет душа моя к живописи тянется...»

Признаться, для меня это признание было неожиданностью. Но от



Константин Филиппович Хабаров со своими индийскими друзьями-строителями

Вверху — кадр из фильма «Русский мастер»

моего удивления не осталось и следа, когда я побывал у Хабарова дома. Он доставал свои картины и этюды отовсюду: из шкафов, из-под кровати, вспоминал, что подарил несколько работ товарищу или заезжему корреспонденту... То, что у него настоящий самобытный талант художника, было видно сразу.

К сожалению, в жизни народов случаются времена, когда металлурги гораздо нужнее художников. Костя Хабаров пришел в доменный цех «Магнитки» на второй день войны.

Ему было тогда пятнадцать. Свой первый орден, «Знак Почета», он получил в семнадцать, в 1943-м. Получил по праву, ибо была и его заслуга в том, что каждый второй танк и каждый третий снаряд были сделаны из металла «Магнитки».

...Он увидел меня и узнал сразу. Степенно подошел, улыбнулся, сло-

жил руки в индийском приветствии — ладонь к ладони — и сказал «намасте».

Сказал привычно, и я вспомнил, что именно так, индийским приветствием, он простился с нами, когда улетал два года назад сюда, в Индию. Улетал уже в третий раз.

История сотрудничества наших стран насчитывает пятнадцать лет. Она ведет свое летосчисление с момента сооружения металлургического комбината Бхилаи. Мне вспоминается кадр кинохроники: индийский рабочий забывает колышек с табличкой, на ней надпись: «Здесь будет первая домна Бхилаи». Она действительно встала на том самом месте, и русский мастер Константин Хабаров был одним из тех, кто пускал эту домну.

И вот в этом мне видится высокий смысл нашей помощи развивающейся Индии. Ведь металлургический гигант Бхилаи для Индии — это то же, что в двадцатые годы Магнитогорский металлургический комбинат для молодой Республики Советов. И разве не символично, что русский мастер с легендарной «Магнитки» задул первую домну на «Магнитке» индийской...

Так случилось, что позднее Хабарову еще раз пришлось приехать на Бхилаи. И об этой поездке до сих пор напоминают рубцы от ожогов. На Бхилаи случилась беда. Неопытные еще индийские доменщики допустили серьезный промах: в домне застыл чугун. На языке доменщиков это называется «подпустить козла». Беда была так велика, что вопрос о «мертвой» домне обсуждался в индийском парламенте.

Лучшие специалисты Англии, Западной Германии, США, к которым

обратились за помощью, считали, что эту аварию можно ликвидировать только так: разобрать домну, выбить застывший чугун и снова собрать. Они считали, что на все это уйдет год. Но индийской промышленности чугун нужен был, как хлеб.

Четыре лучших советских доменщика — Хабаров был самым молодым из них — срочно вылетели в Бхилаи. На сборы в дальнюю дорогу был дан один день.

Проявив смекалку, смелость и незаурядное упорство, советские мастера после двенадцати суток непрерывной, изнурительной работы «оживили» домну.

Двенадцать суток вместо года!

За кипучую энергию, за бесстрашие индийцы прозвали русского мастера Хабарова «человеком-вулканом».

За свой трудовой подвиг советские мастера денег не взяли, а попросили, чтобы им показали Индию. Месяц они летали и ездили по стране как гости индийского правительства.

И, конечно, на память об этой поездке остались рисунки и эскизы, которые Хабаров сделал в пути.

Мне не пришлось побывать на его персональной выставке в Бхилаи, но по индийским газетам можно понять, что она прошла очень успешно.

И вот он снова в Индии. Теперь уже в Бокаро. Он еще только строится, этот гигантский город стали. Он будет крупнейшим предприятием не только в Индии, но и в Юго-Восточной Азии.

И как в свое время в Бхилаи, это строительство всколыхнуло окрестные деревни, на строительстве сейчас работает семьдесят тысяч индийских рабочих. Сюда приехали и десятки советских специалистов с раз-

ных концов Советского Союза. Они работают в непривычных, тяжелых условиях. Мы снимали их на объектах и стали свидетелями того высокого уважения, которым отвечают индийские инженеры и рабочие на человечность и высокие знания наших товарищей.

Начальник группы советских специалистов Иван Сергеевич Ероян, который приехал в Бокаро тогда, когда здесь была еще ровная, как стол, красная равнина, с улыбкой вспоминает: «Первое время индийские инженеры смотрели на нас с удивлением. Один из них, закончивший институт в Англии, однажды откровенно сказал: «Странные вы русские. Совсем не дорожите своим опытом. Любому готовы его отдать». А ведь он накоплен годами, он дорого стоит». Мы здесь приучены к другому. Английские специалисты, например, вообще с нами на эту тему не будут разговаривать. Прикажут — и все. Западные немцы, прежде чем ответить на какой-то вопрос, отвернутся, полистают свои записки, чтобы мы их не увидели, и скажут только результат. Как к нему прийти, не откроют никогда. А у русских от нас нет секретов, и за это мы очень уважаем вас».

На стройках в Индии каждый советский специалист — это еще и педагог. Я постоянно видел рядом с Хабаровым молодых и пожилых индийцев, которые ловили каждое слово «человека-вулкана». Как он с ними объяснялся — ума не приложу, но его чудовищную смесь из английских, индийских и русских слов индийские рабочие понимали прекрасно. Думаю, дело здесь даже не в словах. Где бы мне ни довелось побывать в Индии: в Бокаро и в Бхилан, в Ранчи и Хардваре, в Калькутте или Бомбее — всюду я видел, как легко наши люди находят общий язык с индийскими инженерами и рабочими.

В один из жарких вечеров после съемок мы сидели с Константином Филипповичем и его семьей в уютной квартире в советском секторе поселка Бокаро. Пили вкусный индийский чай и вспоминали Магнитогорск, комбинат, общих знакомых. Сад, который он посадил и выходил на бесплодной, казалось, земле, где раньше не росло ни кустика. Домик, который он построил своими руками. Озеро Абзаково, где в любой мороз Константин Филиппович любил посидеть над лункой, «покараулить рыбку».

А здесь мерно жужжал вентилятор, перегоняя нагретый за день воздух, и завтра ждал новый суматошный день. Я чувствовал себя здесь своим. Такая уж у документалистов работа. Герои наших фильмов становятся словно бы родственниками. И ты радуешься их победам и горюешь вместе с ними над их неудачами. Через два дня мы покидали Бокаро. Машина петляла по дороге, а высокие трубы Бокаро еще долго возвышались над библейским ландшафтом с мягкими очертаниями холмов...

В то время вся Индия готовилась к встрече Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева.

И уже после возвращения в Москву, когда мне довелось работать над фильмом «Индия открывает свое сердце» об этом историческом визите я не раз вспоминал русского мастера Константина Филипповича Хабарова. Такие, как он, советские люди, их беззаветная преданность Родине, терпение, человечность и составляют фундамент дружбы между народами.

СНИМАЮТ КИНОЛЮБИТЕЛИ

САМИ О СЕБЕ

На недавнем Всероссийском смотре работ сельских кинолюбителей демонстрировались ленты о тружениках колхозных полей, о сельских коммунистах и борьбе за урожай, об искусстве и науке. Многие из ста фильмов, представленных на смотре, проходившем в Москве, доказывают, что их создателям под силу и разработка научной проблемы, и искусствоведческий анализ, и создание поэтического киноочерка. Представим несколько работ, удостоенных премий смотра.

Из фильмов о борьбе за хлеб заметно выделяется картина кинолюбителей из Верх-Сузунского Дома культуры Новосибирской области «Хвала рукам, что пахнут хлебом». Авторы этой ленты сумели ярко рассказать о буднях механизаторов из колхоза «Заветы Ильича» в горячую пору уборки урожая.

В документальном киноочерке-портрете «Молодой хозяин земли» группа авторов из Читинской областной клуба кинолюбителей рассказала о молодом директоре совхоза «Воскресенский» В. Лескове, талантливом руководителе и... мастере спорта по классической борьбе.

Лента молодых кинолюбителей из города Вельска, Архангельской области, «Росписи мастеров Петровских» исследует резные и живописные работы семейной династии мастеров Петровских, начиная с трудов ее основателя Алексея Петровского — деревенского художника, жившего в XVIII веке.

Рассказ о жизни народов СССР стал характерной чертой многих фестивальных любительских фильмов. Диплом лауреата и приз журнала «Дружба народов» завоевала картина горного инженера из Пятигорска Л. Крола «Черкесы с берегов Невы».

...В 1942 году черкесский аул приютил осиротевших детей, эвакуированных из Ленинграда. Черкесы с берегов Невы — это шофер, в прошлом ленинградский мальчик Витя, в семье Магомеда Али названный Рамазаном, и работница завода Катя Иванова, получившая имя Фатимы.

Кинематографически выразительно рассказано об одном трудовом дне маленького рыбацкого поселка на берегу Балтийского моря в фильме калининградцев В. Баребышева и В. Задвицкого «Каждый день в шесть часов утра».

Фильм кинолюбителей колхоза «Гигант», Читинской области, «Легенда о Торей-озере» — поэтический рассказ о том, как неузнаваемо изменилась жизнь в их родных местах за годы Советской власти.

Лауреатом смотра стала и картина «Девочки» — о формировании характера подростков, создан-

ная любительской киностудией «Рябинка» поселка Юдино, Татарской АССР, автор Ю. Калинин.

Подводя итоги смотра кинолюбителей села, председатель жюри народный артист СССР Г. А. Рощаль отметил заметный рост мастерства сельских кинолюбителей и особенно операторского мастерства. Однако он говорил и о том, что высокое качество фотографии, выразительность ракурсов не спасли многие ленты от серьезных художественных просчетов: излишне робки авторы в поисках оригинальных решений темы, подчас однообразны, шаблонны приемы, раскрывающие процесс сельскохозяйственного труда.

Следующий смотр работ сельских кинолюбителей состоится через два года. А пока сегодняшние фильмы-лауреаты выйдут на суд широкой зрительской аудитории: будут демонстрироваться в домах культуры, клубах, по телевидению.

А. Бернштейн

СТУДИЯ СОВХОЗА

В любительской киностудии совхоза «Красный», опытного хозяйства Украинского научно-исследовательского института птицеводства, созданной лишь три года тому назад, занимаются две группы: детская и взрослая. В прошлом году было выпущено 6 фильмов. Четыре из них, такие, как «Будни фронтовиков», «Три профессии женщин», «Грани совхоза» и «В память об отцах», с успехом показывались в клубе совхоза, общежитиях, цехах.

Особую популярность завоевал фильм-портрет передовой доярки Р. М. Кузьменко, созданный П. Обуховым. Автор не только детально раскрывает методы ее работы, «секреты» производственных успехов, но и через частное, через повседневную жизнь рассказывает об образе жизни обыкновенной труженицы совхоза. Киноленты, созданные кинолюбителями совхоза «Красный», удостоены награды за наградой. Так, например, фильм «Бройлеры — выгодно» награжден дипломом II степени области и дипломом Всесоюзного фестиваля любительских фильмов в Туле. Фильм «Нам тоже 50» получил диплом II степени области и грамоту республиканского фестиваля любительских фильмов в Житомире.

Киностудия совхоза «Красный» оказывает оперативную помощь политинформаторам. Кинохроника рассказывает о выпускном вечере в средней школе, о подведении итогов социалистического соревнования.

Сагин Тойтанбаев



Кадры из фильмов — лауреатов Всероссийского смотра работ сельских кинолюбителей



«Черкесы с берегов Невы»



«Легенда о Торей-озере»

критический
дневник

● ВЫСОКОЕ ЗВАНИЕ

Фильм первый «Я — ШАПОВАЛОВ Т. П.»
Фильм второй «РАДИ ЖИЗНИ НА ЗЕМЛЕ»
МОСФИЛЬМ

Сценарий Ю. Дунского и В. Фрида
Постановка Е. Карелова
Гл. оператор А. Петрицкий
Гл. художники В. и Вл. Филипповы
Композитор Е. Птичкин

ЗВАНИЕ — СОЛДАТ ОТЧИЗНЫ

В. КАЗАРИНОВ

Знакомый всем фасад Большого театра. На ступенях, между колонн множество людей. Пестрота нарядных женских платьев, гражданские костюмы, военные мундиры. Объяснения, радость и слезы узваний, нестройный гомон расспросов, разговоров. В погожий весенний день — День Победы собрались здесь на традиционную встречу ветераны Великой Отечественной войны.

И вот из всего этого многолюдья объектив выбирает фигуру убеленного сединами человека в маршальской форме. Это — Шаповалов, герой дилогии «Высокое звание», поставленной на «Мосфильме» режиссером Е. Кареловым по сценарию Ю. Дунского и В. Фрида.

Перед зрителями открывается жизнь кадрового советского офицера, неразрывно связавшего свою судьбу с Советской Армией, в начале фильма — командира эскадрона красных конников, в финале — крупного военачальника, достигшего высокого маршальского звания.

Но, разумеется, не в служебном росте героя смысл фильма, не об этом сюжет. На каких бы должностях, в каких бы званиях ни пребывал Тимофей Петрович Шаповалов, он был и остается солдатом Отчизны. И для него нет и не может быть ничего выше этого ответственного и почетного звания. Он действительно не мыслит себя вне армии.

Уволенный после тяжелого ранения в боях против самураев, Шаповалов настойчиво добивается своего восстановления в Вооруженных Силах и в конце концов в ночь на 22 июня 1941 года возвращается в армию.

Собственно, вся первая часть дилогии («Я — Шаповалов Т. П.») и построена как ретроспективные фрагменты биографии героя. В рапорте наркому обороны он излагает свой боевой путь, а за скупыми строками встают и лихие рискованные атаки на белогвардейцев, и вступление в партию по ленинскому призыву, и учеба в академии, и бои против японских захватчиков...

Во втором фильме («Ради жизни на земле»), посвященном событиям Великой Отечественной войны, продолжается рассказ о становлении генерала Шаповалова как военачальника новой формации.

Пожалуй, наиболее интересный эпизод этого фильма связан с фигурой Павла Максимовича Гайдабуры, друга Шаповалова. Гайдабура, мыслящий во многом категориями прошлых войн, не рискует перед угрозой окружения принять единственно необходимое решение об отводе войск. Шаповалов же, трезво взвесив реальные возможности обороны, доказывает надобность этого отхода во имя сохранения основных сил армии: «...Мы с тобой генералы, нам пуля не грозит, если сдуру под нее не полезем, — горячо отвергает он упрек Гайдабуры в трусости. — Наша храбрость — принимать решения и не думать, орден тебе дадут за это или разжалуют!»

Жизнь сурово разрешила спор друзей. Командарм, безрассудно бросившийся лично участвовать в жаркой схватке, гибнет от вражеской пули. Оставшемуся за него Шаповалову приходится заплатить за промедление горькой ценой: гибнет отряд, демонстрировавший прорыв из окружения на ложном направлении.

Да, стратегически прав оказался Шаповалов. Его решение об отходе, подтвержденное вскоре приказом вышестоящего командования, позволило армии сберечь главные силы, соединиться с войсками фронта и укрепить оборону на отведенных рубежах.

Мы видим, как от операции к операции зреет полководческое мастерство командарма, а затем



Тимофей Петрович Шаповалов
(Е. Марсеес)

командующего фронтом Шаповалова. Наиболее полно и отчетливо его способности раскрываются в подготовке и осуществлении крупномасштабного наступления на мощную группировку противника, возглавляемую опытным генералом Ленау (к сожалению, в обрисовке фашистских генералов авторы не обошлись без срывов в стереотипный гротеск).

Образ крупного военачальника, разумеется, нов для нашего кинематографа. Достаточно назвать хотя бы Серпилина из «Живых и мертвых», Бессонова из «Горячего снега». Создатели «Высокого звания» попытались не повторять признанные образцы. Для центрального персонажа они нашли другие краски. Авторы показывают Шаповалова не столько в действиях непосредственно на поле сражений (в дилогии вообще мало панорамных батальных полотен), сколько пытаются передать движение его мысли. Это стало главной особенностью исполнительской манеры Евгения Матвеева.

Генерал Шаповалов, каким нам его показывает актер, — это прежде всего думающий военачальник, умеющий взвесить и учесть мнения своих помощников. В определении путей к победе он всегда исходит из высшего принципа нашего военного искусства — обеспечения максимального решительного успеха минимально малой кровью. Сознание высочайшей ответственности за судьбы подчиненных, которые для него не безлика масса, а конкретные люди — одна из наиболее сильных и привлекательных черт этого образа, интересно сыгранного актером.

Глубоко символичны в этом отношении кадры, в которых как бы оживает замысел операции. Красные стрелы на штабной карте заполняются цепями наступающей пехоты, боевыми порядками танковых подразделений, картинами артиллерийского и авиационного сопровождения атаки. За бездушными условными обозначениями командующий видит реальных людей, которых он властен послать на смерть, но ОБЯЗАН сберечь. В этом Шаповалов сродни Серпилину, Бессонову, многим другим героям наших лент о войне.

Правда, сужение угла зрения до одной, пусть такой крупной, фигуры повлекло некоторые, как мне представляется, существенные издержки и упущения в дилогии. И прежде всего следует признать, что в ней искусственно ограниченными оказались связи главного персонажа, как, впрочем, и других действующих лиц, с жизнью страны. И если во второй серии такую изолированность военных персонажей еще как-то и можно объяснить спецификой фронтовых условий, то в первом фильме она оборачивается, на мой взгляд, явным просчетом.

Шаповалов — сын своего времени, плоть от плоти народа. Не мог он быть столь безучастным ко всему происходящему вокруг, к тому, что выходило за пределы его служебных интересов. А как связан он с событиями предвоенных лет, столь значимых в истории страны, а стало быть, и в становлении героев фильма? Житейскую перебранку Тимофея с мелким эзпманом Серафимом — мужем сестры, малозначущий разговор с председателем сельской коммуны на покосе да беглое упоминание об Испании во время второго приезда... — вот, пожалуй, и все, что мы находим в фильме. Весь круг связей Шаповалова за пределами семьи сводится, по сути дела, к замкнутой среде однополчан.

Уместно здесь вспомнить, что в условия подобной выключенности из общей атмосферы, ритма жизни страны поставлены военные персонажи и некоторых других сходных по тематике картин. К примеру, памятная зрителям лента «Офицеры». Почему-то повелось, что становление личности кадрового военнослужащего прослеживается лишь в узкопрофессиональной сфере. Конечно, человек неотделим от того дела, которым он занимается изо дня в день. Но забывать о том, что вооруженные защитники Родины — кровная часть народа, живущая с ним одними интересами и заботами, значит, неполно и неточно отобразить существеннейшую черту реальной действительности.

Предпочтительное внимание авторов к одному Шаповалову привело, хотели они этого или нет, и к тому, что большинство других персонажей выглядит лишь бегло очерченными. Таковы, в частности, генералы Мякишев, Вахрушев да и большинство других соратников Шаповалова, образы которых будто для того и введены в фильм, чтобы конкретнее оттенить новаторскую суть характера главного героя. Особенно явственна их иллюстративность, скажем, в эпизоде обсуждения замысла наступательной операции, когда собравшиеся один за другим высказывают свои сомнения лишь для того вроде, чтобы Шаповалов убедился в правильности своего варианта решения.

Заметен также сбой в композиции дилогии. Если первый фильм, как уже отмечалось, сюжетно построен на ретроспекциях, иллюстрирующих автобиографию героя, то вторая серия представляет собой слитное, хронологически последовательное повествование о нескольких событиях войны. Фильмы различны и по стилю. Первая часть дилогии гораздо более, чем вторая, насыщена погонами, юмористическими сценами, приключениями, что, безусловно, повышает интерес зрителей к ней. Вместе с тем не все эти «обострения» сюжета можно признать правдоподобными. К примеру, известная надуманность ощущается в эпизоде спасения красноармейца Королькова, плененного бандой семеновцев.

Разумеется, вместить в один, даже двухсерийный фильм такой огромный и сложный жизненный материал, который намеревались воплотить авторы на экране, чрезвычайно трудно. Видимо, тем и обусловлены некоторые слабости дилогии.

Отметить эти недостатки, на мой взгляд, необходимо потому, что тема войны, тема ратного подвига очень значительна, далеко не исчерпана и не будет исчерпана никогда. И хотелось бы, чтобы образ полководца, военачальника в будущих фильмах предстал бы в более полном и всестороннем отображении.

Фильмы на эту тему очень нужны нам всем. Они воспитывают у зрителей чувство горячего патриотизма, учат любить свою Родину, служить ей преданно и самоотверженно. Правду войны можно выразить в любых масштабах — от окопных до фронтовых, — но главное — через личность человека, преданного солдата Отчизны. Есть ли звание выше этого?

ПРИТЧА О БОЧКЕ

М. ЧЕРНЕНКО

На первый взгляд эта лента может показаться несерьезной: ну, что это, в самом деле, такое — талантливый бондарь? Вот скульптор, или певец, или зодчий — другое дело, здесь без таланта не обойтись. А бочка? В ней держать творог или капусту, вот и вся недолга...

Тем более что, посмотрев «Экзамен», зритель наверняка вспомнит новеллу о колоколе из «Андрея Рублева», пронзительную и патетическую историю гениального мальчика, не знающего, не желающего знать препон своему таланту, своему искусству, своему служению людям. Так ведь там колокол, символ юности родной земли! А здесь...

И все-таки болгарский режиссер Георгий Дюлгер снимал свою недлинную ленту — не фреску, не историческую трагедию, а вполне ироническую и спокойную короткометражку о том же самом — вечном, неистребимом и нетленном: о рождении мастера, о красоте человеческих рук, о том, что сжигает человека изнутри, помимо собственной воли, вопреки резонам знатоков и мудрецов, вопреки традициям. И не все ли равно, на что обращен этот талант, эта мука-мученическая начинающего художника — на скульптуру, на зодчество, на песню или на будничное, но почетное ремесло деревенского бондаря?

Поэтому Дюлгеров боится патетики и поэтому не боится упреков в анекдотичности, несерьезности. Он и в самом деле выстраивает свой фильм по законам анекдота: начинающий, робкий и самоуверенный, полный надежд и сомневающийся Лиоу с порога посягает на священные традиции авторитеты — именно он докажет собственными руками, что старики неправы, что ореховые обручи на бочке куда крепче и долговечнее традиционных железных.

Впрочем, если бы «Экзамен» ограничился только этим, он едва бы заслуживал упоминания. Но экзамен на бондаря оказывается в фильме чистой формальностью и выносится поэтому как бы за скобки сюжета: без особого труда, без напряжения молоденький, долговязый и рыжеватый юноша с завязанными глазами перед всем селом, перед ареопагом старых мастеров, собравшихся на тра-

диционный праздник труда и искусства, легко и лихо срабатывает бочку и столь же торопливо и невыразительно получает тяжелый кожаный пояс — свидетельство признания его ремесла.

Быть может, снимая Дюлгеров бытовую, этнографическую картину, — а в основе сценария фильма лежал рассказ Николая Хайтова из книги о быте и нравах далеких горных деревень, экзотических и для болгарского зрителя, — фильм мог бы закончиться, едва начавшись. Но режиссер снимает другое: притчу о художнике, обреченном на экзамен длиною в целую жизнь, без конца и без края, без смягчающих обстоятельств и подсказок со стороны. Не в том дело, сдаст или не сдаст Лиоу свой первый экзамен, дело в том, как распорядится он, уже равный среди равных, своим званием художника, как обратит его на пользу людям, тем, от чьего лица он становится мастером.

И потому после апофеоза, после посвящения в мастера, после уважения и внимания односельчан авторы фильма сталкивают своего Лиоу со всем тем, что не обходит ни одного художника, особенно в начале пути, — с равнодушием и пренебрежением, с насмешками и недоверием. Ибо заказчик вовсе не интересуется красотой бочки, она должна держать творог или капусту, вот и вся недолга. И здесь анекдот неожиданно обернется драмой. Разумеется, Лиоу найдет в конце концов заказчика, разумеется, заказчик отвергнет нетрадиционную бочку, разумеется, деревня отвернется от неудачливого юнца в почетном поясе мастера...

Но Лиоу пойдет на все, чтобы доказать свою правоту. И бочка, грохоча, покатится по камням, по зеленым от времени ступеням вниз, к горному потоку, грохочущему в ущелье. И Лиоу бросится за ней, не умея плавать, и они вместе — мастер и его творение — будут нырять в волнах, тонуть и всплывать на поверхность, пока бочка не вынесет бондаря на мель, пока все не убедятся в том, что ореховые обручи на бочке куда крепче и долговечнее традиционных железных. И Лиоу посрамит сомневающихся. Больше того, выиграет пари и обрежет бороду ходже, поклявшемуся перед лицом деревни, что скорее потеряет это лучшее украшение мусульманина, чем поверит в новомодные выдумки бондаря-несмышлениша.

Только теперь Лиоу станет наконец признанным мастером. Только теперь начнется настоящая, взрослая жизнь, в которой ждет его не один экзамен. Ибо короткая притча о бочке, которую придумали Николай Хайтов и Георгий Дюлгеров, не имеет много конца, кроме жизни героя. Как не имеет конца творчество, талант, служение людям.

Лиоу (Ф. Трифонов)



ДО 16 ЛЕТ РАЗРЕШАЕТСЯ...

Л. ГУРЕВИЧ

Современные дети ощущают телевизор как привычную часть своего бытия. Образы «домашнего экрана» впитываются естественно и свободно, а значит, мир фильма должен быть таким же знакомым, естественным. Мне кажется, что педагогическая емкость картины благодаря этому многократно возрастает.

Между тем приход кинозрелища на дом, разговор по душам в атмосфере семьи порождает соблазны «воспитывать» в прямой форме поучений. Но у художника всегда есть более тонкие способы подсказать, «что такое хорошо, а что такое плохо».

...Два фильма — «Гулька» (Узбекское телевидение) и «Очкарик» (телевидение Киргизии) — сами напрашиваются для сравнений. И там и здесь — сегодняшняя школа, современный город, одинаковый возраст героев. И казус вначале примерно один и тот же: на асфальте тротуаров, на стенах домов кто-то рисует мелом рожицы — «дружеские шаржи» на главных героев — девочку Гулю в одном фильме и мальчика по кличке «Очкарик» — в другом. Но дальше дороги фильмов расходятся.

В узбекском фильме (автор сценария О. Хмельницкая, режиссер и оператор Ш. Джунайдуллаев) преобладает лирическая интонация. Рожицы на асфальте — беззлобная дразнилка, а может быть, и форма выражения дружеских чувств героя к своенравной и талантливой Гульке. Пластический мир фильма — светлый и легкий, искренно переданное ощущение радости и свободы. И в то же время легкость картины граничит с легковесностью. Подкупая узнаваемостью атмосферы, фильм не проникает глубже. Он словно бы отрицает серьезность столкновений среди десятилетних.

А. Видуририс, сценарист и режиссер фильма «Очкарик», занимает иную позицию. Он находит в детской среде вопросы вечные и общие для всех возрастов. Его интересует процесс самовоспитания, преодоления человеком собственных слабостей. У юного героя картины маловато силеном, ростом не вышел, огромные очки на близорукых глазах... Он незадачлив в футболе и драке, но, как говорится, «зато» верный рыцарь и отчаянный фантазер, который живет в мире своих выдумок и черпает в нем поддержку. Однако настоящее мужество приходит к нему в реальной жизни, и, одержав победу над собой, он становится в финале и победителем зла.

Традиционный сюжет фильма трактуется с яркой изобретательностью. Сцены «видений» героя комичны, очаровательны использованные детские рисунки. Но талантливому фильму мешает некоторая натужность, с которой главная мысль проводится через все этапы повествования. Как ни странно, стремясь к легкости фильма-игры, авторы теряют в непринужденности, в необходимой узнаваемости. Педагогическая сила «Очкарика» в итоге ослабляется: фильм воспринимается как «представление». Но, с другой стороны, невелик и воспитательный урок «Гульки». Истину, вероятно, необходимо искать в сочетании глубины педагогической мысли и естественности ее выражения.

Новая многосерийная работа творческого объединения «Экран» «Вот моя деревня» владеет этим сочетанием, во всяком случае в первых двух сериях. Яркость выдумки (сценарий Ю. Алешковского при участии Б. Дурова) поддержана уверенной режиссурой (Б. Дуров). В самом деле, если и взрослые «притянуты» к экрану детективными сериями, если передача «Следствие ведут знатоки» побивает все рекорды популярности, — отчего не сделать «знатоками» двух пятиклассников, начитавшихся Конан-Дойла? Из этой ситуации «само собой» высекаются целые каскады юмористических искр. Верный выбор актеров (в том числе и юных),

НИКТО НЕ ЗАБЫТ

Кажется, что около этого маленького домика на обочине аила время отступило на три десятилетия назад. Сейчас здесь прикрепляют к стенам довоенного образца грамоты и вырезанные из газет фотографии, складывают в углу нехитрое солдатское имущество и вносят в узкие и низкие двери диги и юпитеры. Этот старый дом, отыскать подобный которому редкость в нынешнем киргизском аиле, стал интерьером для съемок фильма «Улыбка на камне».

Два временных пласта, два важных периода в жизни скульптора Акджолтоя — об этом хотят рассказать кинематографисты «Киргизфильма». Автор сценария Э. Барбиев, режиссер У. Ибрагимов, оператор А. Ким, актеры, вся съемочная группа. Фильм покажет Акджолтоя в трудные минуты его жизни, когда человек обращается к своей памяти, чтобы по-новому переосмыслить прожитые годы. Молодой, но уже известный скульптор, он неожиданно получает телеграмму из родного аила о смерти некоего Эсенгельды. Сразу ему и не вспомнить, кто этот человек... Вместе с матерью Акджолтой едет на похороны Эсенгельды, и память возвращает его в трудные послевоенные годы, в его детство, и все полнее вырисовывается перед Акджолтоем забытый им Эсенгельды, удивительный человек, вернувшийся с фронта, израненный солдат, согретый осиротевших детей теплом своего сердца, учивший их мужеству, благородству...

Сегодня и снимается сцена возвращения Эсенгельды, считавшегося в аиле погибшим. Одни за другим сходятся в его дом соседи, и каждый из них несет то кошку, то подушку, то какую-то хозяйственную утварь, чтобы сирасить возвращение одинокого солдата.

— Тема войны необъятна, — говорит Бейшеналиев, — я считаю, что наша картина тоже в какой-то мере о войне, о страшной трагедии, пережитой нами три десятилетия назад. Эсенгельды — прежде всего солдат, защитник, мужественный и сильный человек. Война искалечила его, лишила семью, жена поверила в его гибель и предпочла одиночеству обеспеченную жизнь с другим. Дзамал, которую Эсенгельды по-настоящему полюбил, не осталась с ним, пожертвовав их счастьем ради сына... Но мне кажется, что Эсенгельды по-своему счастливый человек. Такой в нем огромный запас душевных сил, доброты, он сумел не ожесточиться, а сохранить в себе все лучшее.

Камера медленно панорамирует по лицам собравшихся, пристально вглядывается в лицо каждого, но в центре внимания двое — Эсенгельды и Дзамал (эту роль исполняет актриса Киргизского драматического театра Дзамал Сейдахматова). Их взгляды скрещиваются, в глазах Эсенгельды благодарность женщине, оберегавшей его дом, и уважение к ее верности памяти мужа, и нежность... Дзамал чувствует все это и не может удержать рыданий... Потом она умолкает, снова начнутся разговоры, смех, Эсенгельды возьмет комуз и запоет... Но рыдания Дзамал не забываются, они еще звучат в душе каждого, никто не забудет скорбь пережитого.

— «Никто не забыт» — вот о чем наш фильм, как и об ответственности перед теми, кто не вернулся, — говорит режиссер Усенжан Ибрагимов. — Для нас важна связь поколений, наш долг перед их памятью, перед их мужеством и цельностью. Смерть Эсенгельды всколыхнула душу нашего героя. К этому времени он стал довольно известным скульптором, появилось много заказов, более и менее значительных, иной раз и связанных только лишь с материальными соображениями. Художник незаметно стал что-то терять, что-то растрчивать в самом себе. Поездка в родной аил заставила Акджолтоя вспомнить о человеке, однажды спасшем ему жизнь, пожертвовавшем ради него своим счастьем, о человеке, который был для него в детстве идеалом.

Эти воспоминания приводят его к мысли о создании памятника погибшим односельчанам, и он решает извлечь его своими руками, вернее, оформить Чон-Таш, огромный камень на краю села, на котором люди записали имена тех, кто не вернулся...

Л. Михайлова



«Вот моя деревня». Браконьер Пронькин (В. Пицек), Зеленый патруль — Зябликов (Джама Можаяев, слева), Нина Осиповна (С. Крючкова), Холодков (Саша Галанский)

Шер верхом на Шоке ускакал в фиолетовые дали... Полноте, так ли необходимы розовые (в нашем случае фиолетовые) финалы для детского кинематографа? И не след ли задуматься, как влияет безоблачность кинематографического бытия на ребячью психику?... Не оттого ли так больно воспринимают многие из них первые столкновения с непричесанной, терпкой реальностью?..

Вспоминаются иронические строки Некрасова: «Знаете, зрелищем смерти, печали детское сердце грешно утруждать. Вы бы уж лучше ему показали светлые стороны...» Следуя этой логике, кинематограф для детей касается драматических тем крайне неохотно, и телевизионная его ветвь не составляет исключения. Именно потому заслуживает добрых слов еще одна работа студии «Узбекфильм» — «У самого синего неба». Сценаристы В. Ниязматов, А. Файнберг и режиссер Л. Бабаханов рассказывают в ней историю мальчика, потерявшего отца в годы войны. В фильме достоверно восстановлена обстановка трудной зимы в тыловом южном городе. Холодная школа, перебои с хлебом, почтальон, каждый приход которого — угроза... Герой картины мучительно переживает смерть отца, но скрывает «похоронку» от матери. Фильм ни в чем не приукрашивает время, он суров к героям, но верит в их стойкость.

Но, положив руку на сердце, есть в этой картине и серьезный изъян: фильм скучен. Несколько ярких эпизодов тонут в невыразительности общих мест. А ведь не будем забывать — речь идет о телефильме, когда так легко щелкнуть выключателем. Требование увлекательности, насущное для телевизионного зрелища, возрастает вдвойне применительно к юному зрителю.

...Что и говорить, не прост удел художников, избравших полем своей деятельности кино для детей. Сплав увлекательности и серьезности, игры и педагогичности получить трудно. Телевизионный экран способен многократно умножать как лучшие, так и худшие стороны этого кинематографа. Под его «увеличительным стеклом» назидательность вдвойне постыла, вдвойне остра занимательность. Вот почему успехи детского телевизионного кино так важны для роста всего детского кинематографа.

остроумие трюков, хитрая пародийная интрига, живая музыка, умелая работа оператора и художника — все это создает веселое зрелище.

Несмотря на некоторые огрехи вкуса, авторам удалось создать радостное ощущение фильма-праздника, фильма-игры. И игры полезной. За развлекательностью детского детектива «припрятан» круг емких мыслей: тема любви к родной земле, веры в лучшие свойства ее людей. Однако, к сожалению, от серии к серии живое действие начинает сникать и иравоучительные сентенции приобретают все большую навязчивость. Дидактика, как в неудачной строительной конструкции, выпирает несущими балками сквозь стены и крыши. И вот уже тянется бесконечно назидательная история о «варварском отношении к старине», иссыхает почва для изобретательности юных сыщиков. Четвертая серия фильма — «Аварийное положение» — уже не уместилась в рамках приема. Дуэт юных сыщиков отодвинулся на второй план, а в центре оказалась история педагогического «чуда» шофера Кузьмы. И хотя изобретательность не изменяет авторам, эта история уже выглядит претенциозной и надуманной. Перед нами классический случай недоверия к жанру: лента показалась недостаточно серьезной. И ее стали грузить «содержанием», которое не только отяжелило, но и привело к крену в сторону.

Бывает и наоборот. Киностудия «Казахфильм» сняла для телевидения картину «Шок и Шер» (сценарий С. Нарымбетова, режиссер К. Касымбеков).

...Жеребенок Шок и его хозяин, мальчик Шер, неразлучны. Их дружба дарит радость обоим. Но конь вырастает, и родственники тайно продают его. Дети не желают мириться с утратой, они ищут и находят коня. До сих пор фильм развивается по традиционному канонам, и, вероятно, грех осуждать его за это. Тем более, что ласковая интонация согревает картину, трогает красота пейзажа, юмор ситуаций. Пожалуй, этим и могла исчерпаться лента, но... мальчики вопреки педагогическим прописям крадут коня у нового хозяина. И вот погоня настигает их.

Легко предположить, как сложилась бы картина, будь ее авторы верны правде. Коня пришлось бы отдать, не избежать и иных кар. Простой и ясный мир детского понимания — «мой конь — я его растил» столкнулся бы с иной логикой: «конь мой — я его купил». В этом столкновении был заложен истинный драматизм. Но бдительные авторы доставили к месту кражи добрых ведовильных бабушек, те уладили дело с владельцем коня, и счастливый



Шашка-воп (В. Бейшеналиев)
Фото
К. Грязкова

Раскаленное августовское солнце нещадно рвало сквозь плотные занавеси, и, казалось, еще несколько минут — и жара окончательно затопит маленькую комнатушку, временно превращенную в кинопавильон «Киргизфильма». Съёмочная аппаратура, осветительные приборы, люди — от всего этого комната казалась еще меньше, оставляя для декораций и актеров крохотное пространство, на котором едва умещались узкая кровать и небрежно сбитая табуретка.

Дрогнула ситцевая портьера, и в дверном проеме появилась тоненькая большеглазая женщина...

Актрису Таттыбубу Турсунбаеву до этого я видела лишь однажды в картине режиссера Толомуша Океева «Поклонись огню». В Киргизии эту ленту нередко называют по имени ее главной героини — «Уркуя».

«Как молния, сверкнула, оставляя за собой негасимый свет, жизнь Уркуи, погибшей в двадцать четыре года», — писал Толомуш Океев. И, вероятно, в том и была наибольшая трудность для актрисы и режиссера, чтобы два этих начала — жизненная конкретность и поэзия высокого человеческого подвига — сомкнулись в характере Уркуи, продолжили друг друга и такими запечатлелись в нашей памяти.

Почти классическая четкость линий лица Уркуи как бы вторит ее внутренней строгости и цельности. Белит ли она свой дом, возится ли с детьми, выступает ли на собрании, в ней постоянны ее человеческая значительность, ее страстное, заинтересованное отношение ко всему происходящему. Воля, убежденность в своей правоте определяют ее поступки. И поступает так Уркуя не потому, что «бросает вызов прошлому», как принято об этом писать в разговоре о раскрепощенной женщине Средней Азии. Такое толкование характера только низвело бы его до схемы, неоднократно тиражированной. Просто принимает Уркуя на свои плечи тяжелую ношу и пытается пронести ее с достоинством и мужеством. «Я ничего не боюсь», — отвечает она тем, кто предупреждает ее о надвигающейся опасности. — «Если я стараюсь, то для того, чтобы такие бедные, как мы, не страдали, чтобы дети не плакали...» Дети особенно дороги Уркуе. Материнское начало дает ей силы, ведет к умению отстоять, защитить слабых, к особой духовной зрелости, когда человек способен сердцем постичь трудные и горькие истины.

Уркуя трагически гибнет. Но заканчивается фильм ее проходом на фоне неизбывного, белого весеннего цветения. И такой почти неестественной в своей строгой красоте запомнилась мне Уркуя — Турсунбаева.

...А теперь, в маленькой жаркой комнатке, где проходили кинопробы по фильму «К тебе» (сценарий был написан Чингизом Айтматовым и мною, снимал фильм Болот Шамшиев), Турсунбаевой предстояло как бы спуститься на землю, сыграть свою современницу, метеоролога Асию Бекжанову. Пробовалась она в одной из самых сложных сцен, когда все чувства — боль, сомнения и надежды Асии — должны были разом выплеснуться в ожидании ответа от близкого ей человека... И эту сцену Турсунбаева сыграла с полной свободой существования в роли, поражая верой и силой чувства.

А ведь всего несколько минут назад Таттыбубу забавно рассказывала о своих детях, сожалела о гибели знаменитого льва Кинга (об этом мы только что прочли в газете), говорила о предстоящем театральном сезоне. Но все это словно осталось там, в другой жизни актрисы. Было ли такое переключение органической актерской способностью Турсунбаевой или, разговаривая, общаясь, она уже была отрешена от окружающего?

Ответ пришел позже. После того, как я посмотрела телевизионный фильм «Ак-Меер» с участием актрисы. И после того, как была закончена картина «К тебе», на которую и прощивалась Турсунбаева.

В картине «Ак-Меер», поставленной режиссером М. Убукеевым с холодноватым изыском, Турсунбаева играет заглавную роль. Это одна из первых работ актрисы в кино, где она полностью подчинила себя избранной режиссером стилистике. Трагическая любовь Ак-Меер передана ею скупой и сдержанно, ее движения рассчитанно плавны, лицо замкнуто и в счастливые и в драматические минуты. Вероятно, такой эпически-величавой, отрешенной виделась режиссеру героиня древнего киргизского эпоса.

Но отрешенность оказывалась мнимой. Настоящая Ак-Меер верит в справедливость, в добрые законы, которые соединяют любящих людей. Для нее эти законы существуют в ином, загробном мире, поэтому она терпеливо сносит свое земное рабство. И какой страшной болью отзывается стон Ак-Меер; которая не может после смерти отыскать любимого. Вся тщета ее надежд, вся ее тоска в этом крике: «Туман! Туман!...»

В «Ак-Меер», мне кажется, обозна-

чилась та тема актерского творчества Турсунбаевой, которая позже стала главной в ее киноработах. Тема эта — ожидание человеком своего «звездного часа» и желание быть внутренне готовым к нему.

Ее героини как бы накапливают душевные силы для главного события, наперед зная, что эти силы понадобятся, помогут сберечь в борьбе что-то главное, очень дорогое и нужное. Отсюда берет начало и актерская манера Турсунбаевой, в общем уже достаточно сложившаяся, чтобы говорить о ней. Для Турсунбаевой важна изначальная сдержанность, строгость ее героинь, открывающихся не всем и далеко не сразу. Есть в этих женщинах то свое, сокровенное, что они тщательно хранят в душе, скрывая от чужих глаз. Для них немислимы случайное, ни к чему не обязывающее общение, пустые излияния, безоблачное приятие всего и всех. Их истинное лицо обнаруживается полнее всего в ситуации напряженной, требующей определенности выбора, мужества, проявления самого высокого человеческого достоинства. Тогда и открывается их темперамент, сила духа, полнота чувств.

Мне кажется, что в фильме «К тебе» раскрылись такие стороны даро-

вания Турсунбаевой, как лиризм, женственность, одухотворенность, давно знакомые театральным зрителям Фрунзе, видевшим Турсунбаеву в роли шекспировской Джульетты на сцене Киргизского драматического театра. Кинематограф больше использовал склонность актрисы к героике, ее волевою устремленность, стойкость. Играя же Асию, Турсунбаева в какие-то минуты оказывается по-женски слабой, безраздельно захваченной любовью, по-детски доверчивой и трогательной, беззащитной перед ложью и грубостью.

...Не так давно мы разговаривали с Таттыбубу о роли, которую ей предстоит сыграть. И было необыкновенно интересно следить за живым, изменчивым лицом актрисы. Казалось, она уже мысленно проигрывает какие-то эпизоды, диалоги, ситуации. Она страдала, радовалась, тосковала и смеялась так, будто сюжетная история будущей картины впрямую, самым непосредственным образом отнеслась к ней самой. Она была уже готова к роли. К очередной своей роли, каждая из которых для актрисы — «звездный час» творчества.

Э. Линдина

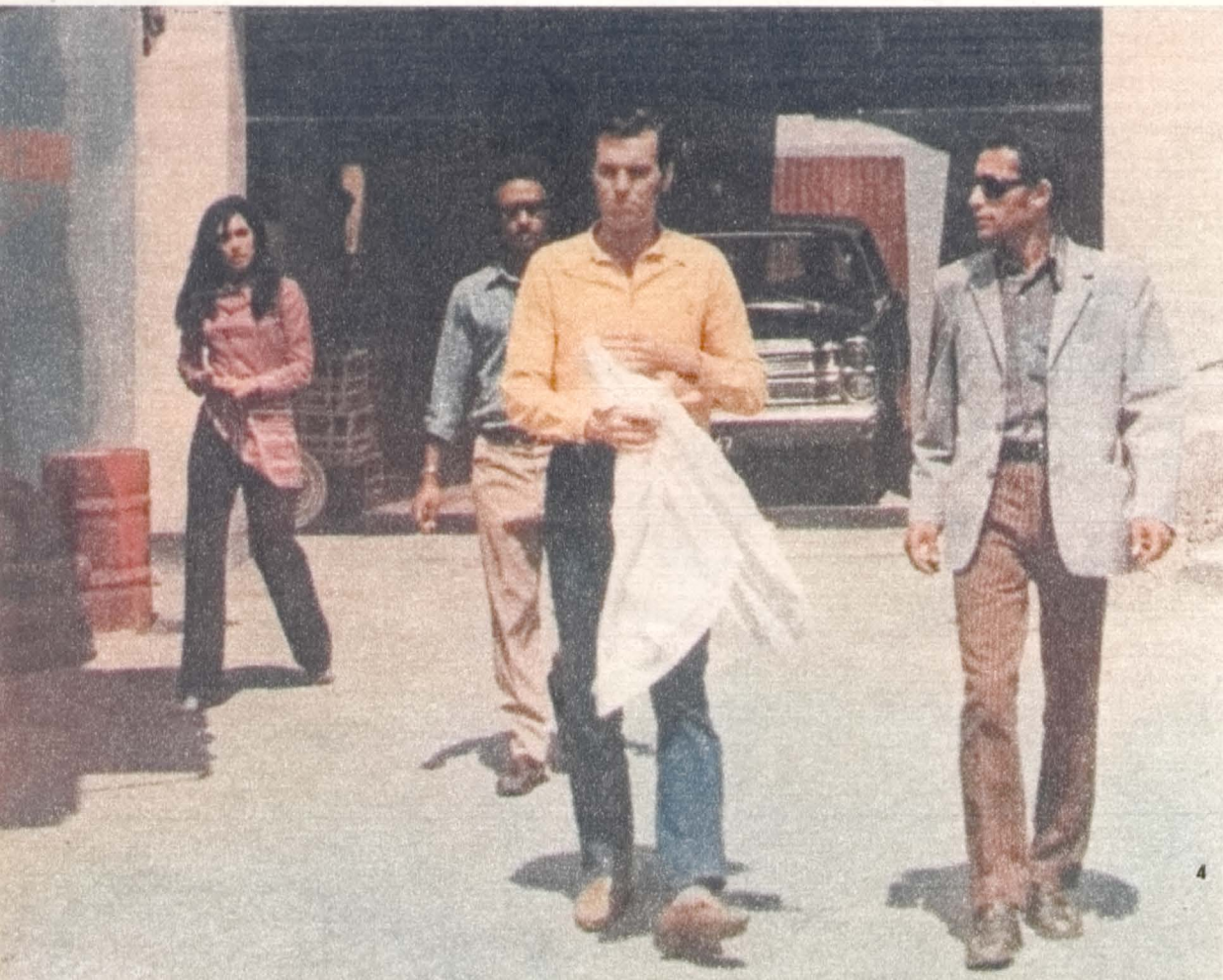
В ОЖИДАНИИ «ЗВЕЗДНОГО ЧАСА»

Уркуя
(«Поклонись
огню»)



ДОСТОЙНЫЕ СОАВТОРЫ

Ю. СОКОЛ





Из тумана прямо на нас мчатся всадники. Они возникают в глубине кадра, как призраки, как воспоминание, как полужабывая тревожная песня — песня о гражданской войне. Их движения замедленны, как будто им приходится преодолевать водную преграду, в руках всадников застыли обнаженные пашки. Стоп-кадр останавливает движение, превращает его в фотографию. Графическая четкость всадника на первом плане сменяется зыбкой неуловимостью размытого фона, исчезает вдаль конница. Словно в затемнение уходят воспоминания о прошедших битвах...

Эти и другие кадры фильма «Комиссары» придуманы задолго до того, как они появились на экране. Сначала они были описаны сценаристом Б. Тарасенко, затем осмыслены в режиссерской

эксplikации Н. Мащенко, приобрели зримую форму в эскизах А. Добролежи. Но только тогда они превратились в кадры, которые увидел и запомнил зритель, когда их снял оператор Олег Мартынов.

Какова же роль оператора в изобразительном строе фильма? Скромная роль технического ис-

1	2	3
4	5	6

- 1—2. «Лаугары» (оператор В. Калашников)
- 3. «Сказание о Рустаме» (оператор Д. Худоназаров)
- 4. «Это сладкое слово — свобода!» (оператор В. Нахабцев)
- 5. «Иду к тебе» (оператор А. Итыгилов)
- 6. «Встречи и расставания» (операторы Г. Карюк и Ш. Махмудов)

полнителя чужих замыслов? Или роль художника-творца?

Советская кинооператорская школа с первых лет своего существования заявила о себе яркой изобразительной системой решения фильмов, и успех лучших картин во многом определяла творческое содружество режиссеров и операторов. Рядом с именами С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко стоят имена их постоянных операторов Э. Тисса, А. Головни, Д. Демудко. Они по праву являются соавторами «Броненосца «Потемкин», «Матери», «Земли» и других шедевров советского кино. И их роль в создании этих фильмов значительно шире, чем простое фиксирование на пленке режиссерского задания. Известно, что постановки В. Пудовкина, осуществленные без участия А. Головни, окончились неудачей.

Подлинно творческое содружество операторов и режиссеров можно проследить на протяжении всей истории советского кино, включая и наиболее интересные работы последних лет: «Девять дней одного года» и «Обыкновенный фашизм» М. Ромма и Г. Лаврова, «Иваново детство», «Андрей Рублев» и «Солярис» А. Тарковского и В. Юсова, «Первый учитель» и «Дворянское гнездо» А. Михалкова-Кончаловского и Г. Рерберга, «Король Лир» и «Гамлет» Г. Козинцева и И. Грицоса и многие другие.

Вот, например, фильм режиссера и сценариста Эмиля Лотяну «Лаутары». Этот романтически приподнятый рассказ о жизни и скитаниях группы народных певцов и музыкантов, о народной основе их творчества с большим мастерством и вкусом снял оператор Виталий Калашиников. В «Лаутарах», как на большой фреске, вы можете рассмотреть и многолюдные пестрые толпы крестьян, и крикливо цветастые, как в народной карикатуре, фигуры городской знати, и красивые, одухотворенные лица молдавских менестрелей — лаутаров, и пустынные беспятые пейзажи, в которых люди сопоставлены с вечной природой.

Вот старый Тома Алистар в снежный бурян протыпывает впереди рыдвана дорогу. Небо сливается с землей в сплошную белую завесу, густые хлопья снега отбеливают краски убогой одежды бродячих музыкантов, как будто растворяют их в бесконечной пустоте кадра. Оператор и режиссер картины долго выжидали нужной погоды, чтобы лишиться эпизода красок, сняв его почти в однотонной черно-белой тональности, и тут же монтажно столкнуть его со сценой, относящейся к воспоминаниям старого Тома. Петербургский салон, где перед столичной знатью выступает юный скрипач, насыщен интенсивным цветом нарочито красных драпировок, фиолетовых шелков одежды, позолоты на мебели. Возможно, контраст белоснежного безбрежного степного простора и насыщенного броскими красками замкнутого интерьера несколько прямолинейно, обнажен. Но в фильме это правомочный прием, именно он и определяет стиль изобразительного решения, помогает передать романтическую приподнятость повествования.

Говоря об операторском мастерстве, обычно имеют в виду чувство стиля, ритма, композиции, атмосферы, настроения, то есть то, что характеризует оператора как художника и мастера своего дела. Оператор художественного фильма в отличие от оператора-хроникера, «выхватывающего» из жизни наиболее яркие, интересные моменты, сам создает, выстраивает свои кадры: выбирает место и время съемки, свет и ракурс, тональность и колорит, применяет самую разнообразную технику и способы съемки. Все это сближает его с людьми таких общепризнанных творческих профессий, как художник, скульптор, композитор. Но в то же время он остается менее известной фигурой из-за того, что вклад оператора чрезвычайно трудно выделить из общих творческих усилий большого коллектива, работавшего над фильмом.

Исключения бывают редко — когда оператору предоставляется почти «солирующая партия», так это случилось в фильме «Иду к тебе» режиссера Н. Мащенко, в котором съемки Александра Итыгилова представляют почти самостоятельное произведение искусства. В этой картине, посвященной великой украинской поэтессе Лесе Украинке, есть эпизод, когда она, сама неизлечимо больная, приезжает к своему умирающему другу Сергею Мержинскому, чтобы до последней минуты остаться рядом с ним, поддерживать его своим мужеством. В эти страшные ночные часы Лесю посещает вдохновение, и она создает драматическую поэму «Одержимая». Изобразительные приемы, которыми пользуется Итыгилов в этой сцене, чрезвычайно разнообразны и сродни той поэтической страсти, с которой написана поэма. Разбирать, каким образом оператору удалось здесь достичь нужного результата, так же нелепо, как подсчитывать сказуемые и дееспричастные обороты в поэме. Важен результат: экранное изображение оказалось прекрасным эквивалентом неизбежных строк Леси Украинки.

Я сказал, что результат труда оператора трудно выделить из общей работы и оценить самостоятельно. Возьмем, к примеру, фильм «Это сладкое слово — свобода!». Лента scrupulously точно воссоздает облик и атмосферу далекой латиноамериканской страны. В этом немалая заслуга и художника Левана Шенгелия, построившего прекрасные декорации, и оператора Владимира Нахабцева, снявшего фильм хроникально правдиво, и режиссера Витаутаса Жалакявичуса, творчество которого и в предыдущих работах отличали высокая изобразительная культура и взыскательность. Сам Нахабцев рассказывает, что документальная манера показа главных событий фильма, таких, как арест, подкоп в крепость и побег, была определена самим стилем сценария В. Ежова и В. Жалакявичуса. Поэтому оператор принял на себя роль человека, якобы ведущего наблюдение за событиями и старающегося остаться незамеченным, ничем не выдать своего присутствия. Исходя из этой авторской задачи, снимать приходилось в одних случаях с рук — динамичные действия, в других — издалека, длиннофокусной оптикой, как бы подглядывая событие. Поэтому-то в картине так много рассеянного мягкого света, характерного для естественных интерьеров и вообще документальной фотографии.

А вот противоположное изобразительное решение. Оператор Давлат Худоназаров добился прекрасного результата в «Сказании о Рустаме».

«Мне кажется, — говорит оператор, — мягкий свет нивелирует объем, не позволяет выделить главное. Освещение приборами прожекторного типа дает возможность более направленно «рисовать» портреты, концентрировать внимание на том, что я сам хочу выделить. В двух сериях фильма о Рустаме мне пришлось снять такое количество портретов, что если бы не возможность акцентировать светом нужные детали лица и, наоборот, отвлекать внимание от тяжеловесной, стилизованной под старину одежды, то я просто стал бы повторяться».

Как видим, иная творческая цель — иные художественные средства. Политическая лента на современную тему и философская трагедия, повествующая о делах давно минувших дней, и не должны быть сняты одинаково.

На последнем Всесоюзном смотре советского киноискусства, проводившемся в Баку, молодое поколение кинооператоров еще раз продемонстрировало, что оно достойно приняло эстафету своих старших товарищей и учителей. Среди лучших фильмов, отмеченных на этом кинофестивале, особым совершенством отличаются съемки А. Заболоцкого в «Калине красной», А. Мгебришвили в «Мелодиях Верийского квартала», К. Кыдыралиева в «Лютюм». Но особый успех выпал на долю операторов Геннадия Карюка и Шухрата Махмудова, чья совместная работа в фильме «Встречи и расставания» отмечена особой премией. Украинский и узбекский кинематографисты нашли своеобразный художественный язык для этого повествования, наполненного философскими раздумьями о неразрывности связей человека с родной своей землей.

Герой фильма Рустам, приехавший на строительство линии высоковольтной передачи в одну из западных стран, все время мысленно возвращается к своему родному Узбекистану. То он видит как бы всю землю целиком, с птичьего полета: пестрые квадраты плодородных долин, тополя вдоль дорог, прозрачные воды оросительных каналов. То крупно, как бы пристально вглядываясь в отдельные предметы: камни, сочные фрукты, плов, глина в руках деда, превращающаяся в сосуд, мягкая зелень садов...

Встретившийся Рустаму соотечественник Хафиз говорит: «Родина — это любое место, где живешь и работаешь». Думаю, что одних слов, вложенных авторами в уста Рустама, было бы недостаточно, чтобы опровергнуть это утверждение. Что такое родина, родимый край — отвечают Хафизу всем своим пластическим языком операторы картины. Место, где «живет и работает» Хафиз и ему подобные люди, оторванные от своей земли, представлено операторами как яркий, но холодный мир реклам, стекла, асфальта, блестящего металла. Кинематографическая трактовка эпизодов такова, что тут вы не увидите ни травинки, ни листочка, ничего естественного, живого, природного. Авторы фильма всем изобразительным строем незаойливо, тактично подводят к мысли, что родина всегда будет притягивать своей неповторимой красотой и обаянием, куда бы ни забросила вас судьба.

...Все операторы, о которых я пишу, — молодые кинематографисты. Но художественный строй их картин настолько выразителен, оригинален, демонстрирует такую широту технических приемов и, главное, глубину замысла, что их работы под стать произведениям, сделанным уверенной рукой мастеров старшего поколения.

идут
съемки...

ВЕСНОЙ СОРОК ПЯТОГО...



Синие переславльские леса стояли по колено в талом снегу. Белели придорожные березы в черных наростах грачиных гнезд. Позади осталось Плесеево озеро, еще покрытое льдами. Машина затормозила у бревенчатой избы, и мы увидели пологий берег, узкую светлую речку с деревянным мостиком и... мосфильмовские автобусы, лихтвагены — верные знаки близкого «кочевья» кинематографистов.

Экспедиция фильма «Ливень» обосновалась в местах, где тридцать лет назад жили герои картины. Именно здесь, в лесных селах Купани, Троицком, Горках, ждали они в сорок пятом как невысказанная часть Дня Победы, уверяя друг друга: «Ныне не весной пахнет, а мирной жизнью».

Работали, выбиваясь из сил, вдовы бабы, девки, не дождавшиеся женихов с войны, подростки, вернувшиеся из госпиталей покалеченные солдаты — мужики. Пилили лес, собирали для химзавода жижицу, мечта о времени, когда смола эта пойдет не на взрывчатку, а на канифоль для скрипок.

Много судеб сломала война. «Ливень» — про тех, кто выстоял.

Переславль-залесские земли, исконно русские края, определили образ фильма, его ритмический и интонационный строй. Подлинность мест, событий, характеров — творческое кредо создателей фильма (авторы сценария Э. Тропинин, А. Галиев, режиссер Б. Яшин, оператор В. Листопадов).

Кинематографисты жадно набросились на весеннюю природу. Звукооператоры отправились на «свободную охоту» за весенними шумами, записывать стук капли, треск ломающегося льда. Операторы снимали пейзажи всех фаз весны — нестывший снег, первые травы и цветы, все многообразие фактур и оттенков леса — ярко-охристую кору сосны, нежную зелень осины.

В первые съемочные дни снимали массовку. Женщины из окрестных сел, одетые по просьбе режиссера в залатанные стеганки, словно вышли оттуда, из весны сорок пятого года. Легко, привычно вскинули на плечи пилы, уселись на платформы «кукушки» — маленького паровозика, который группа раздобыла где-то под Шатурой, и запели. Без репетиций, складно, многоголосно.

Массовка на природе не похожа на павильонную. Актерам трудно слиться с живой толпой, стать неотличимыми от нее. Но и Л. Зайцева, и Ю. Назаров, и Н. Еременко, и Г. Стриженов, и М. Скворцова, снимающиеся в фильме, стремятся преодолеть этот барьер и, кажется, успешно.

...Подворье лесника — сторожка, плетень, стог сена. По шатким мосткам спустилась к реке тоненькая девушка в дырявых солдатских ботинках. Зачерпнула ведро воды и обернулась.

На противоположном берегу среди валежника сидел ее невольный обидчик — машинист Колька и ждал. Оттуда же, из-за кустов, напряженно следил за происходящим объектив киноаппарата. Камера видела девушку глазами влюбленного, раскаявшегося парня — ее лицо, строгое, отвыкшее от улыбки, узкий, гибкий стан. Светлана Дирина — девятнадцатилетняя студентка ВГИКа, мастерской С. А. Герасимова, получила роль Саши — сложную, но благодарную.

— У моей героини драматическая судьба, — рассказывает актриса. — На глазах ее фашисты рас-



стреляли всю семью. Мне предстоит передать самые разные состояния ее души: потерянности, замкнутости, удрученности и возвращение к жизни — нежданную, трудную любовь к немому леснику Серафиму. В его сторожке на побеленной печке Саша стыдливо выведет угольком слова признания.

...Из деревянной баньки, служащей группе костюмерной, вышел Николай Олялин — в выцветшей гимнастерке, синеглазый, заросший светлой бородой. Сидя на перевернутой лодке, рассказывал о новой работе:

— К роли отношусь со страхом. Мой герой, контуженный в сорок первом, потерял голос, онемел. Все слышит, понимает, но не говорит. Трудно действовать на экране, «не прикрываясь» словом. Действие надо выстроить так, чтобы люди без слов поняли все. Серафим — натура богатая. Недаром к нему привязались осиротевшие дети, отогрелась возле него девушка Саша. Война объединила всех. Все стали родными и близкими...

Третий участник эпизода — мальчик в старой ушанке с узелком в руках сидел на корме лодки. Роль Егорки поручили тринадцатилетнему переславльцу Саше Журавлеву.

— Сказали в школе — нужно для кино рыжеватенького, конопатенького паренька. И шустренького. Меня и нашли, — дает первое в своей жизни интервью Саша. О своем герое он рассказывает взахлеб, как любимую сказку, легко отождествляя себя с Егоркой:

— И будет у меня две сестры, и не будет у меня ни отца, ни матери. Все трое привыкнем мы к леснику Серафиму. Будем ходить на охоту и ловить рыбу. И стану я за хозяина в доме...

— Нравится сниматься в кино?
— Больно трудно, — протянул он, заметно нажимая на «о», — сто раз одно и то же снимают, — пояснил он, недовольный, как видно, съемкой дублей.

Р. Яловецкая

1. Режиссер Борис Яшин
2. Катя (Лена Кузнецова)
3. Егорка (Саша Журавлев)
4. Саша (Светлана Дирина)
5. Серафим (Николай Олялин)

Фото Н. Гнисюка



«Ленин в 1918 году».
Б. Щукин в роли Ленина,
Н. Плотников — кулак.

ЩУКИНСКИЕ ДНИ

к 80-летию
со дня рождения
артиста

Алексей КАПЛЕР

Недавно среди старых записей и документов мне попался на глаза сложенный вчетверо лист бумаги. На нем всего два слова, написанные моей рукой: «Вареное мясо». Я смял бумагу и бросил под стол в корзину.

...И в тот же миг я услышал глубокий грудной смех и увидел сидящих за столом своих друзей.

Смеялась Наташа Вачнадзе, глядя на своего визави — Щукина, на то, как он, морщась от отвращения, подносил ко рту вилок с кусочком вареного мяса.

Рядом с Наташей сидел ее муж Николай Шенгелая.

Это он, Шенгелая, позвонил в то далекое утро и сообщил, что они в Москве и поселились в «Национале».

Таков был у нас с дорогими моими друзьями Николаем и Натой уговор: по приезде в Москву они обязаны были тотчас сообщать свои координаты. И каждое их появление в Москве было для меня праздником.

По традиции, в день приезда мы обедали вместе, но на сей раз я пригласил их прийти вечером, так как днем была назначена деловая встреча со Щукиным.

Услышав это имя, Шенгелая закричал, что они давно мечтают увидеться с Борисом Васильевичем, и Ната, перехватив у мужа трубку, сказала, что они зайдут только на десять минут, повидают Щукина и сразу же уйдут.

— Быть рядом и не увидеть Щукина — ты нам не друг! — сказала Ната, и я сдался.

Щукин в то время готовился к съемкам «Восстания» — так первоначально назывался будущий фильм «Ленин в Октябре».

Зная о том, что Борис Васильевич посажен врачами на строгую диету, я сделал для памяти эту запись на бумажке, а затем попросил домработницу Шуру приготовить к приходу Щукина на обед вареное мясо.

Врачи в те годы проглядели его главную болезнь — сердце — и лечили от недомоганий печени. А у Бориса Васильевича, как вскоре, к несчастью, обнаружилось, было смертельно больное сердце.

И если бы он не умер от тромба, от закупорки сосуда — что было случайностью, то мог бы все равно прожить всего несколько недель, в лучшем случае несколько месяцев.

У этого сорокапятилетнего, внешне такого крепкого человека, как оказалось, было сердце глубокого старца. Что было причиной этого? Врожденный порок? Или сумасшедшее, безостановочное напряжение жизни Щукина, адский труд и вечная неудовлетворенность собой, вечный поиск, вечное стремление к совершенству? Кто знает? Но тогда, в то время, о котором я вспоминаю, Щукин казался совершенно здоровым, был весел, и только проклятая диета, строго предписанная ему врачами, подчас портила настроение.

Когда пришел Борис Васильевич, я сказал ему, что на несколько минут зайдут повидать его Ната Вачнадзе и Шенгелая.

Щукин — хмурый, озабоченный — вдруг заулыбался и сказал, что очень этому рад.

И вот мы сидим за обеденным столом все вместе. Комната залита веселым, весенним солнечным светом, а от улыбок Наташи, Николая и Бориса Васильевича становится как-то еще светлее и радостнее. Беседуем, а глаза ведут еще и свой разговор. С какой любовью, с какой нежностью смотрят Коля и Наташа на Щукина, и какой радостной улыбкой отвечает он им!

Шенгелая — отличный рассказчик. Смеясь, вспоминает он, как ехали однажды грузинские кинематографисты по Военно-Грузинской дороге и застряли во Владикавказе (так назывался тогда Орджоникидзе), потому что в заправочной колонке не было ни капли бензина и перед нею выстроилась безрадостная очередь грузовых и легковых автомашин. Положение казалось безвыходным.

Тогда один из кинематографистов схватил за руку Наташу и пошел к председателю горсовета.

В кабинете и в коридоре перед кабинетом толпились хозяева застывшего транспорта и требовали горячего. Размахивая документами, они старались перекричать друг друга и пробраться ближе к председателю, который сидел за огромным столом и только скорбно разводил руками.

Грузинский кинематографист, не сумев протолкаться сквозь толпу, все еще держа Наташу за руку, заорал из коридора громовым голосом:

— Нате Вачнадзе нужен бензин! Бензин нужен Нате Вачнадзе!

И случилось чудо: все разом умолкли и расступились.

Читателю нужно знать, что Ната Вачнадзе была у грузин настоящим кумиром. И, на мой взгляд, это было совершенно естественно. Женщина божественной красоты, блестящего ума и неотразимого обаяния — воплощение национального идеала, талантливая актриса — как могла она не стать всеобщей любимицей!

Председатель встал и, сияя, пошел навстречу знаменитой Нате Вачнадзе.

Он склонился и поцеловал Натину руку, и все хозяева транспорта бросились целовать ее руку. Снова поднялся шум, но это были уже не требования для себя. Грузины кричали:

— Бензин для нашей Наты! Бензин для Наты! Бензин для Наты!

Баки кинематографических машин залили под пробку.

Но, пока заливались баки, спешно вытаскивали и накрывали столы, выносили вино и резали бананов.

Какие прекрасные грузинские тосты были произнесены за любимую киноактрису Нату Вачнадзе, за ее мужа кинорежиссера Шенгелая, за председателя горсовета, за секретаря райкома, за каждого присутствующего, за киноискусство, за дружбу и за заведующего бензоколонкой!..

А ведь каждый грузинский тост — произведение искусства и требует времени, требует неторопливой, образной речи и высокого остроумия.

Уехать кинематографистам удалось только через два дня...

Рассказ Шенгелая был настоящим маленьким шедевром. Щукин заливался смехом и вытирал салфеткой слезы.

Смех Щукина... Он был в одно время и счастливым смехом ребенка и смехом художника, в воображении которого возникали «бензиновые» сцены, о которых так талантливо рассказывал Шенгелая.

Какими мы все были счастливыми в тот далекий весенний день!

Вошла домработница Шура и, посмотрев на стол, строго сказала:

— А кто это тут мясо не ест?

И Борису Васильевичу пришлось, вздыхая и морщась, но все еще посмеиваясь, жевать ненавистную вареную говядину.

Какими влюбленными глазами смотрели Наташа и Николай на Щукина, как восторженно говорили они о его Бульчове — об этом поразительном создании щукинского гения, которое они не в силах забыть.

Но вот они ушли, и мы остались одни.

И снова Щукин стал озабоченным, как в то время, когда я ему открыл дверь.

Он стал говорить о своих сомнениях и сложностях в работе над ролью Ленина.

Экземпляр сценария, который Борис Васильевич принес с собой, был полон пометок, подчеркиваний и восклицательных знаков. Мы стали обсуждать одно за другим щукинские замечания. Некоторые из них снимались сразу, тут же, иные я записывал с тем, чтобы подумать, попытаться изменить реплику.

И чаще всего Щукин просил изменить не свою, то есть ленинскую, реплику, а то, что говорит собеседник, ибо от этого зависела его, щукинская реакция, его пластический ответ на сказанные кем-либо из действующих лиц слова.

Какими часто неожиданными были суждения Бориса Васильевича! И как его оправдания слов и поступков бывали иногда далеки от моих, авторских!

Но всякий раз это открывало для актера новые, куда более яркие возможности и наполняло дополнительным смыслом произносимый текст. Когда мы закончили наши обсуждения, Щукин закрыл сценарий и сказал:

— Кажется, никогда не был трусом, а теперь страшно... Чувство, будто вся жизнь — прошлая и настоящая и будущая — собралась на кончике иглоки... Послушайте, а вам неужели не было страшно писать слова за Ленина?..

Борис Васильевич абсолютно точно угадал то, что было для меня самым непреодолимым, самым мучительным.

Когда вчерне, в замысле стал складываться сценарий «Восстания» и нужно было уже писать конкретные сцены, оказалось, что я не могу преодолеть чувство страха и неловкости. Как это так: написать «Ленин», подчеркнуть, поставить двоеточие и писать слова, произносимые Ильичем? Сегодня, когда поставлены десятки пьес и фильмов о Ленине, вероятно, трудно представить себе тогдашнее мое состояние.

Мне казалось кошмаром писать слова за Владимира Ильича, слова, якобы им произнесенные, и я десяток раз садился за стол, желая преодолеть это чувство, но всякий раз вставал, потерпев поражение. Истекло время, данное мне для работы, и тогда я нашел некую формулу, которая, мне показалось, может помочь. Я сказал себе, что во все не сочиняю за Владимира Ильича слова, а только стараюсь догадаться, что бы он, учитывая его характер, его взгляды, его положение в данный момент, что бы он сказал в такой-то ситуации.

И, как ни смешно, эта пустяковая формула — «догадаться», только «постараться догадаться» — мне помогла. Я написал первую ленинскую реплику, и дело пошло...

Вот об этой истории я рассказал Щукину.

Борис Васильевич очень внимательно слушал и, мне показалось, примерял мысленно эту формулу.

— Догадываться, — сказал он, — гм... догадываться...

Не смею, конечно же, утверждать, что эта формула помогла Щукину в работе над образом Ленина. Мы с ним никогда об этом больше не говорили, но мне кажется, я надеюсь, а может быть, как и мне, помогла...

* * *

Когда был решен вопрос о постановке «Восстания», ни у режиссера М. Ромма, ни у меня не возникло даже и тени сомнения по поводу исполнителя роли В. И. Ленина.

Никого, кроме Бориса Васильевича Щукина, мы и представить себе не могли.

М. Ромм вспоминал, что, по всей вероятности, его навели на мысль о Щукине слова Горького, который, присутствуя на репетиции «Егора Булычова», сказал Щукину:

— А вы могли бы сыграть Ленина.

Я же ничего не знал об этих словах Горького, но когда еще писал сценарий, думал о единственном, как мне казалось, возможном актере — Щукине.

Чем же объясняется и наше единодушие с Роммом и наша убежденность? Думаю, не только тем, что Щукин был величайшим актером советской эпохи.

Он был яркой, бесконечно интересной личностью, обладающей высокими человеческими свойствами.

Для исполнения роли В. И. Ленина личность актера имеет решающее значение — не меньше, чем его дарование.

И Щукин сумел сыграть эту роль не только потому, что был великим художником, но и потому, что его личные, человеческие, щукинские качества слились в нашем зрительном восприятии с образом Ильича.

Чтобы зритель поверил, что на экране действительно Ленин, актеру надо быть еще очень большим человеком. Щукин им был.

Образ Ленина создавался не только гением Щукина, но и щукинской человеческой нравственной чистотой, его глубоким умом, его чуткостью, юмором, добротой, мягкостью, требовательностью к себе и к другим, его принципиальностью и его безграничным личным обаянием.

Все эти личные, человеческие свойства самого Щукина органически слились на экране с образом Ленина, и потому-то мы поверили, что перед нами Ильич.

Я видел множество фильмов и спектаклей о Ленине, поставленных после смерти Щукина. Были удачи и неудачи. Одни актеры хорошо, мастерски играли роль Ленина, других постигла неудача, но все это, без исключения, была (на мой взгляд, конечно) игра. Они играли — лучше или хуже — Ленина. А Щукин на экране был Лениным.

Разница гигантская. Потому-то после Щукина я отказался писать последнюю часть задуманной трилогии о Ленине: представить себе другого актера в этой роли я просто не мог, мне это казалось невыносимым.

* * *

Когда Щукин впервые, одетый и загримированный, вышел из гримерной «Мосфильма», он не был больше Щукиным.

По коридору студии стремительной походкой шел Ленин.

Костюм и грим — «вхождение в образ» — заняли три часа, а за ними долгие бессонные ночи, пытливые изучение ленинских материалов, встречи с соратниками Ленина, огромнейшая предварительная работа над ролью, вся предшествующая жизнь самого Щукина.

Он шел по коридору «в образе» не только внешне, он и внутренне был уже не Щукиным, а Владимиром Ильичем Лениным.

Все, кто шел навстречу, останавливались, уступали ему дорогу, а потом, не в силах оторваться, провожали актера до самого павильона.

В павильон вошел человек сто посторонних.

Обычно Ромм не разрешал находиться в павильоне ни одному не занятому съемкой человеку.

Но в этот раз и он и Щукин поняли, какое чувство привело сюда эту сотню молчаливо стоящих людей. Дверь закрыли, и съемка началась.

Так и простояли, не шелохнувшись, эти зрители первой съемки со Щукиным.

И в дальнейшем, в дни, когда снимался Борис Васильевич, в «щукинские дни», как они именовались, на студии устанавливалась особая атмосфера, было очень тихо, говорили вполголоса, даже будучи далеко от павильона, где шла съемка; чувствовалось, что в стенах «Мосфильма» происходит нечто очень-очень значительное.

Но острее всего мне запомнилась съемка сцены раненого Ильича, борющегося со смертью («Ленин в 1918 году»).

Нисколько не боясь преувеличить, скажу, что Щукин был гениален на этой съемке. Она шла непрерывно, никто не осмеливался нарушить состояние великого художественного напряжения и сосредоточенности Щукина.

Говорили шепотом. Ходили на носках. Снимали без дублей. В перерывах между кадрами Щукин не выходил из образа — прикрывал глаза и пережидал, когда все будет готово. И перерывы, длящиеся иной раз часами, были на этот раз минутными.

Никто не осмеливался заговорить со Щукиным, когда закончилась съемка. Страшно было смотреть на этого бесконечно усталого человека.

Я отвез его домой, не проронив ни звука, и только крепко поцеловал, прощаясь.

* * *

Несчастье случилось совсем скоро после этого. Седьмого октября 1939 года Бориса Васильевича Щукина нашли мертвым в постели. Лицо его было совсем спокойным. В руке, упавшей на грудь, зажата раскрытая книга — «Парадокс об актере» Дени Дидро.

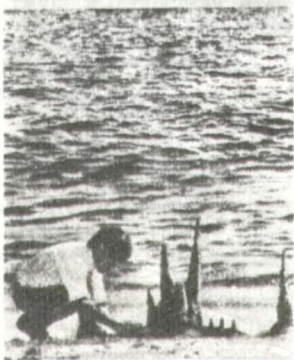
Оборвалась жизнь великого художника, но, к счастью живых, остались его творения, остался навсегда образ Ленина, созданный щукинским гением.

У книжной полки

ИГРА И МИР

Лев Рошаль

Мир и игра



Небольшая, в полторы сотни страниц книжечка со странным на первый взгляд названием «Мир и игра». Кадр из фильма «Замки на песке», вынесенный на обложку, уточняет авторскую мысль. Беспредельная ширь, бесконечность вселенной — вот что поджидает нас в документальном кино, вот что является его «предметом». Но только ли это? Надо ли слишком буквально понимать формулу Дзиги Вертова «Мир без игры»? Если без игры, то с чем же? Пусть в «Симфонии Донбасса» или в «Вечном движении», в лирической «Катюше» или в раздумчивой ленте «Всего три урока» нет ни грама актерского лицедейства, разве это отменяет извечные для искусства начала — такие, как авторский взгляд, структурная организованность, обдуманное обращение к нашему личному и к нашему коллективному духовному опыту? Нет, что ни говори, «мир» этих фильмов — мир особый, он выстроен по законам художественной логики. Чтобы понять его, надо, конечно, ощутить «правила игры», подразумевающие самые неожиданные формы условности.

Такова исходная посылка Л. Рошала, автора книги «Мир и игра». Он не историк, а теоретик. Обращение к далекому или недалекому прошлому нужно ему для доказательства или подкрепления собственной мысли. Мысль же его, точная и логичная, меньше всего занята классификацией

жанров и видов, приемов и средств. Нет, автор озабочен совсем другим: он ищет и находит связь понятий, которые чаще всего рассматривались как полярные. Что, казалось бы, общего между «документом» и «искусством»? Разве «информация» предполагает или допускает «точку зрения»? Мы давным-давно привыкли, что «позиция» не сводима к «протоколу», что «факт» еще нужно хорошенько обработать, чтобы добыть из него «истину»...

Все так, но в то же время и не совсем так. Фотография, кино и теперь телевидение проводят ревизию всех привычных художественных средств отражения реальности. Из прошлого человечества, из глубины веков, осталось нам в удел ошибочное ощущение, что искусством может быть только нечто «рукотворное», только нарисованное или выбитое из мрамора рукой человека, или пересказанное его словами. Сегодня мы все чаще и чаще открываем, что водораздел между художественным и нехудожественным проходит вовсе не здесь. «Документальные пьесы» иной раз поражают нас куда больше, нежели выдуманные переживания вымышленных персонажей. «Фиксаторская», «копиистская» сторона хроникальных кадров или анкетных снимков тюремщика из Освенцима — все не препятствие, чтобы — в другом контексте, в осмысленной монтажной композиции — эти кадры и снимки заиграли совсем иной, обличающей стороной.

Один «протокол», положим, не даст

вам поэзии, но сотня, тысяча таких «протоколов» вдруг складываются в поэму, и кинодокументалист, поднявшийся над задачей «информировать», полноправно называет себя художником, ибо продукт его труда обладает всеми свойствами большого искусства.

Вот сфера идей, рассматриваемых и развиваемых автором «Мира и игры». Джей Лейда и барон Брамбеус, Лев Толстой и Анна Франк, отрывки из воспоминаний и цитаты из режиссерских разработок, формулировки теории информации и взволнованная публицистика от первого лица, обобщения по части повседневной практики документалистов и беглые зарисовки студийных нравов — все находит здесь свое осмысленное применение, все становится ячейкой, «кадриком» в общей монтажной цепи рассуждений.

Но вместе с тем эта хорошо написанная книга может послужить и путеводителем по кинодокументалистике. Взяв в руки эту книгу, зритель научится теперь различать многообразие красок и оттенков в документальном кино, нехоженые тропы и неезженные колеи, неудачи, которые важнее побед, победы, которые оборачиваются поражением...

Те, кто следил за творчеством Л. Рошала в различных периодических изданиях, давно уже ждали эту книгу. Ожидания, безусловно, оправдались. Союз кинематографистов удостоил «Мир и игру» одной из почетных премий за критику.

В. Демин

* Л. Рошаль. Мир и игра. М., «Искусство», 1973.



наши
интервью

отти был похищен и убит. После гибели Маттеотти в стране разразился серьезный политический кризис, общественное мнение требовало наказания убийц — и не только рядовых исполнителей, но и вдохновителей расправы, включая и самого Муссолини. Тогда, во второй половине 1924 года, появилась в Италии реальная возможность остановить фашизм. Однако возможность эта была утеряна. Отныне на долгие двадцать лет в стране воцаряется диктатура, с политической сцены убираются все партии, их руководители заточены в тюрьмы или эмигрировали, вызов брошенный Маттеотти, оказывается бесплодным... О давнем поражении демократии в Италии я и делал свой фильм... Ибо мне кажется, что эта тема актуальна и сегодня, что у меня на родине, да и в других западных странах фашизм возвращается на политическую арену.

Тема борьбы против фашизма, против реакции и насилия звучит во всех без исключения фильмах Ванчини, начиная с самой первой, еще шестидесятого года, ленты «Длинная ночь 43 года», прошедшей десять лет назад по нашим экранам. И пусть в отличие от остропублицистического, полемического, почти плакатного «Убийства Маттеотти» «Длинная ночь 43 года» кажется фильмом камерным, локальным, в ней

литическую ленту. Я рассказал здесь о своем ровеснике, интеллектуале, который участвовал когда-то в Сопротивлении, потом в политической борьбе после освобождения страны. И я увидел, что к сорока годам мое поколение простилось с надеждами послевоенных лет, что нынешняя Италия — вовсе не та, о которой мы мечтали.

Это был горький и бескомпромиссный фильм — о той части поколения Ванчини, которая, выиграв битву с фашизмом, капитулировала перед «нормальным», обеспеченным, буржуазным существованием. «Сезоны моей любви», как и другие фильмы режиссера, вызвали на страницах итальянской печати яростную дискуссию — и не столько о самой картине, сколько о судьбах интеллектуалов, о пассивной «левизне» и вполне активном приспособленчестве. А Ванчини, еще не доругавшись с прессой, приступает к съемкам следующей картины, казалось бы, совершенно иной. В самом деле, фильм под названием «Бронте» рассказывал об одном из эпизодов гарибальдийского движения, о днях воссоединения Италии. Однако и здесь... Впрочем, снова предоставим слово режиссеру:

— Фильм «Бронте» рассказал о стране, находившейся примерно в той же ситуации, что и Италия «Длинной ночи 43 года». И на этот раз



Флорестано ВАНЧИНИ: ПОКА ФАШИЗМ НЕ УМРЕТ



«Убийство Маттеотти»

Джакомо Маттеотти появится на экране ненадолго, ровно на столько, сколько нужно, чтобы произнести свою историческую речь против фашизма, чтобы выйти из здания парламента, сесть в машину. И исчезнуть навсегда... Но весь этот долгий, переполненный диалогами, политическими и философскими репликами, лозунгами и плакатами фильм будет освещен коротким и трагическим знакомством с одним из героев антифашистской борьбы, лидером итальянских социалистов, первой известной миру жертвой фашизма. Фильм «Убийство Маттеотти», поставленный режиссером Флорестано Ванчини, был удостоен специальной премии жюри на минувшем, VIII Московском кинофестивале.

— Это произошло полвека назад, в 1924 году, на втором году «фашистской эры», как напыщенно называли свой режим чернорубашечники, — говорит Флорестано Ванчини. — Впрочем, это был еще не тот фашизм, который мы узнали потом. Еще существовали легальные оппозиционные партии, еще выходили газеты, выступавшие против фашистов. В этой ситуации Муссолини распускает парламент и объявляет новые выборы, чтобы добиться легального большинства в парламенте. В результате репрессий, шантажа и террора фашисты завоевывают это большинство, оппозиция получает ничтожное количество голосов. И когда, как казалось фашистам, подавлено недовольство, когда ничто уже не препятствовало полной диктатуре, в парламенте поднимает свой голос Джакомо Маттеотти, лидер социалистической партии Италии, негибаемый антифашист, человек огромного мужества и смелости. Он обвиняет фашизм в жестокостях и насилии, он требует отменить фальсифицированные выборы, восстановить демократические свободы... Через сорок дней после этого Матте-

существенно то, что начинающий режиссер напрямую связывает остросоциальную тему с мотивами чисто автобиографическими. Борьба против фашизма, против реакции — факт его собственной биографии, его воспоминаний, переживаний и размышлений.

— Эта история произошла в моем родном городке, и я пережил ее сам, когда был мальчишкой, — продолжает Ванчини. — В то время Италия была разделена на две части: юг уже освобожден союзниками, а север еще находился в руках фашистов. Все больший размах приобретало сопротивление, и на центральной площади Феррары фашисты расстреливали мирных жителей, взятых в качестве заложников. Это было первое насилие, которое я видел собственными глазами. Глазами мальчика, который шел в школу. Однако фильм «Длинная ночь 43 года» я делал уже взрослым, и это не просто воспоминание о страшном эпизоде детства. Меня, уже опытного журналиста и документалиста, интересовали здесь обстоятельства более серьезные: расхождение итальянского общества перед лицом фашизма. И я перебросил сюжет картины через полтора с лишним десятилетия: показал, что происходит с палачами моих земляков спустя семнадцать лет. И оказалось, что они спокойно живут среди нас, пользуются уважением и почетом, будто ничего не изменилось, будто выиграли войну они, а не мы... Эта картина вызвала резкую полемику в буржуазной печати, меня даже обвинили в клевете, утверждая, что фашизм — это прошлое Италии, что незачем ворошить трупы... И тогда я решил сделать камерную, психологическую картину о человеке моего поколения, фильм просто аналитический. Но что-то будоражило меня, не давало успокоиться, и фильм «Сезоны моей любви» неожиданно для меня самого тоже превратился в по-

страна разделена: север принадлежит австрийцам, юг — Бурбонам, Пьемонт — савойской династии, а центр — папскому государству. И в это время тысяча гарибальдийцев сокрушает Бурбонов, достигает Неаполя, соединяется с савойцами. Но я хотел рассказать не об этой весне народа, не о праздничном походе Гарибальди, а о тех, во имя которых и для которых объединялась Италия, — о сицилийских крестьянах, ожидавших от Гарибальди не только политических перемен — ибо им, в сущности, было все равно, кто правит Италией, — сколько социальной справедливости и прежде всего земли. Но, не дождавшись этого от Гарибальди, крестьяне бунтуют, нападают на муниципалитеты, на имения богачей, убивают полицейских и судебных чиновников. И, чтобы восстановить порядок, чтобы не оттолкнуть от идеи воссоединения страны обеспеченные слои общества, Гарибальди посылает в Катанию своего офицера, тот арестовывает триста человек, а пятерых расстреливает — чтоб другим было неповадно... Картина вызвала в печати невероятный шум: меня обвиняли в клевете на национального героя, на самые славные страницы истории моей страны. Тем более что этот эпизод национально-освободительной борьбы был почти неизвестен специалистам, и все были убеждены в том, что я его выдумал. Между тем я не хотел говорить ничего плохого о Гарибальди, я его глубоко чтю, как и все итальянцы, но я хотел показать, какой ценой была объединена Италия. Объединение состоялось, а проблемы остались — особенно проблемы нищего юга. Я хочу сказать этим, что «Бронте» — картина не только историческая, что она стоит в том же ряду сегодняшних политических фильмов, которые я делаю до сих пор.

Записал Х. Ховрин

Патрисио ГУСМАН: БОРЬБА ПРОДОЛЖАЕТСЯ

Патрисио Гусман — один из тех молодых чилийских кинематографистов, которым в годы правления Сальвадора Альенде была предоставлена возможность собственного, независимого творчества. В 1971—1972 годах он снял широко известный документальный фильм «Год первый» — кинематографический обзор первого года деятельности чилийского правительства Народного единства. Этим фильмом началась и им же закончилась короткая творческая биография Патрисио Гусмана; биография, типичная для многих молодых кинематографистов, чей труд трагически прервался в сентябре 1973 года, после захвата власти военной хунтой.

Гусман, как и многие его коллеги, подвергся аресту, допросам, пыткам, несколько недель провел за проволокой превращенного в тюрьму стадиона в Сантьяго. Только случай помог ему вырваться на свободу. Рассказ Гусмана о чилийской кинематографии при Альенде и после его гибели, опубликованный в зарубежной прессе, проливает свет на некоторые специфические особенности событий в Чили.

— Расскажите, пожалуйста, о том, как развивалась чилийская кинематография за последние годы, о формах организации производства и проката и о самих фильмах.

— В первую очередь для централизации чилийской кинопродукции была создана организация «Чиле-филмз», которая обратилась ко всем кинематографистам с призывом сплотить свои ряды. В то время существовало множество групп, производивших фильмы — художественные, документальные, детские, научно-популярные и т. д. Документальные фильмы были посвящены актуальным и важным темам: кампании по бесплатному обеспечению малолетних детей молоком и другим социально-экономическим мероприятиям правительства Народного единства. Эти фильмы демонстрировались на предприятиях и в сельской местности, а рабочие принимали участие в их обсуждении. «Чиле-филмз» организовала также конкурс на лучший сценарий, одновременно продолжая показ текущей хроники. Однако эта централизация, к сожалению, не была полной: многие группы работали неорганизованно и проводили свою собственную политику, поскольку процесс объединения всех кинематографистов был рассчитан на многие годы. И все-таки в этот период было создано немало значительных и интересных документальных лент (около 150 за год), которые демонстрировались в кинотеатрах и на фабриках. Однако владельцы кинотеатров имели полное право принимать или отклонять те или иные фильмы. И хотя было предпринято немало попыток воздействовать на владельцев кинотеатров силой убеждения, однако это не всегда приносило успех.

— Не пробовало ли правительство Народного единства национализировать прокат и кинотеатры?

— В 1972—1973 годах правительство стремилось поставить под контроль управление кинотеатрами с помощью предусмотренных законом средств. В результате были национализированы несколько кинотеатров в Сантьяго и других крупных городах. Это произошло в тот период, когда в Чили резко обострилась политическая обстановка. Представители зажиточных и средних классов категорически отвергали наши фильмы. Уже при появлении на экране титров «Чиле-филмз» показывает» они бурно выражали свой протест. Наши кинематографисты не

могли оставаться равнодушными к этим обстоятельствам и предпринимали усилия с целью привлечь на свою сторону зрителей. Однако сами фильмы стали из-за этого аполитичнее. На телевидении положение складывалось еще хуже. Передачи по седьмому и девятому каналам отражали взгляды Народного единства, однако тринадцатый канал принадлежал оппозиции. Она, таким образом, располагала собственными средствами информации. Поэтому и рабочий класс создал собственную информационную сеть, собственные газеты и т. д. «Чиле-филмз» делала упор на производство 16-миллиметровых фильмов для показа на предприятиях. Эти фильмы демонстрировались с помощью кинопередвижек. И конечно же, их распространение натолкнулось на особые трудности во время всеобщей забастовки владельцев грузовиков в октябре 1972 года.

— Находили ли эти фильмы отклик у рабочих?

— Да. Рабочие либо принимали их, либо критиковали, а режиссеры вели с ними дискуссии. В игровом же кинематографе возникла новая тенденция: она заключалась в воссоздании и переосмыслении важных событий чилийской истории с позиций сегодняшнего дня. Примером может служить известный фильм Мигеля Литтина «Земля обетованная» (см. рубрику «Кто? Что? Где?» в «СЭ» № 7, 1974 г.). А вообще в 1971 году было выпущено четыре игровых фильма, в 1972-м — два, а в сентябре 1973 года уже семь художественных фильмов находились в производстве, но военная хунта наложила на них запрет.

— Каков был характер отношений между кинематографистами и правительством Народного единства?

— Все мы, как один человек, полностью поддерживали правительство. Потому-то в настоящее время чилийской кинематографии больше и не существует.

— Известно ли вам что-нибудь о судьбе ваших коллег?

— Я был арестован в первое же воскресенье после путча. Четыре раза у меня в квартире производился обыск. Они конфисковали марксистскую литературу, теоретические работы, журналы, фотографию Сальвадора Альенде и его супруги. Потом меня привели на стадион и заперли вместе с другими товарищами в раздевалке. Пять дней спустя нас впервые вывели на свежий воздух. Из громкоговорителей неслась оглушительная военная музыка. Мы увидели других заключенных. Многие из них хромали и шли, опираясь на плечи своих товарищей. Пытки начались сразу же после того, как нас арестовали. Нам не раз грозили смертью, не раз устраивались инсценировки моей казни. О некоторых из друзей мы больше никогда не слышали. Президент «Чиле-филмз» Эдуардо Паредес был злодейски убит. Мигель Литтин теперь в Мексике, Рауль Руис — в Федеративной Республике Германии, Эльвио Сото — в Париже. Альдо Франсия и Педро Часкель остались в Чили.

— Продолжается ли борьба в новых условиях?

— Да. Хотя нынешние возможности кино в самом Чили очень ограничены. Более важная роль сейчас принадлежит другим средствам массовой информации, например, радио. Но фильмы, сделанные раньше, существуют, их увидят за рубежом. Они расскажут правду о фашизме в Чили. Такова наша нынешняя борьба.

ЗНАКОМЬТЕСЬ: ЛЮЦИЯ КОВОЛИК

На наши экраны вышла поэтическая историко-революционная баллада польского режиссера Казимежа Куца «Жемчужина в короне», посвященная драматической борьбе силезских шахтеров за свои права в тридцатых годах нынешнего века. Рецензия на этот фильм будет опубликована в одном из ближайших номеров, а сегодня мы представляем исполнительницу главной роли в картине — дебютантку Люцию Коволик.

— В кино я попала случайно. Была, что называется, домохозяйкой. Казимеж Куц искал актрису на главную женскую роль в своем фильме. Среди претенденток был проведен конкурс. Я решила принять в нем участие, прошла пробы и неожиданно для всех и в первую очередь для самой себя оказалась победительницей. Потом начались съемки. Режиссер очень много работал со мной. Ведь у меня не было никакого актерского опыта, не говоря уже о стиле игры. Когда-то я выступала в школьных спектаклях, играла с увлечением и, как говорят, неплохо. Но одно дело — школьный театр, другое — профессиональное кино.

— Что вы можете сказать о своей героине?

— В ее характере мне нужно было выделить две основные психологические черты. С одной стороны, любящая жена, мать двоих детей, с другой — женщина большой социальной активности, боевой союзник бастующих горняков, в числе которых находится ее муж. Мне очень помогло то обстоятельство, что она оказалась родом из тех же мест, что и я, — из Силезии. Жизнь, быт, нравы и история политической борьбы силезских горняков в прошлом мне хорошо известны, так что основой для экранного перевоплощения в образ Вихты (так зовут мою героиню) был знакомый психологический и географический материал.

Быть может, все это сыграло свою роль в работе дебютантки — ее отличают непосредственность, внутренняя свобода, — но дело, наверное, не только в этом: с ролью Вихты в польское кино пришла талантливая актриса, о чем свидетельствуют ее последующие фильмы.

В. Довбнич





ПИСЬМА
ИЗ СТОЛИЦ.
Нью-Йорк

БОГАТСТВО И НИЩЕТА АМЕРИКИ

Роман Фрэнсиса Скотта Фитцджералда на экране

За многие месяцы до выхода этого фильма на экраны десятки газет и журналов США дали красочные предваряющие рекламы и поместили репортажи о работе над фильмом; крупнейшие фирмы мод принялись афишировать прически и фасоны 20-х годов — периода, отображенного в картине.

«Великий Гэтсби» — так называется картина, недавно поставленная по роману выдающегося американского писателя Фрэнсиса Скотта Фитцджералда. По мнению литературоведов, «Великий Гэтсби» — лучшая книга писателя. В ней он мастерски раскрывает основную тему своего творчества — настроения Америки 20-х годов («джазовый век»), нравы того периода: несметные богатства и моральная нищета богачей, мучительные разочарования людей, которые после первой мировой войны обнаружили, что многим их мечтам и надеждам не суждено сбыться).

Сюжет «Гэтсби», как и большинства других произведений Фитцджералда, прост, даже, может быть, несколько тривиален, и эта простая внешняя канва отношений между персонажами романа полностью сохранена на экране. Главное действующее лицо — Джей Гэтсби. Он очень богат, молод и одинок. Каждую неделю он устраивает в своем роскошном особняке на берегу океана пышные вечера с сотнями гостей, музыкой и фейерверком, надеясь таким образом привлечь внимание живущей через залив Дэйзи — жены миллионера Тома Бьюкенена, женщины, которую он встретил восемь лет назад, когда был беден, и которую по-прежнему безумно любит.

Переплетение отношений внутри небольшой группы людей, с которыми связан Джей Гэтсби, позволяет Фитцджералду с разных сторон рассмотреть проблему богатства в американском обществе — страшной и ненавистной писателю дегуманизирующей силы.

В фильме хорошо переданы особенности стиля Фитцджералда, своеобразие диалогов и размышлений героев, иной раз даже выраженных в побочных эпизодах, но тем не менее напряженно-драматических. Именно эти, казалось бы, второстепенные элементы составляют плоть и кровь «Гэтсби» и производят сильное впечатление. Когда, например, слышишь, как Дэйзи, отвечая на вопрос Джея, почему она не вышла за него замуж восемь лет назад, несколько раз произносит: «Потому что богатые девушки не выходят за бедных парней». Или когда видишь, как потрясенный бедняга Джордж, бензоколонщик, жена которого изменяет ему с миллионером Томом, за всю жизнь, как жетса, не тронувший и мухи, дрожа-

щей рукой направляет пистолет на Джея, ошибочно подозревая его и мстя за жену, и как он потом с застывшими слезами на глазах вставляет дуло себе в рот.

Выразителен эпизод, в котором в Нью-Йорк приезжает на похороны Джея его отец — бедный старик провинциал, трудяга, который, может, никогда не знал или не понимал своего взрослого сына, но который всегда помнил записанные им еще в отроческие годы правила о том, как стать лучше, добрее к родителям, великодушнее к людям.

Ник Каррауэй, персонаж, от имени которого ведется повествование, говорит в конце фильма, что Джей через все перипетии судьбы и сумятицу жизни сумел пронести романтическую мечту о счастье, что он обладал «чрезвычайным даром надежды». Однако буржуазная Америка с ее культом богатства и верой во всемогущество денег приводит к трагедии и таких людей.

«Великий Гэтсби» вышел на экраны одновременно в 370 кинотеатрах США.

Мнения американских кинокритиков разделились. Журнал «Ньюсуик», например, отзывался о «Великом Гэтсби» как о фильме «не очень великом». Что ж, в этом нет ничего странного, особенно если учесть, насколько труден для экранизации Фитцджералд. Многим из здешних критиков фильм мог не понравиться по той причине, что еще раз обнажает социальные контрасты (вначале роман «Великий Гэтсби» назывался «Среди мусорных куч и миллионеров»), которые не только не исчезли сегодня в Америке, но приобрели еще более гротескный и сумрачный характер. Однако наиболее серьезные и независимые периодические издания в стране дали этой третьей по счету экранизации «великого американского романа» (первая была создана в 1926 году, вторая — в 1949-м) высокую оценку.

Разумеется, успеху фильма способствовал не только сам литературный первоисточник — фитцджералдовская проза, но также режиссерское мастерство постановщика фильма Джека Клейтона и великолепная игра таких актеров, как Р. Редфорд (Гэтсби), С. Уилсон (Джордж), Р. Блоссом (отец Джея), Л. Чэйлз (Джордан, подруга Дэйзи).

Создатели фильма «Великий Гэтсби» сумели показать, как богачи «джазового века» Америки беспардонно и жестоко обходились с теми, кого они, по их же уверениям, якобы любили, убедительно раскрыть трагедию людей, жизнь которых опустошена и загублена властью денег.

Н. Мойкин

Джей Гэтсби (Роберт Редфорд),
Дэйзи (Миа Фарроу)



Дорогие товарищи из «Советского экрана»!

Пишу вам из Петрозаводска, где снимаюсь в фильме киностудии ДЕФА. Называется фильм «Кит и компания». Это экранизация книги Джека Лондона «Смок Беллью», которую осуществляет режиссер Конрад Петцольд. В фильме снимаются Рольф Хоппе, Манфред Круг, Рената Блюмме, Моника Войтович. Я играю главную роль — журналиста из Сан-Франциско, отправляющегося на Аляску во время «золотой лихорадки» не для того, чтобы разбогатеть, но проверить себя как человека, свои способности и возможности. Надеюсь вскоре приехать в Москву и увидеть всех вас.

Искренне ваш

Дин Рид



Дин Рид в фильме «Кит и компания»

Каждый год весной в нашей стране проводится фестиваль венгерских фильмов. На этот раз он проходил в Москве и Таллине и открылся торжественной премьерой фильма известного режиссера Андраша Ковача «На венгерском пустыре».

В фильме, действие которого происходит в августе 1919 года, непосредственно после падения Венгерской Советской Республики, показаны судьбы представителей различных классов в этот трудный для народа период, их место в происходившей борьбе.

На фестивале были представлены работы разных жанров: картина о современной молодежи «Парень на белом коне» Дьердя Палашти, музыкальная мелодрама «Лиловая акация» режиссера Иштвана Секей, «Герцог Боб» в постановке Мартона Келети — экранизация популярной оперетты венгерского композитора Ене Хуски, детектив «Невинные убийцы» режиссера Золтана Варкони.

Для участия в фестивале в СССР приезжала делегация венгерских кинематографистов: заместитель Генерального директора Главного

На пресс-конференции в Госкино СССР. Ласло Тибор и Андраш Ковач отвечают на вопросы журналистов



«На венгерском пустыре»

управления кинематографии ВНР Ласло Тибор, актриса Анна Надь, режиссеры Андраш Ковач, Дьердь Палашти.

— Работая над фильмом, — рассказал Андраш Ковач, — я использовал подлинные документы, мемуары, дневники участников и очевидцев событий. Меня волновала тема бесстрашия и самоотверженности революционеров, которые, несмотря на угрожавшую их жизни опас-



«Парень на белом коне»

ность, продолжали и в этой сложной обстановке активную борьбу.

Традиционный фестиваль венгерских фильмов в СССР прошел как праздник дружбы двух братских кинематографий.

К. Комаров

В Париже, в Международном центре конгрессов — только что построенном высотном комплексе зданий, предназначенных для международных встреч, концертов, спектаклей, состоялась научная конференция «Кино и просвещение», организованная Французской синематекой. В этой конференции приняли участие киноинституты и фильмотеки многих стран мира. На конференции была и советская делегация в составе директора Научно-исследовательского института теории и истории кино Госкино СССР В. Баскакова и научного сотрудника Госфильмофонда К. Разлогова.

На встречах с участниками конференции обсуждались многие проблемы научного обмена между киноорганизациями социалистических стран и стран Европы, Америки, Африки.

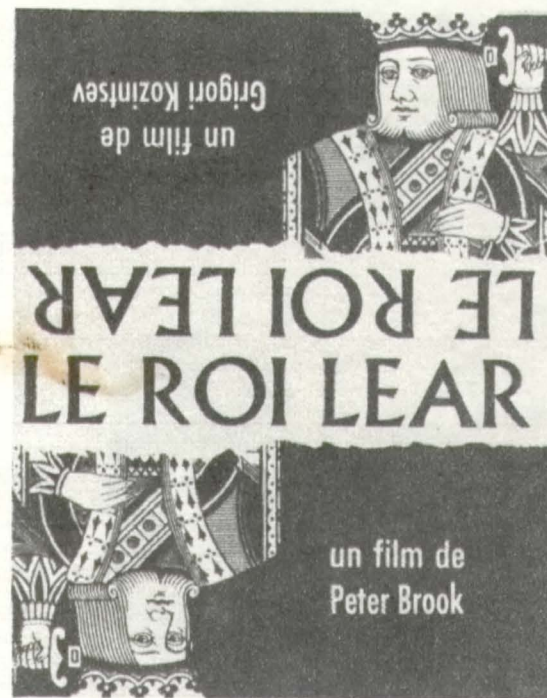
Весьма плодотворны были контакты советской делегации с французской фильмотеккой, возглавляемой историком кино Анри Ланглуа.

Французская фильмотека — это своеобразное учреждение, объединяющее кинофонд, музей кино и залы, в которых проводятся просмотры фильмов из различных стран мира.

Музей кино, недавно развернувший свою экспозицию во дворце Шайо, уникален. Перед глазами посетителей проходит вся история экранной техники и экранного искусства. Древний театр теней и причудливые барабаны XVIII века с

движущимися фигурками, первые изображения на металле и стекле — дагерротипы и фотографии, первые попытки создать движущуюся фотографию, киноленту. Поиски, находки в сочетании с курьезами, завовавшими изобретателей в тупик. А вот аппарат Эдисона, через линзы которого можно было увидеть движущееся изображение. И, наконец, изобретение Люмьера и первый киносеанс в Большом кафе на бульваре Капуцинов, когда зрителей поразили движущийся поезд, рабочие, выходящие из заводских ворот, смешная миниатюра про незадачливого поливальщика. Грандиозные замыслы игровых и фантастических лент Мельеса и начало кинопромышленности во Франции, в России, в Германии, в США. Все в этом музее доподлинное. Аппараты в действии. Афиши, костюмы знаменитых актеров, детали декораций настоящие.

Большое место в музее отведено советскому кино. Здесь не только огромные кадры из «Потемкина» и «Матери», «Путевки в жизнь» и «Ленина в Октябре», но и автографы Вс. Пудовкина и Дзиги Вертова, рисунки С. Юткевича, плакаты советских фильмов 20-х и 30-х годов. Целый раздел музея посвящен Николаю Черкасову — и здесь же, на почетном месте, под стеклом костюм



Реклама двух фильмов «Король Лир»

из «Ивана Грозного», подаренный великим советским актером.

Фильмотека и музей кино давно поддерживают творческие контакты с советскими киноорганизациями, проводят вечера советского кино. Так, в то время, когда проходила конференция, в трех кинозалах фильмотеки демонстрировалось восемь советских фильмов выпуска прошлых лет.

Но советское кино — не только в музее.

В парижских кинотеатрах среди других картин мира идут «Солярис», «Монолог», «Король Лир». Готовится к выпуску — об этом есть уже анонсы в газетах — «Это сладкое слово — свобода!». Любопытно, что «Король Лир» Г. Козинцева идет в кинотеатре одновременно с «Королем Лиром» Питера Брука.

Париж

Наш корр.



**литературная
страница**



**«СЭ» ПРЕДСТАВЛЯЕТ
ВАЛЕНТИНУ ЯКОВЛЕВНУ НИКИТКИНУ —
АВТОРА СЦЕНАРИЕВ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ
ФИЛЬМОВ «ТРИ СПАСИБО В ДЕНЬ»,
«ЧЕРНЯНОВСКИЕ ХРОНИКИ»,
«КРЕСТЬЯНСКИЕ ДЕТИ
ИЛИ ПОРА ЭКЗАМЕНОВ»
И ТОЛЬКО ЧТО ЗАКОНЧЕННОГО
ПРОИЗВОДСТВОМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ФИЛЬМА «ТАКИЕ ВЫСОКИЕ ГОРЫ»
(СТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»).
РАССКАЗ ДЛЯ ФИЛЬМА,
КОТОРЫЙ МЫ ПЕЧАТАЕМ В НОМЕРЕ,
НОВАЯ РАБОТА СЦЕНАРИСТКИ.
И ОНА ОПЯТЬ ПОСВЯЩЕНА СОВРЕМЕННОЙ
ДЕРЕВНЕ, ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫМ ЛЮДЯМ,
КОТОРЫЕ ТРУДЯТСЯ НА ЗЕМЛЕ.**

Должна же быть причина, почему я так часто возвращаюсь в эту деревню Черняное и, может быть, буду возвращаться всегда?

Первый раз поняла я, что вернусь, когда мы снимали здесь фильм о сельском хоре. Поколения сменялись в селе, а хор все живет. И не чем иным живет, а только преданностью людей песне...

В хоре поют учителя и доярки, фельдшера и медсестры, свекловичницы и механизаторы...

В холодный этот день мы поехали в поле, хотели снять механизаторов за работой.

Весна, конец апреля. А снег летит... Черная земля за час белой стала.

На поле председатель колхоза с агрономом ози-мье смотрят.

В январе все таяло, вода на полях, как озеро, стояла, а в феврале — каток! Лед сплошной. Неужто вымерзли всходы?

Присел агроном на корточки перед зеленовато-желтым махром озимой, радуется:

— И этот куст живой! Живой!..

Пройдут несколько шагов председатель с агрономом, и снова присядут над всходами, и трогают их, и шевелят, и землю руками порыхлят, корешки потрогают, всмотрятся в них... Живые или нет? Как о птенцах говорят. А в глубь поля зашли, увидели — погибли всходы.

Председатель чертыхается, а агроном Владимир Иванович молчит, почернел весь: жалко семян, труда жалко. Решили пересевать.

Сидят у стога механизаторы, вжались спинами в желтую солому, курят, папиросами руки греют, ждут погоды. А вдруг какое окно хоть к вечеру в тучах появится?.. Весна, каждый час дорог.

Курят. Ждут, чтоб дождь перестал.

И разговоры все о том же:

— Два поля уже пересели. Семена там восемь дней лежат в земле, а не проклюнулись. Еще дня три такая погода стоит — и умрет зерно. Снова пересевать придется.

Группа наша осталась вместе с механизаторами: вдруг распогодится. Я же в село пошла: надо было поговорить с теми, кого собирались снимать завтра.

А осенью и весной знаменитые эти черноземы, каких во всем мире не сыщешь — на два метра в глубину! — так набухают водой, что ноги не вытащить. Преодолевала я их, преодолевала и уже в селе в ближний дом зашла попросить воды.

**Кадры из
фильмов
«Крестьянские дети
или пора экзаменов»,
«Черняновские хроники»,
«Три спасибо в день»**

Еще на терраске услышала песню, на два голоса ее пели:

*Не с кем, не с кем мне разгуляться,
Тоску-скуку разогнать.
Пойду-выйду на быструю речку...*

Вошла в комнату — бабушка и внук. Бабушке, Варваре Ивановне, — 56, Мише — 15 лет...

Варвара Ивановна быстро внука к колодцу пошла: «Свеженькой принеси». Она уже знала, что я из киногруппы, знала, какой мы фильм снимаем: в деревне тайн нет.

Там глядит человек в окошко — и все про всех понимает, а как же иначе.

Вон Костя стекло понес — вставлять будет, вчера ребята мячом разбили.

А это на свадьбу пошли — ишь как оделись, платки так и горят!

Макарыч опять лужи не обходит — пьяный, ка-грязь! Бедная жена...

А куда ж это Катя? А к ветеринару, Зорька, видно, приболела...

А кто ж это с чемоданом? Не наш, кажется. Да как же не наш! Это ж Коля, в отпуск приехал. Как я его сразу не угадала. Возмужал. И кольцо на руке... Никак женился? А Наде письма писал...

Ну, а что я из киногруппы, все уже давным-давно знали.

— Ты поговори, с кем тебе надо, и приходи ко мне ночевать, — радушно приглашала Варвара Ивановна, — смотри, как у меня хорошо...

И правда, было хорошо, просто, чисто. У Миши на столе высокой стопой лежали книжки, все в основном о Кутузове и войне двенадцатого года.

— Доклад по истории пишу, про «Тарутинское сиденье», — объяснил он.

Я увидела эпитафию: «Теперь ни шагу назад! Приготовиться к делу, пересмотреть оружие, помнить, что вся Европа и любезное Отечество на нас смотрят. Кутузов».

Варвара Ивановна очень хотела, чтоб я послушала, какой доклад Миша написал, и все уговаривала его не стесняться.

— Ты почитай, а она отдохнет пока, устала, по полям шагаючи...

И Миша наконец согласился.

— «Это была последняя осень старого фельд-маршала. Кутузову было 67 лет. За долгую жизнь участвовал он во многих сражениях и обнаружил большое военное дарование. Был он и дипломатом. Был военным педагогом. Пережил и возвышения и годами был в опале. Но всегда поступал сообразно с собственным мнением. Как бы ни осуждали при царском дворе и даже в собственном штабе его «Тарутинское сиденье», он знал: «Каждый день, проведенный нами в этой позиции, был золотым днем». Тарутино стало цитом России».

Варвара Ивановна слушала Мишу, согласно кивала головой и радовалась:

— Ох, как складно да понятно пишет!

И смотрела, одобряю ли я.

А у Миши голос иногда дрожал, иногда звенел: он волновался, читая, ему-то самому нравилось, но понравится ли тому, кто первый раз слушает?

— А вот еще дальше у него будет про победу! — волновалась Варвара Ивановна, и даже слезы заблестели у нее. Она засмеялась, вытерла глаза и продолжала: — Вот, Миша, ты прочитай, какие приказы Кутузов приказывал... Сколько он книжек прочитал, чтоб все это написать.

— Ты историком хочешь быть? — спросила я.

— Нет, офицером.

Глаза у него были ясные, улыбка застенчивая.

К этому времени я уже знала, что учится он в девятом классе, живет чаще у бабушки, чем дома. Потому что отец его, Владимир Иванович, агроном, с утра до ночи в поле, в чем я успела недавно убедиться, а мать — учительница: то уроки, то кружки, то тетради, то конференции...

— А я и рада, — говорила Варвара Ивановна, — я бы без него заскучала... Ну, Мишенька, ты читай, читай!

Читал Миша:

— «...И вот бедственный путь отступления французов: Боровск, Верея, Можайск, Гжатск, Вязьма... Народная война продолжалась. В своих приказах Кутузов говорил: «Идем вперед, да будет за нами тишина и спокойствие... И Россия будет нами довольна; и прочный мир водворится в неизмеримых ее пределах».

Тут я, глядя на Варвару Ивановну, как она слушала, смутно стала улавливать что-то затаенное, что-то очень личное в этом ее интересе к Миши-

ЗА ДВЕ

Искать и находить

Александр Борисов, чьи эскизы здесь представлены,—
один из самых известных кинохудожников
советского экрана. Материал о его творчестве
читайте на третьей странице обложки

«Чайковский». Трактир
«Исполнение желаний». Лавка антиквара
«Повесть пламенных лет». Медсанбат
«Станционный смотритель». Номер Минского

