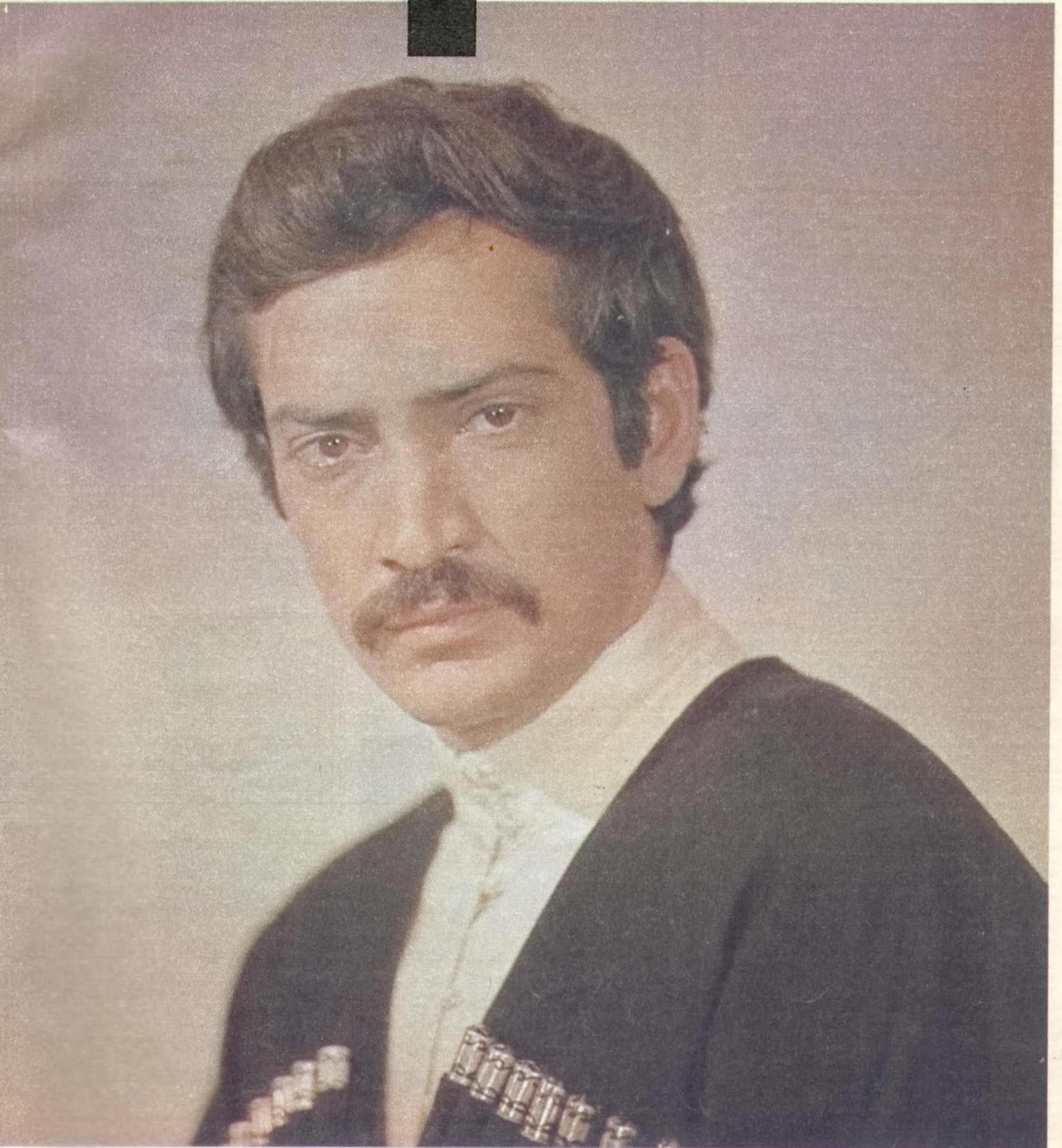


СОВЕТСКИЙ

2

Экран



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

© Издательство «Правда». «Советский экран» 1975 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 К. А. Сошинская. Оформление О. А. Виноградова.
Художественный редактор Т. Н. Трофимова.

КИНОЛЕНИНИАНА ПРОДОЛЖАЕТСЯ. Народный артист СССР Сергей Юткевич и кинодраматург Евгений Габрилович пишут сценарий художественного фильма о жизни и деятельности В. И. Ленина во Франции. Картина охватывает период с декабря 1908 по июнь 1912 года. Она будет основана на документальных материалах и отразит многие важные факты и события, связанные с жизнью Владимира Ильича во Франции.

Фильм «НАСЛЕДНИК» по мотивам одноименной повести А. Пайтыкова, рассказывающий о духовной красоте женщины-турменки, бригадире хлопководческой бригады в современном колхозе, готовит и постановке на киностудии «Туркменфильм» режиссер К. Оразсахатов. Сценарий написал автор повести.

«КАМЕНЬ ЧИСТОЙ ВОДЫ» — так называется картина, которую ставит на киностудии «Грузия-фильм» режиссер Ш. Манагадзе. Г. Панджикидзе написал сценарий по своему одноименному роману, посвященному проблемам гражданского воспитания современной молодежи. В основе кинодрамы — история сложных, взвешиваемых взаимоотношений двух друзей — математика и писателя. Оператор М. Медников.

Снимающийся на этой же студии приключенческий фильм «Побег» расскажет об операции революционеро-ленинцев, освободивших из застенков Кутаисской губернской тюрьмы большую группу политзаключенных. Авторы сценария С. Долидзе, Р. Эбралидзе, режиссер С. Долидзе, оператор Ф. Высоцкий, художник Х. Лебанидзе.

ВАЛЕНТИНУ ДАНИЛОВИЧУ, испытателю парашютов и катапультных устройств, посвящен документальный фильм «Тревожные высоты» (сценарий И. Черныха, режиссер В. Дашун, оператор Ф. Кучар, «Беларусьфильм»). Человек редкого мужества, Данилович погиб, когда ему было 34 года, на испытаниях новой катапультной системы. В фильме использованы фотографии Даниловича, которые он сделал во время работы, рассказы его друзей, а также архивные фотографии и киноматериалы с испытаний.

«ТРИ СОЛНЦА» — так называется фильм о тружениках Советской Бурятии. Речь в нем пойдет о людях сегодняшнего бурятского села — овцеводах, об их заботах и радостях, об их борьбе с пережитками прошлого. Авторы сценария В. Липатов, А. Дадашев. Режиссер А. Дадашев. Киностудия «Мосфильм».

НА СОСТОЯВШЕМСЯ В ТЕГЕРАНЕ IX международном кинофестивале фильмов для детей, юношества жюри, оценившее 78 фильмов 23 стран, отметило в своем решении советскую художественную ленту «Точка, точка, запятая».

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ» и софийская студия «За игрални фильм» работают над фильмом «Шел солдат к фронту» (авторы сценария С. Дудов, А. Цевев, А. Леонтьев, режиссер И. Добролюбов). События картины развертываются в первые дни освобождения Болгарии советскими войсками в сентябре 1944 года и рассказывают о дружбе советского солдата с болгарскими патриотами.

КИНОКОМЕДИЯ «Трын-трава» расскажет о настоящей, проверенной жизнью любви и счастье комбайнера Степана и доярки Лидии. Поставит фильм режиссер С. Никоенко по сценарию В. Меренко. Киностудия «Мосфильм».

Ветеран Великой Отечественной войны В. И. Фурсов сегодня доктор биологических наук, профессор кафедры дарвинизма и генетики Казахского государственного университета. Он один из героев документальной ленты «Беларусьфильма» «Брестская крепость».

Стр. 12—13



Образ нашей современницы, председателя горсовета Елизаветы Уваровой, человека удивительно интересного и цельного, в центре фильма «Прошу слова». Его съемки идут на киностудии «Ленфильм».

Стр. 10—11

Уварова (И. Чурикова), Сергей (Н. Губенко)

Исполняется 50 лет со дня выхода в свет первого номера «Советского экрана». Предлагаем вам экскурсию по страницам его подшивок 20-х годов.

Стр. 18—20



Сегодня мы представляем молодых кинематографистов — киргизского режиссера Болота Шамшиева, азербайджанского актера Расима Балаева и эстонскую актрису Лейлу Сялик.

Стр. 8—9

Кадр из фильма Б. Шамшиева «Выстрел на перевале Караш»

На первой странице обложки — актер Расим БАЛАЕВ (читайте о нем на стр. 9)
Фото В. Кузина.

ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: 125319, Москва, А-319, ул. Часовая, 56. Телефон редакции 152-88-21. № 2 (434) — 1975 г. Сдано в набор 29/XI—1974 г. А 12460. Подписано к печати 20/XII—1974 г. Формат 70 × 108½. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 1 950 000 экз. Изд. № 15. Заказ № 3101. Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина. 125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.

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



Начинается стройка...
А. С. Барсуков,
в центре, в Сургуте

СИБИРЬ — ИРАК

Борис РЫЧКОВ

Это было на юге Ирака. Песок забивал горло, лез за ворот рубашки, и кинокамера висла непосильной тяжестью. Нельзя было притронуться к раскаленному металлу машины. Прохлада опускалась на землю только к вечеру, когда казалось, что нервы вот-вот не выдержат напряжения суматошного съемочного дня. Наша выдавшая виды «Волга» задышала от усталости так же, как и мы сами.

Подъезжая к месту очередной съемки, мы на ходу готовили камеру и микрофон, потому что успели убедиться в бешеной энергии Алексея Сергеевича Барсукова, главного советского специалиста по нефтепромыслам «Северная Румейла». Седой, грузный, он вываливался из машины и сразу включался в дела. Его везде ждали. И уже через пять минут казалось, что это его энергия гонит по трубам густую нефть в чрево танкеров.

Иногда я ездил вместе с ним, и тогда у меня была возможность задать Алексею Сергеевичу несколько вопросов. Но как только я сводил разговор к «его персоне», он тут же скучнел и менял тему. Оставалось надеяться только на Москву.

И вот спустя почти полтора года мы встретились с ним.

— Родом я с Брянщины. Вскоре после того, как закончил техникум, меня назначили в 1927 году — это шел мне 21-й год — заместителем директора стекольного завода в поселке Старь, Дядьковского района, Брянской области. А моя строительная карьера началась в 29-м году.

Грамота. Ударнику, герою пятилетки. ЦК Союза рабочих промжилкомстроительства и Центральный Союзстрой награждает Барсукова А. С. почетным званием ударника первой пятилетки, передового борца на фронте социалистического строительства, активно проявившего себя в борьбе за выполнение пятилетки в 4 года, за активное участие по внедрению хозрасчета и постановку учета.

Подписи

Сценарист и режиссер Б. Рычков заканчивает работу над полнометражной картиной «Интернациональный долг». Это рассказ о том, как в развивающихся странах Азии и Африки советские люди выполняют свой интернациональный долг, помогая промышленному становлению этих стран.

Позади съемки в Индии, Сомали, Иране, Египте и Ираке.

«СЭ» уже рассказывал об одном из героев фильма — Константине Филипповиче Хабарове, обер-мастере доменного цеха «Магнитки». Сегодня мы представляем другого героя фильма — строителя Алексея Сергеевича Барсукова.

- Будешь главным и там и там.
- Мангышлак — это жарко?
- Очень жарко.
- Тюмень — это холодно?
- Очень холодно.

Подумал я несколько дней и решил — в Тюмень. Приехал я туда в мае 1964 года. Там ничего не было. Ни-че-го.

Есть такой город Сургут. Теперь это город. Тогда там было три лошади, один самосвал и тридцать четыре или тридцать пять человек. Прожил я там около семи лет. Когда оттуда уходил, это было в семидесятом году, там было тридцать пять тысяч народа. Двенадцать трестов. Хозяйство огромное. Тюмень — есть Тюмень.

Ох, какая это была работа! Страшно просто. Ведь при мне четыре города создано. Я ими занимался. Сургут, Урай, Нижневартовск, Надым. А ведь там нельзя было никак, кроме как на вертолетах и самолетах. Мороз — 56°C. Я ведь, как приехал, спал на столах в исполкоме Ханты-Мансийском.

Указ Президиума Верховного Совета РСФСР о присвоении почетного звания заслуженного строителя РСФСР Барсукову А. С. За заслуги в области строительства присвоить почетное звание заслуженного строителя РСФСР Барсукову Алексею Сергеевичу — начальнику Главтюменнефтегазстрой Министерства газовой промышленности СССР.

Москва. 16 марта 1966 г.

И вот после сибирских лютых морозов — Ирак.

Полвека назад здесь, на древней земле, обособился мощный концерн «Ирак Петролиум Компани» (ИПК). У этой компании только название было иракским, а хозяйева ее жили в Лондоне, Нью-Йорке, Амстердаме.

1 июня 1972 года правительство Ирака объявило о национализации компании.

В ответ империалистические силы попытались взять Ирак в «экономические тиски». Объявили бойкот иракской нефти. Отозвали своих специалистов.

В этот репающий час истории Иракской Республики на помощь пришел Советский Союз. Алексей Сергеевич Барсуков выехал в Ирак на месяц, а пробыл там около двух лет.

Вот где пригодился главному советскому специалисту опыт освоения нефтяных богатств Тюмени. Под руководством Алексея Сергеевича Барсукова советские специалисты вместе с иракскими инженерами и рабочими построили и пустили нефтепромысел «Северная Румейла». Первый национальный нефтепромысел, который впервые в истории Ирака дал нефть для нужд страны.

Главный советский специалист мистер Барсуков... Я наблюдал за ним на промыслах в Ираке. И, честно говоря, мне казалось, что он не очень учитывает специфику работы за границей. Он разговаривал с иракскими специалистами и рабочими так, как, вероятно, привык в Тюмени. Если работали хорошо — хвалил, если плохо — ругал. И оказалось, что такой стиль руководства по душе иракцам. Мистер Барсуков сказал... Мистер Барсуков считает...

Его авторитет был непрекращаем.

За выдающиеся заслуги правительство Ирака наградило Алексея Сергеевича Барсукова орденом Двуречья, высшим орденом для иностранных граждан.

Мы вспоминаем райское дерево у слияния рек Тигра и Евфрата, древний Багдад, знакомых советских инженеров, которые еще не вернулись на родину. И я задаю вопрос о его планах.

— Подлечить малость надо. Подремонтировать. А потом... видно будет. — Алексей Сергеевич хитро улыбается и качает седой крупной головой...

Возможно, вскоре доведется мне снова встретиться с Алексеем Сергеевичем Барсуковым, надежным, душевным человеком, мастером своего дела.

Будет ли это у нас в стране или далеко за рубежом — я не знаю.

Война закрутила строителя Барсукова в бешеном своем водовороте и бросила на запад, навстречу врагу. Он строил укрепления, надолбы и доты. Затем ему поручили возводить знаменитый ныне Ново-Краматорский машиностроительный завод им. Ленина. А в 1949 году Барсуков был назначен управляющим трестом «Обострой», которому было поручено строительство высотных зданий в Москве. Ну, а потом Донбасс, Сумгаит, Волгоград... Заводы, фабрики, прокатные станы и целые города...

Жил-был человек, мотался по белу свету, переносил недовольство близких и родных, терпел холод, недоедал, недосыпал, а когда приходил час уезжать, он оставлял людям школы, заводы и целые города. А самому не доводилось воспользоваться плодами своего труда, а люди, которые их принимали, даже фамилии его не знали.

Кстати, Алексей Сергеевич однажды обронил: «Вот вы снимаете фильм, и ваши фамилии и титрах указаны. А разве строители того же не заслуживают?»

Я подумал, что, вероятно, прав в этом Барсуков.

И еще одна важная деталь. За сорок с лишним лет работы начальник строительства Барсуков не уволил ни одного человека. Он сказал мне об этом с гордостью. Хотя, наверное, понадеялся и ему на пути и лодыри и ротозей. Но, наверное, в том и состоит талант руководителя, чтобы и из таких людей воспитать хороших работников.

— В 1964 году иду весной по улице Кирова. Вдруг прямо рядом со мной останавливается «Чайка». Смотрю, министр Коротунов. Дело было к вечеру.

— Я еду к себе на дачу. Ты меня проводишь?

— Хорошо, — говорю.

— Что делаешь?

Я ему рассказал.

Он говорит:

— У меня есть предложение тебе. Ты должен поехать или в Мангышлак, или в Тюмень.

— А что я там буду делать? — спрашиваю.

Киноэкран и идеологическая борьба

В Москве проведена Всесоюзная теоретическая конференция «Киноэкран и идеологическая борьба», организованная Научно-исследовательским институтом теории и истории кино, Госкино СССР и Союзом кинематографистов СССР.

Ее открыл председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш, отметивший важность последовательной борьбы со всеми видами буржуазной идеологии, активно использующей киноэкран в своих классовых интересах. Он подчеркнул, что в постановлениях ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» и «О литературно-художественной критике» определены главные задачи художественной практики и теории киноискусства в период разнутого строительства коммунизма.

Вся работа конференции прошла под знаком утверждения принципов марксистско-ленинской теории кино, учения В. И. Ленина о двух культурах, о партийности искусства.

С докладом «Критика буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений в киноискусстве» выступил директор института В. Е. Баскаков.

Напомним, что разрядка международной напряженности в мире происходит на фоне усиления борьбы в сфере идеологии, он проанализировал основные процессы и тенденции западного кино, которое во многом аккумулирует явления, характерные для буржуазной идеологии в целом: и крайние формы антикоммунизма и пропагандистские мифы о неисчерпаемых возможностях «свободного» общества, традиционные и новые философские идеалистические течения (экзистенциализм, фрейдизм, неотрейдизм), а также левозкстремистские и маоистские веяния. Сегодня буржуазные пропагандисты и хозяева кинобизнеса под воздействием тех изменений, которые произошли в мире, учитывая рост идейного влияния сил социализма и коммунизма на массы, вынуждены отказаться от старых шаблонов и штампов, вынуждены применять сложный камуфляж, чтобы маскировать свои истинные цели воздействия на общественное сознание.

Фронт идеологической борьбы проходит не только через сами фильмы, но и касается коренных вопросов теории кино. Докладчик подробно остановился на важнейших задачах, стоящих перед вновь созданным институтом, призванным стать головной организацией в области киноведения, исследовать отдельные проблемы марксистско-ленинской эстетики и теории кино, разрабатывать вопросы партийности и народности киноискусства социалистического реализма, методологические основы кинокритики, вести активную, наступательную борьбу с буржуазными и ревизионистскими концепциями в киноискусстве.

С докладами и сообщениями выступили: Р. Н. Юренев — «Основные направления идеологической борьбы в киноискусстве», А. В. Караганов — «Кинематографический процесс и некоторые проблемы кинокритики», Е. С. Громов — «Ленинская концепция двух культур», С. И. Юткевич — «Модели политического кино», С. В. Дробашенко — «Дзига Вертов и современная идеологическая борьба», С. С. Гиззбург — «Критика структуралистских концепций в киноведении», М. Х. Зак — «Критика реакционных концепций истории советского кино», Л. П. Погочева — «Тенденция натурализма в современном киноискусстве», Л. К. Козлов — «Об истинных и ложных трактовках исторического опыта советского кино», Ю. М. Ханютин — «Научно-техническая революция — личность — будущее», М. И. Туровская — «Кинематограф как предмет массового потребления», Д. С. Писаревский — «Феномен «Чапаева» и проблемы идеологической борьбы».

В работе конференции приняли участие киноведы Москвы, Ленинграда, всех союзных республик и гости из братских социалистических стран — Болгарии, Венгрии, ГДР, ДРВ, Монголии, Польши, Румынии, Чехословакии, Югославии, многие из которых выступили в прениях.

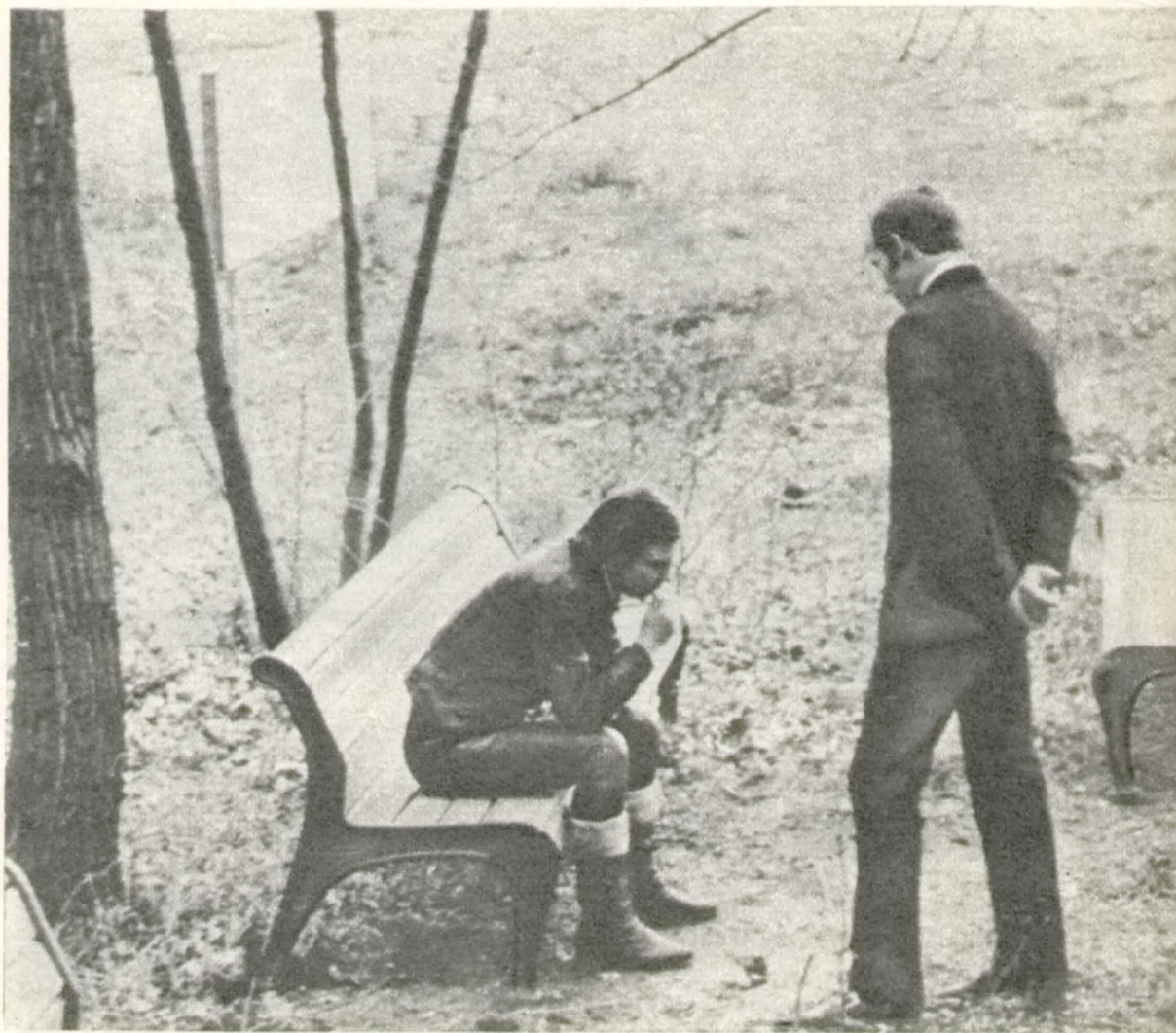
Завершило конференцию выступление С. А. Герасимова, затронувшего в своей речи широкий круг проблем современного кинематографа.

критический дневник

● ЗАКРЫТИЕ СЕЗОНА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ КИНОСТУДИЯ ДЕТСКИХ
И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ
ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

Сценарий А. Битова при участии И. Шатрова
Постановка И. Шатрова
Гл. оператор — С. Филиппов
Гл. художник И. Емельянов
Композитор А. Пахмутова



ГЛАВНЫЙ ПРИЗ

К. РУДНИЦКИЙ

Действие замкнуто в пределах возбужденной, громокипящей чаши стадиона, охвачено азартом мотогонки, герои — мотоциклисты, они мчатся по кругу на своих ревущих машинах, друг друга обгоняя, друг другу мешая, перекрывая сопернику путь, лихо накрываясь на поворотах. Они слились со своими мотоциклами, стали похожи на какие-то одухотворенные механизмы, будто соревнуются не люди, а роботы, одержимые волей к победе: лица закрыты масками, на головы нахлобучены блестящие шлемы.

А зрители на трибунах восприняты оператором так, словно каждый человек в толпе — только мазок беспечной кисти художника, одна только капля краски, желтой или синей, красной или зеленой. Мазки наложены плотно, на трибунах тесно, и весь стадион плывет и разгорачивается перед нами, как интенсивная солнечная многоцветность сияющего дня. Вечер не наступит, и день не кончится, и солнце не зайдет.

Всегда будут реветь, надрываясь, моторы и волноваться болельщики. Кольцом трибун, их тяготением к гаревой дорожке, по которой летят мотоциклы, ограничен и организован, кажется, весь мир. Дальше, за пределами стадиона, ничего нет и не может быть. Спорт, спорт, спорт! Вся жизнь — тут, посреди этого пространства, вся жизнь — гонки, которые вот сейчас, сию минуту, не завтра и не вчера. Прошлого нет.

Однако же оно было? Вдруг исчезают куда-то и пестрота трибун, и надсадный рев моторов, и знакомый, профессионально-вальжанный голос Сергея Кононыхина, и суматоха боксов, куда «посторонним вход запрещен», где спортсмены готовятся к звездам, прилаживают амуницию, обихаживают свои машины. И прошлое вдруг является нам во всей его медлительной, неспешной обыденности, вовсе и не предвещающей ожесточения спидвея. Отступая в прошлое, повествование меняет ритм, становится прозрачнее и тише. Одна за другой выплывают на экран картинки, дополняя друг друга, постепенно складываются в связную и понятную историю, снова и снова возвращающую нас на стадион, в его сегодняшний шум, в его возбуждение.

Мы уже приучены к ретроспекциям. Едва ли не в каждом фильме ведется нынче прихотливая игра со временем, и прошлое наплывами вторгается в кадр, то придавая ему назидательный смысл (вот она, первая ошибка! И вот она, нынешняя пропасть!), то как бы укоризненно качая головой (герой говорил одно, а получилось — вот, мы видим же! — совсем другое), то преследуя героя ностальгическими образами утраченной юности и несбывшейся мечты. Авторы фильма



Встреча старых друзей.
Генка (В. Пучков),
«Архимед» (Ю. Дружинин,
справа)
Светка (Т. Трач)
Генка (В. Пучков)

выглядела пижонской, особенно рядом с целеустремленностью и волевой собранностью «Архимеда». Уже тогда легко было бы предугадать в Генке человека, самой судьбой предназначенного для строгих выговоров, взысканий и для разных прочих житейских неприятностей, но и для невероятных свершений. Азартный, из ряда вон выходящий, Генка был — что уж тут скрывать — конечно, неотразим. И красивое личико Светки, едва только появлялся Генка, становилось сияющим, излучало радостное восхищение.

Вот почему всесторонне положительный, достойный и обаятельный «Архимед» мог надеяться на благосклонность Светы и на скорую свадьбу только до тех пор, пока Геннадий Климанов (теперь уже не Генка, Геннадий!) колесил по стране, был только строчкой в газетной спортивной хронике, был далеко. Но Геннадий вернулся. Вернулся, чтобы победить.

Однако две этические преграды, две непростые моральные проблемы стоят перед ним. На гаревой дорожке его главный соперник — Беломоров, который некогда спас его от тюрьмы, который был его наставником. Решится ли молодой чемпион обогнать старого чемпиона, которому всем обязан? На жизненной дорожке перед ним — «Архимед», лучший друг детства. Осмелится ли Геннадий отбить у него невесту? Но это еще не главные вопросы. А главный вопрос вот какой: если он переступит через обе эти преграды, не сочтем ли мы с вами Геннадия просто молодым хищником, действующим по праву сильного и слишком уж уповающим на поговорку, согласно которой победителей не судят? Не согласимся ли с «Архимедом», который в сердцах обругает старого друга «примадонной» и скажет ему: «Я полезен, а ты мотыль?»

Как Геннадий Климанов решает эти проблемы, увидите сами. Скажу только, что решает красиво и благородно и что молодой артист Владимир Пучков играет Генку с редкой естественностью: просто, свободно, но и с мальчишеской лихостью, с острым ощущением поэзии спорта и поэзии риска. Поэтичность актерской манеры вообще становится в этом фильме обязательным условием, непременным требованием режиссера. Этому требованию безупречно верна юная Тамара Трач: ее Светка легка и лукава, в ней чувствуется наивная школьница, пока еще воспринимающая жизнь, как увлекательную и прекрасную игру, но в ней слышна и женственность, уже знающая себе цену. Поздней неуловимо окрашены и все остальные роли, большие и эпизодические, и все гонщики, и все зрители, заполняющие трибуны. Вероятно, в огромной мере это результат работы оператора Сергея Филиппова, который все время догадывается, куда клонит автор и чего добивается режиссер, и придает каждому кадру свежесть, прозрачность, легкость движения. Кинолента на спортивном материале превращается в ленту жизненную, посвященную воспитанию чувства и созреванию душ. Молодость, своей напористой мажорностью окрашивающая это произведение, многое обещает, внушает доверие и в конечном-то счете заставляет относиться к себе серьезно. Она, оказывается, знает, чего хочет, и умеет себя выразить в поступке. Следовательно, она мужественна. Ведь способность к поступку (это замечено Андреем Битовым давно) — основной признак мужчины. Все остальное можно считать вторичным. Мы расстаемся с героями, создавая, что Геннадий — не «примадонна», а мужчина и что Светка, которая одна сидит на пустых трибунах стадиона, сама себе улыбаясь, улыбается любви настоящего человека.

«Закрытие сезона», писатель Андрей Битов и режиссер Игорь Шатров, пользуясь приемом ретроспекции без всякого кокетства и без особенных претензий, они обращаются к прошлому просто для того, чтобы содержание сегодняшней коллизии раскрылось полностью и до дна. Чтобы стало ясно, какая победа нужна гонщику Геннадию Климанову и какой приз он жаждет получить.

Трое подростков, трое мальчишек, Генка, Толик и «Архимед» любили одну девочку, Светку. История школьной любви отчетливо обнаружила характеры всех троих. Толик тогда сплеховал, струсил и сподличал. Сейчас, в настоящее время, он расплавляется за свое малодушие, даже не решился прийти на стадион, отсиживается дома и наблюдает гонки по телевизору. Мы с вами видим весь мир в ярких красках, для Толика изображение черно-белое. Ему не дано быть вместе со всеми в этой праздничной толпе на трибунах... «Архимед», самый сообразительный и самый упорный из троих, обнаружил тогда, мальчишкой, и верность дружбе, и преданность в любви, и основательность, так сказать, «прилежность» чувства. По всем законам здравого смысла сердце Светки должен бы завоевать именно «Архимед». Ибо он заслужил, да, заслужил ее любовь. Вот и сейчас «Архимед», внимательный, предупредительный, серьезный, появляется на трибунах

вместе с ней. Они сидят рядом. Они как будто скоро должны пожениться. Только почему-то об этой близкой и вроде бы неминуемой свадьбе они оба как-то неуверенно говорят.

Конечно, по здравому-то смыслу рассудя, почему бы им и не пожениться? Они хорошая пара. Вся беда (а может, и не беда, может, великая удача?) состоит в том, что любовь не всегда послушна здравому смыслу и что есть еще на свете Генка Климанов.

Толик сейчас вот дома у телевизора сидит, «Архимед» — возле девушки на трибунах, а внизу, на треке, очертя голову мчится вперед все-таки Генка. В данную минуту они двое, Толик и «Архимед», — оба зрители, а Генка — герой дня. И в этом прямом противопоставлении есть некий, очень для авторов фильма важный смысл.

В прошлом, в школьном отрочестве, Генка был великолепен и невозможен. Дабы развлечь и ошеломить Светку, угнал чужой автомобиль, а пока он катал и удивлял девушку, его уже поджидала милиция. Влюбился во взрослую циркачку и решил с ней уехать куда глаза глядят. И все прочие его «подвиги» были все в том же духе.

Он избирал самые короткие, но и самые дерзкие пути, всегда готовый рисковать, козырять, побеждать. Очень часто его бесспорная смелость

критический дневник

● ПЯТЕРКА ЗА ЛЕТО

«ЛЕНФИЛЬМ»

Сценарий В. Попова
Режиссер-постановщик Л. Макарычев
Оператор-постановщик Н. Покопцев
Художник-постановщик А. Рудянов
Композитор С. Пожланов

● С ВЕСЕЛЬЕМ И ОТВАГОЙ

«МОСФИЛЬМ»

Сценарий В. Черных
Режиссер-постановщик А. Сахаров
Главные операторы В. Фридин, Р. Келли
Художник-постановщик С. Валушок
Композитор Ю. Левитин

Р. ЧЕРНЕНКО

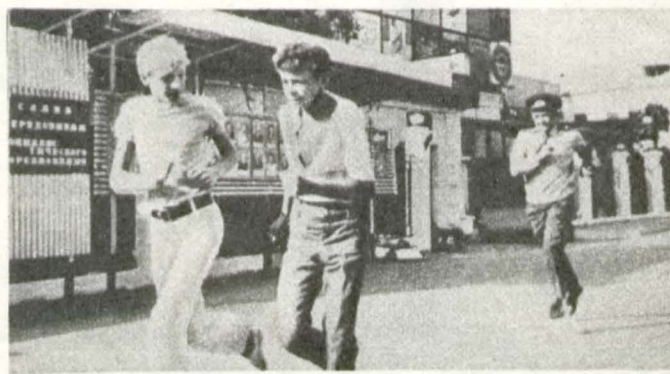
О ТРУДНОМ БУРЦОВЕ, ПОЛОЖИТЕЛЬНОМ ЕРЕМЕЕВЕ И ЛЕТНИХ КАНИКУЛАХ

Серебрится утреннее небо над Ленинградом. Машина-поливальщик медленно катит по мостовой, в струях воды искрится и переливается солнце, и дома будто опрокидываются на влажные тротуары.

С веселой песней, в ярких автобусах ребяташки-пионеры отправляются в лагерь с романтическим названием «Гренада».

Казалось бы, здесь просто нет, не может быть места для какого-либо недоразумения. Однако без конфликта нельзя. Не успели ребяташки появиться в лагере, как один из них — Бурцов (Михаил Семенов), избрав своей жертвой скромного, воспитанного, молчаливого сверстника Еремеева (Андрей Дмитриев), начинает его терроризировать. Напору и силе Бурцова подчиняются другие, обрушивают на ни в чем не повинную жертву насмешки, угрозы, изгоняют из своей среды. И вот он одиноко бродит по лагерю — недоуме-

Саша Бурцов
(Михаил Семенов),
Толя Еремеев
(Андрей Дмитриев),
справа



вающий, грустный, но не подавленный... Правда, не слишком понятно, почему это все происходит, почему один травит, другие присоединяются, а третьи молчат? Но мы все это видели уже не раз, и тоже в кино. Наверно, так надо и здесь. Только вот авторы почему-то подчеркивают, что «Гренада» — лагерь не про-

стой, а как бы место отдыха ребяташки элиты, разумеется, интеллектуальной заслужившей путевку отличной учебой, победами на шахматной олимпиаде и т. д. И лишь один проникает сюда не по заслугам, как выражается с гордостью он сам: «Ем! достали путевку». Мы уже успели с ним познакомиться. Это именни-



СТ. РАССАДИН

ТОТ, КТО ПОСТОЯННО ЯСЕН...

Коля Курай (М. Езепов, слева),
Таня (Л. Константинова),
Иван (Н. Мерзликин)

Будем загибать пальцы. Коля Кураю нравится девушка. Но едва он понял, что она любит другого, как уступил дорогу сопернику. Благородно? Благородно. Это раз.

Коля Курай, только-только появившись на колхозном сейнере (куда по нынешней моде пришел, разумеется, «со стороны»), сразу видит то, чего никак не могла разглядеть бесполовая команда: нужен кок! Без кока плохо!

Принципиально? Факт. Это два.

Есть и «три», и «четыре», и «пять»: принципиальность, честность, смелость. А именно: Коля Курай вмиг догадался, что на этом самом сейнере, хоть он и лучший в колхозе, полный беспорядок. Капитан не заботится о людях, а команда слушает кретина Афоню. Капитана он берет за перевоспитать (конечно, в сжатые сроки — ведь в фильме всего одна серия), а огромного Афоню в виде аргумента и с помощью самбо кидает за борт.

Кроме того, Коля Курай не позволяет команде продавать налево рыбу.

Наконец, когда команда в отместку устраивает так, что во время его дежурства жулики крадут колхозные

сети, Курай сам разыскивает жуликов.

Разогнем пальцы. Спросим у нашего читателя: нравится ли вам такой парень?

Думаю, даже самые осторожные ответят: а почему он нам должен не нравиться? Благородный — раз, принципиальный — два...

Впрочем, пока достаточно «раза». История с девушкой. Вглянем на фасад, красивый, как романтическая песня: «Уйду с дороги, таков закон: третий должен уйти».

Восстановим цепочку событий фильма «С весельем и отвагой» (сценарий В. Черных, режиссер А. Сахаров, «Мосфильм»). Курай впервые увидел девушку Таню на танцах, и тут же его предупредили: она невеста Ивана. После чего он бодро заявил Тане: «Значит, еще поборемся! И, как говорят в спорте, пусть победит сильнейший». Шутка? Допустим. Дальше он открыто ухаживает за Таней, честно сообщая о каждом своем шаге мучительно ревнующему Ивану. И когда тот спрашивает: «Ты мог бы приехать, когда мы уже поженились? Что было бы тогда?» Курай, глядя в глаза сопернику незамутненным взглядом, рубит «с весельем и отвагой»: «То же самое!» А через некоторое время: «Иван! Тебе

все ясно? Она тебя любит. Сегодня я это понял».

Умилился? Вроде бы надо... Но что-то не хочется.

Ведь не в любви здесь дело! Какая там любовь? Очень скоро Курай делает предложение уже не Тане, а Люсе. Да и после драматически рубленых реплик («Сегодня я это понял»), которым только скупой мужской слезы недостает, он будет предельно спокоен — ни единой морщинки не набегит на его ясный лоб. Как будто ничего и не было... Просто пришел, вмешался, заставил страдать любящего парня, а потом, спасибо, отошел. Между прочим, в тот самый момент, когда понял, что ему, как говорится, «не светит». Ведь не раньше!

Я уж не говорю, как сугубо антиромантичен он в отношениях с Люсей, какой приказчиный шик демонстрирует, ухаживая за ней: увидел, что она выбирает косынку, и скомандовал продавщице: «Заверните все пять». Да еще тут же сообщил, что это его принцип, он и костюмы так покупает: «Когда не знаю, какой из двух купить, беру сразу два». Ну, как тут устоять девушке?

Саму Люсину влюбленность он принимает с сытым самодовольством — вплоть до решающего объяс-

нения: «Колечка, ты мне еще предложения не делал». «А вот сейчас предлагаю». «Можно, я скажу, что выхожу замуж?» «Ну, скажи. Не возражаю».

«Не возражаю» — словно бы кос ноложил резолюцию на заявление.

Нет уж, пусть умиляются авторы, а у меня лично от волевого Кураева взгляда из-под крашеной челки хребет лодок пробегает по спине. Больно ут одает от его прямоты и цельности холодной демонстративностью, без пощадности супермена.

Он ведь не только Ивана, он и Таню не щадит. Пригласив ее в ресторан, он немедленно извещает о том, Иван, и когда Таня пугается: «В какое положение вы меня поставили?» — в ответ выдается новая доза бестрепетности: «Лучше, когда вс открыто».

Услышав это прекрасное нравочение, Таня опускает глаза, но я бы и удивился, если бы она реагировала темпераментнее. Например, дала б Кураю по физиономии. Как-никак есть сложная и деликатная область отношений, именуемых личными, и ней нельзя вторгаться по-хозяйски, ней нельзя решать за других.

Вот такой он, Курай. И даже в те случаях, когда, кажется, просто невозможно не стать на его стороне все-таки хочется погодить с сочувствием. Ибо во всяком конфликте важно не только то, что неправа одна из сторон, но и то, кому вручен правота.

Кураю правоту, постоянную и неуносительную, вручили рановато: с до этой роли духовно не дорос.

Кажется, авторы и сами это почувствовали — спешу отдать должное их чуткости. А заодно и хитроумию, хотя оно и не ново. Если герой должен по всем статьям выглядеть отменным, а это почему-то не выходит, что надо сделать? Правильно! Надо все его противников изобразить круглыми идиотами (герой автоматически умнеет у вас на глазах) и подонками (герой начинает сиять добродетелью).

● НОВЫЕ ЦЕНТУРИОНЫ

«КОЛУМБИЯ ПИКЧЕРС», С Ш А

Сценарий С. Силлифанта
Режиссер Р. Флейшер
Оператор Р. Вулси
Художник Б. Левен
Композитор К. Джонс

он, Бурцов, самый невоспитанный, самый дерзкий, самый неуправляемый.

Без этого подростка не было бы фильма. Потому что в столкновении с ним, благодаря ему раскрывается характер другого мальчика — Еремеева, который и является подлинным героем «Пятерки за лето» (автор сценария В. Попов, режиссер Л. Макарычев; это тот положительный пример, который предлагается зрителю настолько настойчиво, что порой удивляешься, как выдерживает слабенький сюжет картины такое изобилие достоинств и благонравия одного-единственного мальчика двенадцати лет от роду. Их с избытком хватило бы на целый пионерский отряд. В самом деле, он не только отличник, не только победитель шахматной олимпиады, он еще и помогает маленьким, и ловит вора, и в конце, в торжественном финале, поднятый в воздух десятками ребячьих рук, становится подлинным героем

Так, разумеется, и сделано. Бригада знаменитого сейнера, каким-то образом ухитряющаяся привозить рекордные уловы, — это компания лодырей и любителей с полуопереточным оттенком (в эпизоде с кражей сетей «ударники труда» входят в разговор с «полными» уголовниками). Людей в этой компании нет, есть ярмарочные маски, из-под которых время от времени звучат довольно нехитрые реплики.

Одна маска — красочный пьянчуга; ее надели на Г. Буркова, надеясь, вероятно, что он даже ее сумеет оживить, но и для Буркова есть непосильные задачи. Как и для Н. Трофимова, который, кажется, даже не очень старается доказать, что его капитан с исчерпывающей кличкой «Царек» — человек, а не маска (вторая по счету). Третья маска — наивный и глуповатый мальчик (она вручена В. Перевалову). Четвертая — крупногабаритный и тупой Афоня, роль которого исполняет В. Голубенко. Пятая — «интеллигент», вся богатая характеристика которого выражена словечками вроде «смею заметить... я бы сказал... благодарю вас...» и так далее.

Оперетта? Ах, если бы! Если бы хоть и пустяковенное, но неутомительное зрелище. Без претензий. Без многозначительного нажима...

Но этого нет. Есть такой взгляд на жизнь: рыбаки-колхозники, распевующие пиратскую песню из «Острова сокровищ»; областной или районный ресторан, по живописности не уступающий ресторанам на болгарских Золотых Песках, а кое в чем и превосходящий их; есть рыбацкая страда, красиво разыгранная под красивую музыку Ю. Левитина; есть новогоднее шампанское, которое откупоривают на борту сейнера, — и оно такой шикарнейшей струей бьет из горлышка!

Вообще я заметил, в кино шампанское почему-то любят открывать непременно так, чтобы оно почти целиком вырывалось из бутылки; в жизни, насколько я могу судить по

сезона. Правда, временами кажется, что уж больно он зрел для своих лет, больно самоуверен, но авторы словно не замечают этого, торопясь продемонстрировать все новые и новые достоинства своего героя.

Слов нет, каждая черта Толи Еремеева и в самом деле свидетельствует о его непререкаемой положительности. Да и кто будет возражать против того, что дружба, товарищество, честность, порядочность, смелость — прекрасные качества? Хуже другое — то, что все это показано удручающе банально, что привычные и естественные для взрослого человека понятия просто и без излишних забот переносятся на психологию ребенка.

Впрочем, авторы чувствуют это и сами: в их мире всеобщего благонравия, со всеми его коттеджами и дорожками царил бы неистовая скупка, если бы кто-то не достал путевку юному хулигану, трудному подростку по фамилии Бурцов.

своему скромному опыту, его больше пьют, чем льют.

Короче говоря, есть уровень оперетты в подходе к жизни. Но течет кинофильм не по опереточному нудно.

А если авторы задумали показать жизнь не всерьез, то зачем же тогда настойчиво внушать нам, что нет, все это всерьез и взаправду? Зачем заставляют Курая произносить множество ответственных речей — о современных методах руководства, о важности внимания к людям?.. А главное, как сами-то авторы, люди профессиональные, поверили в эту серьезность?

А ведь поверили. В финале перевоспитанный Афоня скажет: «Мы теперь сознательные. Нас хоть на Луну посылать можно». И если его слова покроет общий хохот, то вовсе не потому, что всем, в том числе авторам, ясно: таких типов в два счета не перевоспитать, тем более что и Курай малопригоден для роли воспитателя. Нет, это будет значить, что здорово Афоня пошутит насчет Луны.

После такой замечательной шутки зазвучит финальная песенка: «Чуть-чуть веселья, чуть-чуть отваги — и все в порядке, капитан! И можно петь, бросая сеть за нулевой меридиан!»

Я не хотел бы обидеть М. Танича, у которого есть несколько хороших песен (само собой, не в этом фильме).

Может, даже и лучше, что он просто душно и добросовестно выложил нам кредо фильма.

«Чуть-чуть веселья, чуть-чуть отваги...» — на что это похоже? Ах, да, на кулинарный рецепт: взять немного муки, чуть-чуть молока, яйцо — и скропелые блины готовы. Так и Курая изготовили. Только ведь духовной сложности, истинной современности, ума, доброты — этого никаким рецептом не предпишешь.

А без них — что ж, даже веселье и отвага остались только в названии. Какое там веселье? Скучно, тяжело смотреть фильм. Какая отвага? Обыкновенная нахрапистость.

А. ДОРОШЕВИЧ КОВБОИ В ПАТРУЛЬНЫХ МАШИНАХ

Полицейские американского кино выглядели по-разному. Одно время это были бесстрашные «джи мена» («люди правительств»), ведущие непримиримую войну с «врагами общества». Их сменили грубые и жестокие представители «порядка», объект ненависти и насмешек, особенно со стороны молодежи. Появилась и третья тенденция: и полицейские и преступники равно непривлекательны.

Дело здесь не столько в том, как изменились вкусы и взгляды публики вообще, сколько в расчете создателей фильмов на преобладающую в данный момент категорию зрителей.

«Новые центурионы» рассчитаны на тех, кто напуган неуклонным ростом преступности в США и в то же самое время хорошо знает, что с фигурой полицейского отнюдь не связаны одни только положительные эмоции. Сюжетной канвой, по которой разбросаны эпизоды самых разнообразных приключений, составляющих полицейскую рутину, стала история молодого рекрута Роя Феллера. Впрочем, сюжетные ходы обозначены в картине слишком схематично, чтобы из них вырастали художественно убедительные характеры. Зрительский интерес направляется авторами прежде всего на авантюрные эпизоды полицейской практики. Здесь и умиротворение разбушевавшихся супругов, и борьба с проституцией, и перестрелки с грабителями, и рукопашные схватки с дерущимися между собой молодежными бандами. Так в картине вырастает идеальная фигура полицейского (не ангела, конечно: один даже случайно застрелил ограбленного, приняв его за грабителя), по мере сил сражающегося против многоликого порока. Что силы эти неравны, герои фильма не устают повторять, но стоически продолжают делать дело своей жизни. Что это именно дело жизни, подчеркивает самоубийство учителя и напарника героя Килвинского, не сумевшего приспособиться к «приватному» существованию после выхода на пенсию.

Вершиной этого восторга по поводу американской полиции становятся слова главного героя, несущие, веро-

ятно, основную мысль картины: «Может быть, изменить людей мы не сможем, но помочь им должны. Может быть, не всем, хотя бы немногим, может быть, им это не нравится, но мы нужны людям. Еще у римлян были свои центурионы. Для охраны порядка. И они не пользовались любовью горожан, так же, как мы сейчас. Но несмотря на это, они охраняли порядок, пока Рим не захватили варвары».

Такой пессимистический стоицизм вполне понятен, ведь полиция — институт буржуазного общества — вынуждена бороться с преступностью, детищем господствующих в этом обществе отношений.

Однако этот социальный аспект отсутствует в фильме, поскольку авторское отношение к действительности не идет дальше чисто эмоциональных оценок. В результате некоторые попытки обобщения приобретают опасную двусмысленность, как, например, «закон Килвинского», одно из положений которого гласит: «Преступник пустил в ход кулаки — действуй дубинкой... взялся за нож — применяй оружие». Закон этот, как убеждают зрителей, действует прекрасно. Но вот вопрос: кто в каждом случае будет стоять за словом «преступник»? Ведь мы знаем, что именно дубинками и оружием разгоняла американская полиция демонстрации борцов за гражданские права. И то, что в фильме Килвинский набрасывается на кулаками на кровопийцу — владельца трущоб, говорит лишь о нравственном лице конкретного персонажа, но не о социальной функции полиции в целом.

Это, без сомнения, чувствуют и сами авторы. Поэтому в «Новых центурионах» для создания эмоциональной атмосферы они прибегли не только к традиции «полицейского фильма», но и к другой, не менее укоренившейся в сознании американского зрителя традиции «вестерна», где главной становится фигура одинокого ковбоя, изгоя, несущего на себе груз какой-то прошлой вины, но действующего в качестве защитника слабых. «Стрелок» во всеоружии может выступить против зла, так как сам к нему в какой-то степени причастен. Это и есть причина его таинственной отверженности. К подобного рода «братству отверженных» причисляют своих «центурионов», не пользующихся, по их же признанию, «любовью горожан», и авторы фильма. Детали, создающие такое ощущение, разбросаны по всей картине. И когда над трупом Роя Феллера, только что убитого шальным выстрелом сумасшедшего старика, его товарищ отчаянно кричит, обращаясь к собравшимся жителям квартала: «Эй, вы, может бросит кто-нибудь ему одеяло?» — эта отчужденность сбившихся в кучку людей в полицейской форме от всех остальных ощущается особенно остро.



«СЭ»
представляет

Зима затянулась, корма кончились, а сквозь небывалую толщу снега к прошлогодней траве не пробиться — овцы от голода едят снег, многие, обессилев, падают и замерзают. С этого драматического эпизода начинается документальный фильм «Чабан», рассказывающий о киргизском пастухе, Герое Социалистического Труда Рахматалы Сартбаеве. В этом документальном фильме, посвященном героине труда, сочетаются юношеская взволнованность повествования с суровой достоверностью изображаемого материала и тонким пониманием национального характера.

Это был дебют режиссера Болота Шамшиева. Но имя его появилось в титрах еще до того, как он стал режиссером. В 1963 году, будучи студентом ВГИКа, Б. Шамшиев был приглашен на роль молодого тракториста Кемеля в фильме «Зной».

Вы помните его героя — умного, человеческого, смешливого паренька, присланного на полевую стан, где верховодил тракторист Абакир (Н. Жантурин), замкнутый, злобный человек, интересующийся только деньгами? Кемель не захотел подчиниться ему. Столкнулись не только два разных характера — вступили в бой два взгляда на жизнь, два мировоззрения. Стало ясно, что Абакиру и Кемелю не ужиться в одной юрте. Юноше много пришлось пережить, но он выдержал испытание на прочность. И тогда Абакир, не сумевший согнуть Кемеля, ушел из бригады.

Режиссер Л. Шепитько не случайно выбрала на эту роль Болота Шамшиева. Ум, спокойствие, легкая на смешливость — как раз этими своими чертами Болот и должен был наделять Кемеля.

Окончив ВГИК, Б. Шамшиев вернулся в родной Фрунзе. Теперь уже не как актер и не к прежней своей профессии помощника звукооператора на студии, а как режиссер-постановщик. Вместе с Т. Океевым, М. Убукеевым, И. Кокевым, Н. Борбиевым он вошел в число тех, кто создавал национальное киноискусство. Не случайно первыми его работами стали документальные ленты, ведь документальное кино, непосредственно вторгающееся в жизнь, давало особые возможности тем, кто хотел с его помощью исследовать новое общественное сознание своего народа, его духовную эволюцию.

Картина Б. Шамшиева «Манасчи», рассказывающая о киргизском национальном эпосе «Манас» и о тех, кто помнит наизусть и передает следующим поколениям тысячи его стихотворных строк, получила премию на Международном фестивале короткометражных фильмов 1966 года в Оберхаузене (ФРГ). Это была первая международная награда режиссера-дебютанта. Потом и «Манасчи» и «Чабан» успешно демонстрировались на других международных киносмотрках и неизменно увозили оттуда призы и награды.

В 1970 году на Всесоюзном фестивале в Минске второй приз и премию «За лучший полнометражный художественный фильм» получила картина «Выстрел на перевале Караш» — первое художественное произведение Болота Шамшиева.

Фильм сделан по мотивам повести классика казахской литературы М. Ауэзова «Выстрел на перевале». Действие происходит в годы первой русской революции. На историческую



ПЕВЕЦ РОДНОГО КРАЯ

Болот Шамшиев на съемках

*Шамшиев в роли
Кемеля («Зной»)*

*«Алые жакы Иссык-Куля».
Каралбаты (С. Чокмороз)*

арену выходят национальная буржуазия и первые революционеры, начавшие непримиримую борьбу с угнетателями. Вот о чем рассказал в фильме Б. Шамшиев. Рассказал страстно, влюбленно.

Герой фильма Бахтыгул — казахский Челкаш — живет в горах, терпя нужду и лишения. Он от природы умен и честен, смел и великодушен, исполнен чувства собственного достоинства. Обстоятельства заставляют его стать конокрадом. А когда бай Сарсен со своими людьми избивает Бахтыгула на глазах у жены и детей, он идет с жалобой к волостному управителю Жарасбаю. Тот прощает бывшего конокрада, приближает к себе и заставляя угонять лошадей у тех, кто соперничает с ним, управителем. А потом... Бахтыгула выдает суду баев. Потрясенный вероломством, Бахтыгул подстерегает бая на перевале Караш и метким выстрелом убивает обидчика...

Болот Шамшиев скрупулезно и тонко передает в этом фильме атмосферу и национальный колорит жизни народа. Он воспевает поэзию края — горного перевала, отгонных пастбищ, зимовок, кочевий. С редкой достоверностью Шамшиев воспроизвел революционные нравы и обычаи. Во втором художественном фильме Шамшиева «Алые маки Иссык-Куля», снятом в 1972 году, главную роль опять исполнил С. Чокмороз. Сценарий по мотивам изданной еще в 1927 году книги А. Сытина «Контрабандисты Тянь-Шаня» написали оператор Ю. Сокол, в свое время снимавший фильм «Зной», и его отец, украинский драматург В. Сокол. Вместе с Болотом Шамшиевым им удалось воссоздать на экране все живописные особенности социальных, национальных и религиозных отношений того



времени. В картине есть погони, и перестрелки, и труднейшие горные переходы по обледенелым тропам. Есть герои — романтические, мятежные, порой необычные. И все это помогает напомнить зрителям о героине двадцатых годов, о мужественной, беззаветной борьбе с врагами, которую вели тогда наши пограничные отряды.

Посвятив два своих первых фильма прошлому Киргизии, Болот Шамшиев в следующей работе обратился к современной жизни, к новому для себя жанру камерной, лирической драмы, поставив телевизионный фильм «Эхо любви» по сценарию Ч. Айтматова и Э. Лындиной. Это фильм-раздумье о сложности человеческих отношений, о долге человека перед собой, о душевной щедрости и бескомпромиссности в решении вопросов глубоко личных, но от того не менее важных. Поэзию и красоту, силу духа человека режиссер находит на этот раз не в романтических обстоятельствах, а в будничной повседневности, в характерах обычных людей, живущих рядом с нами, таких, как девушка-метеоролог Асия, работающая на

**МОЛОДЫЕ
КИНЕМАТОГРАФИСТЫ —
РЕЖИССЕР ИЗ КИРГИЗИИ
БОЛОТ ШАМШИЕВ,
АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ АКТЕР
РАСИМ БАЛАЕВ
И ЭСТОНСКАЯ АКТРИСА
ЛЕЙЛА СЯЯЛИК
НЕ ПОДОЗРЕВАЮТ,
ЧТО ОНИ ВСТРЕТЯТСЯ
В ЭТОМ НОМЕРЕ
«СОВЕТСКОГО ЭКРАНА»
НА ОДНОЙ
ЖУРНАЛЬНОЙ ПОЛОСЕ.
НО ЕЩЕ РАНЬШЕ
ИХ СБЛИЗИЛ БОЛЬШОЙ
ВСЕСОЮЗНЫЙ ЭКРАН.**



маленьком гидропосту, в ущелье. Поэтично рассказывая историю ее любви, режиссер дает почувствовать и понять гордый характер героини, который в полную силу выявляется в драматической развязке фильма. Теперь Шамшиев экранизирует повесть Чингиза Айтматова «Белый пароход». Зная предыдущие фильмы режиссера — сюжетно напряженные, этнографически точные, — можно было бы удивиться такому выбору: ведь повесть эта — настоящая поэзия в прозе. Но вспомним короткометражки Шамшиева, эти маленькие документальные поэмы из жизни киргизов, — именно в них следует искать художественные истоки будущей ленты...

Маленький, но прекрасный край, Киргизия за последние годы стала известна едва ли не во всем мире благодаря прозе Чингиза Айтматова и фильмам, согретым страстью сердец их авторов. Один из таких художников, прославляющих свою землю и свой народ, — Болот Шамшиев, чей путь в искусство так удачно начался и успешно продолжается.

С. Черток

Винематографической судьбе Лейлы Сяляки все складывалось вопреки привычной схеме.

Она не искала возможности сняться в кино, не штурмовала киностудию на улице Харью в Таллине, не добивалась экранной славы.

Когда кинематограф нашел ее в драматическом театре небольшого эстонского городка, она еще колебалась: согласиться ли? Нарушить ли так верно складывающуюся актерскую, театральную карьеру и весь привычный уклад жизни ради работы в кино? Ее ли это дело? У молодой актрисы — семья, двое детей, с которыми она управляется без чужой помощи. На ней дом и все трудные, но желанные домашние заботы.

Но позвал ее Калье Кийси, талантливый, беспечный режиссер, — Лейла понимала, что в работе с ним ее ждет творческий поиск, а не унылое ремесло. А еще манила роль — роль Анетте. Анетте — одна из самых ярких фигур первого тома исторической эпопеи народного писателя Эстонии Ааду Хинта «Берег ветров». Не «голубая» героиня, не воплощенная добродетель или «ходячий поронок», а человек во плоти, с жаркой, греховной ирровью. Корыстная, хищная, но и любящая, способная страдать, самозабвенная во владении ею страсти женщина.

Я, как автор сценария, не придавал особого значения актерским прогам на роль Анетте. Меня больше занимал образ Лийзу, дочери рыбака, служанки в богатом доме судовладельца — мужа Анетте, и образ Тынниса Тиду, которого Анетте после смерти мужа отняла у Лийзу. Мне думалось, что роль Анетте обречена: любящая актриса сыграет бессердечную разлучницу, злодейку, новарную собственницу, понапущую мужа на вдовьи свои капиталы.

А молодая актриса вовсе не огорчалась тем, что ей предложили сыграть Анетте, а не Лийзу. Молчаливая в жизни, несколько «закрытая», с доброй, чуть загадочной улыбкой, она всегда в срок, и назначенному часу издалека приезжала на съемки — и в Таллин и на побережье, на натуре.

И когда из кусков и кусочков, отснятых в разное время, Кийси сложил всю свою ленту, я увидел, что Анетте — Сяляки едва ли не самый достоверный и полнозвучный образ в ней.

Лейла Сяляки, хотя она и впервые оназалась перед объективом, была органична, создала характер многогранный — в своем актерском, я бы сказал, инстинктивном человековедении она пошла, пожалуй, дальше автора эпопеи «Берег ветров». В истинной любви этой сильной женщины к капитану Тыннису Тиху Сяляки искала и объяснения и оправдания всех ее недобрых поступков.

Социальная природа Анетте и ироничное ее осуждениенисколько при этом не смягчались, напротив, они обрели действительность, опираясь не на схему, а на живой и противоречивый характер.

Казалось, все в жизни Сяляки определилось: успешное начало, хорошая пресса, а в будущей жизни — не только драматический театр, но и съёмочная площадка кино.

Но, когда Лейла Сяляки тот же Калье Кийси предложил новую роль, главную роль в фильме «Сойти на берег», молодую актрису вновь охватили колебания, на этот раз куда более глубокие, драматические даже: сделать ли этот — второй и уже необратимый — шаг в кинематограф?

Роль Рээт привлекла Лейлу Сяляки, — может быть, она не видела всей сложности работы, всех подводных камней и всех сценарных недостатков этой определяющей фильм роли. Сяляки со всей присущей ей совестью думала о том, ее ли дело кинематограф, ее ли это истинное призвание. И согласилась после долгих колебаний сниматься в фильме. А потом отдалась работе со всем молодым самозабвением, с фанатизмом даже: когда забыто все, кроме владеющего тобой образа, когда он с тобой постоянно, а не только в часы съемки.

НАЧАЛО



Анетте («Берег ветров») Рээт («Сойти на берег»)

Достигла ли Лейла Сяляки в роли Рээт — этой заметавшейся, потерявшей почву под ногами, в сущности, чистой и любящей женщины, — достигла ли она всего, чего добивалась и чего ждала от нее?

Если не достигла, то только в той мере, в какой этому помешала недостаточная сценарная выраженность ее внутренней драмы. Вероятно, именно это принесло досадный привкус односторонности, однонаправленности, как ни богаты выразительные возможности Лейлы Сяляки.

И все же она победила в главном, решила сложную актерскую задачу. Все метания Рээт двух трудных, мучительных дней после возвращения мужа из долгого плавания, все ее даже самые нелепые, вызывающие досаду поступки, все несостоятельные попытки разрыва, страдание и сострадание, единственная любовь именно к тому человеку, которому она причиняет горчайшую боль, на экране более чем убедительны.

Два экранных шага — пусть даже заметных — это только начало. Впереди целая жизнь. Лейла Сяляки в кинематографической жизни истратила только крупницу своего творческого дарования.

А. Борщаговский



Не часто выпадает актеру такое счастливое начало: снялся подряд в трех фильмах, сразу стал участником двух кинофестивалей — 7-го Всесоюзного в Бану и 3-го Международного в Ташкенте, получил премию за лучшую мужскую роль и целый ворох предложений сниматься, сниматься, сниматься.

Именно так произошло вступление в большой кинематограф молодого азербайджанского актера Расима Балаева. Впрочем, самый первый шаг к экрану был сделан им раньше, когда Расим, только что окончивший институт искусств, сыграл крошечную роль (один из патриотов, расстрелянных на пустыре) в фильме «Это сладное слово — свобода!», съемки которого проходили и в Бану.

...Когда Гасан Сеидбейли предложил Расиму Балаеву роль великого азербайджанского поэта XIV века Насими, выбор режиссера озадачил многих. Еще бы! Поэт-бунтарь, философ, гуманист, воспевавший «венец всего живущего» — Человека, с его разумом и талантом познавать и преображать мир, Насими утверждал своей поэзией красоту и могущество природы вопреки жестокости и насилию страшной эпохи Тимурленга.

И эту поистине титаническую личность и предстояло сыграть молодому и неопытному Расиму Балаеву.

— Найти актера на роль Насими было очень сложно, — рассказывает режиссер Г. Сеидбейли. — Ведь тут нужны были не только мастерство и опыт, а еще и определенный, ярко выраженный комплекс национальных черт и качеств. И тогда мы попробовали Балаева...

Молодой актер успешно справился с ролью. Вглядитесь в его лицо с тонкими, восточными чертами — как оно меняется на протяжении фильма!

Сначала Насими поражает своим спокойствием и убежденностью, достоинством и мудростью, которые так удивительны в юноше, только начинающем взрослеть. Потом события, сотрясающие страну, где родился поэт, отливывают отпечаток жесткости на

«СНИМАТЬСЯ — ЭТО РАБОТА»

Расим Балаев в главной роли фильма «Насими». Фатма — Х. Касумова



его лице, стирают улыбку, которая раньше то и дело возникала в самых угольниках губ и освещала его лицо. В конце фильма Насими предстает перед нами измученным, седым, постаревшим, но не время состарило его, а горе, боль за свою землю, за свой народ, поработанный завоевателем Тимуром. Эти сложные возрастные и психологические переходы сыграны двадцатипятилетним Расимом Балаевым убедительно, тонко.

Меняется его голос — актер не просто читает написанные 600 лет назад неузнаваемые рубан и газели Насими, но просто завораживает пленительной музыкой древнего азербайджанского стиха. Расим Балаев заставляет нас

почувствовать, что эти стихи исторгаются из самых глубин души его героя. Но неизменной остается страстная убежденность Насими в правоте своих убеждений и идеалов даже перед лицом страшной смерти. Все это передано молодым актером сильно, с подлинным драматизмом.

А вот о второй его роли — об Азере из фильма режиссера А. Бабаева «Твой первый час» — этого, пожалуй, не скажешь. Своенравный современный юноша, и ничего больше — таким его даже не играет, а скорее, просто изображает актер. И особой его вины здесь нет, потому что драматургический материал роли не давал актеру возможности создать яркий, полнокровный образ.

После этих двух картин Балаеву стали говорить, что с его «фантурой» он должен играть только положительных героев. Но он опроверг эти домыслы, сыграв сугубо отрицательную роль поручика Азиза в фильме режиссера Р. Оджагова «Мститель из Гянджебасара». Куда девались благородство, мощь и свобода Насими! Р. Балаев в «Мстителе» весь какой-то маленький, внутренне запертощенный необходимостью предавать и вечно быть настороже. Актеру удалось познать мелкую душонку Азиза, его трусость, скрываемую с трудом ненависть и борцам за Советскую власть и его неизбежное поражение.

Сейчас Расим закончил съемки на киностудии имени М. Горького в фильме режиссера Х. Хажикасимова «Всадник с молнией в руке».

Год 1974-й, год «Насими», завершился для Расима Балаева счастливо, ему присуждена премия Ленинского комсомола Азербайджана. И хочется, чтобы такое прекрасное начало актерской судьбы получило бы достойное продолжение. В том, что на это есть основания, убеждают слова самого Расима Балаева, которого я спросил:

— Теперь, после пяти фильмов, наверное, стало легче сниматься?

— Сниматься всегда трудно, — ответил Расим. — Это работа...

3. Мухина

Баку

справочная

«СЭ»

С. Бондарчук и О. Стриженов — мои любимые актеры. Где можно почитать об их творчестве?

И. Галай
Архангельская обл.

О творчестве народного артиста СССР С. Бондарчука есть ряд интересных работ. В 1973 году, например, вышла книга Н. Толченовой «Мера красоты», рассказывающая об актерских и режиссерских работах С. Бондарчука. Ранее выходили книги киноведов Н. Тумановой («Талант и труд»), Н. Игнатьевой, В. Шалуновского, Ю. Ханютина (все три называются «Сергей Бондарчук»).

О творчестве народного артиста РСФСР О. Стриженова подробно рассказывается в книге Л. Даниловой и Ю. Чировой «Олег Стриженов» и в статье Р. Соболева «Олег Стриженов» (сборник «Актеры советского кино», 1964 г.).

Хотелось бы узнать, над чем сейчас работает кинорежиссер Л. Гайдай.

М. Багракова
Горький

Кинорежиссер Л. Гайдай приступил на студии «Мосфильм» к съемкам фильма «Не может быть!» по рассказам М. Зощенко. Как и многие предыдущие работы Л. Гайдаи, это тоже будет кинокомедия.

Много раз я смотрела фильм «Белое солнце пустыни». Особенно понравился исполнитель роли Верещагина Павел Луспекаев. Сам ли он поет в этом фильме? В каких фильмах он еще снимался?

Т. Иванова
Измаил

Песню Верещагина в фильме «Белое солнце пустыни» пел сам П. Луспекаев. Снимался он во многих фильмах: «Они спустились с гор» (Борис), «Капроновые сети» (Степан), «Три толстяка» (генерал Караска), «Рокировка в длинную сторону» (Ребров), «Зеленые цепочки» (майор).

Подробно о творчестве П. Луспекаева рассказывалось в статье В. Рецетера «Дар жизнелюбия» («СЭ» № 14—1970 г.).

Пишу вам от имени своих сослуживцев. Мы поклонники таланта В. Шарыкиной. Многим она знакома как «лани Зося» из «Кабачка «13 стульев». Очень просим ответить, в каких фильмах она снималась.

И. Хагмиская
Киев

Актриса Московского театра сатиры Валентина Шарыкина снималась в фильмах «Иоланта» (Бригитта), «Старшая сестра» (Шура), «Дети Ванюшина» (Людмила).

В болгарском фильме «На каждом километре» в главной роли снимался молодой и, на мой взгляд, очень интересный актер. Как его фамилия и в каких еще фильмах он снимался?

М. Руднева
Москва

В фильме «На каждом километре» снимался один из популярных болгарских актеров, Стефан Данаилов. Главные роли он играл также в фильмах «Первый курьер», «Запах миндаля», «Черные ангелы», «Любовь» и др.

Больше всего откликов за последний месяц пришло на фильм «Москва, любовь моя».

Картина взволновала зрителей гуманностью, страстным призывом к укреплению мира и дружбы между народами, гневным осуждением оружия массового уничтожения.

Авторы писем, как правило, положительно оценивают фильм.

Но есть не только восторженные отзывы.

Приводим три самых характерных из них.

Не только история

Мое поколение (а мне 22 года) не пережило ужасов войны. Мы знаем о ней только из истории. Но минувшая война не только история. В 1945 году американская военщина сбросила атомную бомбу на Хиросиму. Эта бомба принесла неисчислимые беды японскому народу. Пострадали не только те, на кого был обрушен атомный взрыв. Пострадали и их дети, родившиеся позже, после войны. Одна из таких трагедий показана в фильме «Москва, любовь моя». Героиня фильма, молодая девушка, умирает от неизлечимого недуга, вызванного тем, что ее мать попала под ядерное облучение. Когда смотришь картину, делается страшно, очень страшно. Хочется крикнуть на весь мир: «Люди! Зачем вы допустили такое? Приложите все усилия, чтобы не было больше войны!»

Если бы мне задали вопрос: «Какой фильм ты считаешь лучшим в этом году?», — я ответил бы: «Фильм «Москва, любовь моя». Конечно, я не берусь спорить о художественных достоинствах фильма. Критики, которые лучше меня разбираются в киноискусстве, наверное, заметят в картине и недостатки. Одно бесспорно: фильм пользуется успехом. Десять дней идет он у нас в городе, а билеты достать трудно. Зал кинотеатра с утра до вечера полон.

Хочется поздравить с удачей сценаристов, режиссеров, актеров, операторов и других людей, работавших над картиной.

Замечательно сыграла свою роль японская киноактриса Комаки Курихара. Не забыть образ ее героини — живой, общительной, веселой и мужественной девушки, стойко переносящей свою болезнь.

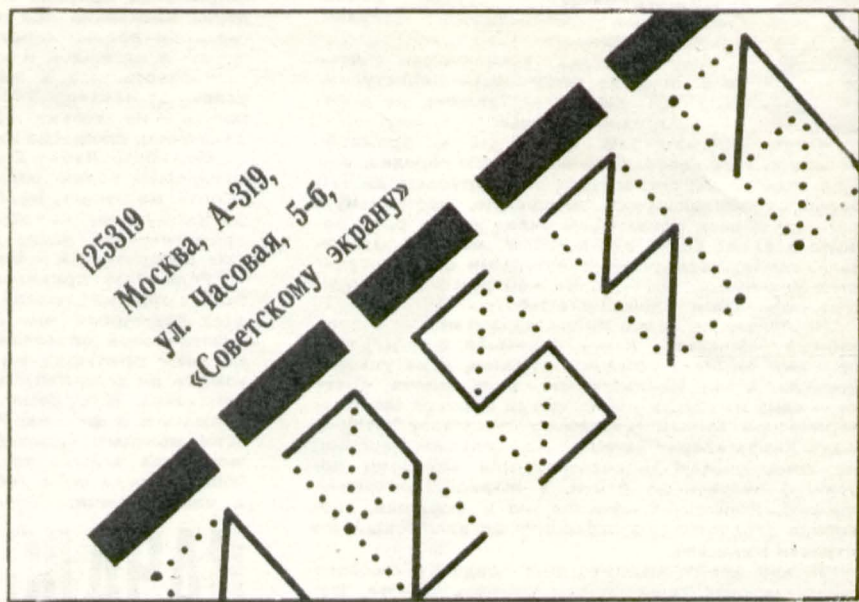
Отлично, по-моему, играет и Олег Видов. Он заставляет зрителя сопереживать со своим героем, вместе с ним смеяться и грустить.

А. Чеглаков

Каменск-Уральский

Незабываемая сцена

До глубины души тронул меня фильм «Москва, любовь моя». Особенно взволновала сцена свидания героев в больнице, когда ослепшая Юрико просит Володю о помощи. Ее слова: «Спаси меня, Володя. Ты же привык спасать» — звучат как символ глубокого доверия, которое испытывают миллионы людей доброй воли к нашей стране, к нашему народу. Да, советские люди делали



«МОСКВА, ЛЮБОВЬ МОЯ»

фильм, о котором спорят





Юрико (Комаки Курихара),
Володя (Олег Видов)

Юрико (К. Курихара) на занятиях
в хореографическом училище

и будут делать все от них зависящее, чтобы трагедия Хиросимы и Нагасаки не повторилась. Это утверждает фильм.

Б. Батырова, врач

Ашхабад

В тени

«красивостей»

Тема фильма «Москва, любовь моя» не может не волновать зрителя. Однако чем дальше смотришь фильм, тем больше испытываешь разочарование. Глубина чувств героев, духовный мир не столько раскрываются, сколько декларируются. Порой кажется, что авторы фильма больше всего озабочены тем, чтобы показать впечатляющие виды Москвы, Токио, красивые интерьеры. Конечно, это тоже небезынтересно. Но жаль, когда «красивые детали» заслоняют героев фильма.

З. Коган, студент

Минск

ХИРОСИМА — МОСКВА. БАЛЕТ ДА ЛЮБОВЬ

Л. АННИНСКИЙ

Фильм «Москва, любовь моя» (сценарий Э. Радзинского, Т. Касикура, при участии А. Митты, режиссер А. Митта, сорежиссер К. Есида, оператор В. Нахабцев. Киностудия «Мосфильм» (СССР), «Тахо-Эйга» (Япония) выполняет разные задачи.

Первая — взаимознакомление японской и советской культур. Я это понял по первым же японским пейзажам, чуть-чуть напоминающим проезд по улицам Осаки в «Солярисе», но то, что у Тарковского звучало патетически, здесь кажется весьма умиротворенным и даже уютным. Пейзажи Москвы (Кремль, Василий Блаженный, Большой театр и т. д.) тоже очень красивы. Такого рода сюжетно-этнографические фильмы

могут быть интересны, и в Японии нечто подобное, кажется, уже делали.

Наш сюжет такой: японская девушка едет в Москву учиться в хореографическом училище Большого театра. Конечно, влюбляется в москвича. Японку играет прелестная Комаки Курихара, москвича — Олег Видов («русский парень», кося сажен в плечах, кудри — чесанный лен, глаза синие и жутко доверчивые). Кое-где этот этнографический контраст настолько выразителен и влюбленные так хороши, что текст, с помощью которого они объясняются, несколько даже мешает.

Но тут авторы фильма увлекают нас в другую сторону. Как я уже сказал, дело происходит в Большом театре. А парень к тому же скульптор. И сделан этот профессиональный фон на подлинной, так сказать, натуре. Здесь представлены очень неплохие скульптуры В. Лемпорта и Н. Силиса, монументальные композиции З. Церетели. А занятия балетного класса с участием профессионалов Большого театра показаны настолько увлекательно и с такой влюбленной открытостью, и настолько это (меня, во всяком случае) увлекло, что я почти досадовал, когда выяснилось, что и этой линии фильма суждено оборваться.

Дело в том, что японская девушка родилась в Хиросиме. У нее наследственная лейкемия. Танцевать Жизель ей не придется. Она умирает в Москве, в больнице, вдали от родины, на руках у плачущего русского парня. В этих сценах Комаки Курихара достигает большой драматической силы. Японские пейзажи теряют свою этнографическую прелесть. Фильм из культурно-ознакомительного становится по-настоящему серьезным. Должен сказать, что картина Митты действовала на меня более всего именно в этом своем качестве, потому что ужас Хиросимы неотменим и действует на чувства безотказно. Думаю, что именно эта сторона фильма, его скорбь, его память, его гнев против атомного ужаса или, как говорится в читательских письмах, его гражданско-публицистический пафос и снискали этому фильму любовь многих зрителей.

Хотя, повторяю, и первые две задачи фильм выполняет вполне удовлетворительно: он пропагандирует наше искусство и служит благородному делу укрепления дружбы между советским и японским народами.

Возможно, если бы режиссер А. Митта сосредоточился лишь на одной из этих задач, но постарался бы исчерпать тему на всю глубину, то при его мастерстве мы имели бы фильм просто незаурядный.

НОВОСТИ КИНО

50-ЛЕТИЮ УСТАНОВЛЕНИЯ дипломатических отношений между СССР и Францией была посвящена Неделя французских фильмов, которая проводилась в Ленинграде. Было показано около двадцати художественных картин, находящихся в советском прокате.

ТРЕТИЙ ФЕСТИВАЛЬ СОВЕТСКИХ кино- и телевизионных фильмов состоялся в ГДР. Показывались картины «Самый жаркий месяц», «Калина красная», «Романс о влюбленных», телевизионные ленты «Урон английского», «Только три недели», «Очарик».

«ИЛЬНИНСКИЙ О ЗОЩЕНКО» — так называется фильм, снятый в объединении «Экран» Центрального телевидения, который И. Ильинский ставит вместе с Ю. Сааповым. В картине Ильинский не только читает восемь рассказов Зощенно, но и рассказывает о писателе, с которым был лично знаком и неоднократно встречался.

ГАЛИНА ПОЛЬСКИХ снялась в роли медсестры в фильме И. Гостева «Фронт без флангов», поставленном на «Мосфильме». В новой комедии Р. Бынова «Автомобиль, сиринка и собака Клякса» она исполняет роль матери. В картине А. Мансаровой «Ищу свою судьбу» по роману Н. Ершова «Вера, Надежда, Любовь» она играет Надежду.

РЕЖИССЕР И. АВЕРБАХ («Степень риска», «Драма из старинной жизни», «Монолог») поставит фильм «Чужие письма» о нравственном формировании подростка, о роли личности педагога в этом сложном процессе. Автор сценария Н. Рязанцева. Оператор Д. Долинин. «Ленфильм».

ПРОЕКТ ТИПОВОГО КИНОТЕАТРА на 880 мест для сейсмических районов разработал молодой архитектор Гипрокино СССР Николай Давыдов. Эти кинотеатры предназначены для строительства в районах Дальнего Востока и выдерживают сейсмические толчки силой до 7—8 баллов. Кинотеатру придана форма шестигранника. Здания такой формы обладают наибольшей устойчивостью. «Неудобных» мест в таном кинотеатре нет. Благодаря подвесному потолку в кинозале звук будет как бы «обтекать» зал. Именно такой звук, по мнению архитектора, воспринимается зрителями лучше, чем «лобовой», направленный.

ФРАГМЕНТЫ ИЗ СПЕКТАКЛЕЙ и фильмов с участием народного артиста СССР Н. Симонова вошли в документальную картину, созданную на «Ленфильме», «Мир Николая Симонова» (автор сценария Л. Мархасев, режиссер В. Шредель). Оператор В. Буркин. О замечательном артисте рассказывают в фильме И. Смонтуновский, И. Хейфиц, О. Стриженов, А. Попов.

РЕЖИССЕР Б. КИМЯГАНОВ приступает на «Таджикфильме» к постановке кинодилогии «Трагедия о Сиявуше» по мотивам поэмы А. Фирдоуси «Шах-на-

ме». Автор сценария Г. Колтунов.

БОЛЕЕ ДВУХ МЕСЯЦЕВ экспонировалась в Центральном Доме кино организованная Бюро пропаганды советского киноискусства выставка, посвященная жизни и творчеству выдающегося советского кинорежиссера Александра Петровича Довженко. Она была приурочена к его 80-летию.

Знакомясь с кадрами из фильмов «Арсенал», «Земля», «Щорс» и других, с фотографиями, запечатлевшими А. П. Довженко в работе с актерами, на встречах со зрителями, с деятелями культуры, посетителями выставки как бы перелистывали страницы большой жизни выдающегося деятеля советского кинематографа. На выставке были также представлены рисунки режиссера, эскизы к фильмам, дружеские шаржи.

Выставка привлекла к себе живой интерес кинематографистов и зрителей — многочисленных почитателей таланта выдающегося кинорежиссера.

В ДЕСЯТИ КРУПНЕЙШИХ городах Норвегии состоялась премьера советско-норвежской картины «Под каменным небом», которую поставили И. Масленников (СССР) и К. Андерсен (Норвегия). Она посвящена освободению Советской Армией северных районов Норвегии.

В КИЕВЕ ОТКРЫЛСЯ республиканский Дом кино. Три комфортабельных зала, оборудованных современной техникой, музей, библиотека, конференц-зал расположены в пятиэтажном здании на одной из центральных магистралей города — улице Саксаганского.

ЦВЕТНОЙ ШИРОКОЭКРАННЫЙ фильм «Спартак» снимают на киностудии «Мосфильм» режиссеры Ю. Григорович и заслуженный деятель искусства Молдавской ССР В. Дербенев. Это экранизация одноименного балета Арама Хачатуряна.

ФИЛЬМ «ЗВУК СВИРЕЛИ» рассказывает о жизни одной из азербайджанских деревень в годы Великой Отечественной войны, о единении советских людей перед лицом смертельной угрозы. Режиссер Р. Оджагов. Сценарий написан И. Гусейновым по мотивам его повестей «Звук свирели» и «Саз». Киностудия «Азербайджанфильм».

В БОЛЬШОМ ЗАЛЕ кинотеатра «Знание» в Ленинграде установлена мемориальная доска: «Здесь 5 октября 1929 года был открыт первый в СССР звуковой кинотеатр». В день открытия доски была показана новая работа студии «Леннаучфильм» «Звуковое кино началось так...».

В МОСКВЕ, НА НОВОДЕВИЧЬЕМ КЛАДБИЩЕ, установлен памятник-надгробие на могиле лауреата Государственных премий, народного артиста СССР Михаила Ильича Ромма. Автор памятника О. Воробчук. На открытии памятника присутствовали друзья и коллеги М. Ромма, видные деятели советского и зарубежного кино.



идут
съемки...

«ПРОШУ СЛОВА»



Сергей Уваров (Н. Губенко)

Сежя Уваровых. Елизавета, Сергей и их дети—
Юра (Виталий Жабовский) и Лена (Катя Колхова)



В новом фильме Глеба Панфилова «Прошу слова», который он снимает на «Ленфильме» по своему сценарию (оператор А. Антипенко, художник М. Гаухман-Свердлов, композитор В. Биберган) старые коммунисты поют песню своей молодости, песню политкаторжан 1908 года — об узнике, добывающем «в глубоких рудниках» золото:

Иссякнет кровь в его груди золотой,
Железа ржавый стон замрет...
Но в недрах глубоко земля поет,
Вперед, друзья, вперед, вперед,
вперед!

Это и есть тема Панфилова — тема неиссякаемой стойкости и щедрости человеческого духа, его «златоносных недр». Они обнаруживаются прежде всего в героинях его картин, будь то Тая Теткина из фильма «В огне брода нет», или Паша Строганова из «Начала», или теперь Елизавета Уварова.

Панфилов рассказывает о людях истовых, цельных, преданных. Так была преданна своим рисункам, своей любви, своим «товарищам-бойцам», своей революции Тая Теткина. Так преданна была своему

актерскому призванию, своему заурядному, безвольному зоотехнику Аркашеньке из родного Реченска Паша Строганова. Так и теперь председатель горсовета Елизавета Уварова преданна своей семье, своему городу, своей стране. Преданна просто и естественно, до конца, до капли. Женщины эти незаурядны в каждом своем проявлении. Живые и трепетные, они могут иногда показаться и неправыми, и смешными, и чрезмерными в своей категоричности и все-таки пленяют зрителя удивительным полнокровием своего существования.

Елизавета Уварова будет счастлива оттого, что ей доверили столь ответственный пост. Не потому, что ЕЙ доверили. А потому, что ей хочется быть максимально полезной ЛЮДЯМ, хочется поселить их в новом, благоустроенном районе, для замышляемого строительства которого ей еще предстоит вначале добиваться строительства моста. Эта женщина способна переживать убийство Сальвадора Альенде, как свое личное горе, и способна найти в себе силы не быть сломленной личным горем, выйдя на работу после чудовищно нелепой гибели



Рабочий момент съемок.
Режиссер Глеб Панфилов
и оператор Александр Антипенко

Фото
Ж. Блиновой

сына. В исполнении И. Чуриковой, игравшей и в предыдущих фильмах Панфилова главные роли, вся действенная линия ее героини представляется и верной жизни и очень богатой по художественным возможностям. Актриса рассказывает:

— Я знаю таких людей, как моя новая героиня Елизавета Уварова. Знаю и уважаю. Хотя мое знакомство с героиней продолжается, иногда мне кажется, что я знаю об Уваровой все, иногда я вновь останавливаюсь перед ней в недоумении, словно впервые с ней повстречалась. Бывает порою непросто сжиться, увязать ее характер с моим. Уварова все-таки очень отличается от моих предыдущих героинь Тани и Паша. Те были взрывчаты, несдержан-

ны, стихийны. Уварова — зрелый, целеустремленный человек. Как ей кажется, она знает, зачем живет. Она становится «мэром города», это ее сознательный выбор, это ее радость и счастье. Уварова последовательна, умеет держать себя в руках — в противоположность той же Пашинной импульсивности, непосредственности это выработанная и необходимая форма поведения, продиктованная ее работой, ее деятельностью. Работает она не формально, не осторожно — она не просто увлечена, она поглощена своим делом, делом всей ее жизни.

Она по-настоящему общественный человек. Она живет искренним сознанием того, что работает для людей.



На строительной площадке. Начальник жэка Волков (Н. Паньков), Уварова, Спартак Иванович (Д. Бессонов), начальник строительства Данилов (В. Ляхов)

Далекие дни юности



Сейчас случится несчастье...

Рассказ И. Чуриковой дополняет Г. Панфилов:

— Это будет фильм о современной, о женщине невоевавшего поколения, возмужавшего после войны. О бывших октябрятах, пионерах, комсомольцах — ныне молодых членах партии. В центре повествования — характер женщины. Характер сложный, интересный, сильный. Исследовать его — моя задача. Не скрою, я достаточно увлечен своей героиней, но хочу при этом оставаться спокойным и беспристрастным. Хочу дать ей возможность прежде всего самой заявить о себе.

«Прошу слова», может быть, неточно названа «актерской картиной». Действительно, в центре внимания режиссера и оператора неизменно оказывается характер, то есть исполнитель, актер — ему прежде всего дают выговориться, обнаружить «я» своего персонажа.

ИДУТ СЪЕМКИ

Человек рождается во второй раз в годы отрочества. Рождается в духовном, нравственном смысле. От периода отрочества зависит во многом дальнейшая человеческая судьба и поступки, — так говорил режиссер Сергей Соловьев. Он ставит на «Мосфильме» картину об отрочестве — «Сто дней после детства» по сценарию А. Александрова.

Действие происходит в пионерском лагере. Обычном лагере, где есть воспитательница, совсем неплохой, но ограниченный профессиональной педагогической инерцией человек, есть вожатый, молодой и вполне современный по взглядам и манерам парень. И есть, разумеется, ребята, в свои пятнадцать лет далеко не дети.

В сценарии А. Александрова никаких особенно драматических событий не происходит. Герои работают в поле, ставят спектакль, купаются... И еще они влюбляются и выясняют друг с другом отношения.

Мы попали на съемочную площадку в один из последних солнечных дней осени. Снималась проходная в общем-то сцена: главный герой картины Митя сосредоточенно вырезает на заборе фамилию девочки, в которую влюблен.

Боря Токарев, московский школьник, исполняющий эту роль, честно кромсал ножиком доску. Фамилия у девочки была длинная. Оператор А. Княжинский успел поставить кадр, а режиссер вдоволь поработать с партнером главного героя, смешным мальчиком в очках (в фильме из лагерной жизни ведь обязательно должен быть такой смешной мальчик, который задает вопросы). Наконец, дело дошло до съемки, и ребята ис-

«СТО ДНЕЙ ПОСЛЕ ДЕТСТВА»

полнили эпизод — старательно, но без особого подъема.

— Трудно работать с этим возрастом, — пожаловался Сергей Соловьев. — Детской непосредственности к пятнадцати годам уже, конечно, нет, а взрослого профессионализма и по-прежнему, после второго дубля им эпизод надоедает. Они устают...

Приступили к третьему дублю. Главный герой, одетый в белую майку и джинсы, сосредоточенно вырезавший на заборе буквы, оглянулся на оклик партнера. Он выглядел спокойно и серьезно. По сценарию Митя — тонкая, эмоциональная, чистая натура. В последний лагерный вечер, накануне отъезда, он вызывает девочку Лену (в этой роли снимается Таня Друбич) на свидание и говорит ей красивые и трогательные прощальные слова. Интересно, насколько отвечают эти слова и сама ситуация внутреннему миру московского девятиклассника Бори? Дело даже не в том, насколько точно выбран главный исполнитель — об этом мы будем судить, увидев фильм на экране. Дело в современности интонации этой сцены.

Действительно, всегда, во веки веков, как во времена Лермонтова, о которых много говорят герои фильма, так и в эпоху маек с джинсами, борются в юных душах высокое и низменное, одухотворенность с бездуховностью. Чаще всего эта борьба двух начал невидима для посторонних глаз, но иногда она принимает формы резкие, драматичные.

..Мальчишки и девочки, ожидавшие своей очереди войти в кадр, сидели в сторонке под деревом и рассказывали друг другу разные истории: о калужской танцплощадке, о своих воспитателях.

— Мне хочется поставить этот сценарий легко, естественно, избежав нарочитой серьезности и назидательной интонации, — говорил режиссер.

Он прав. Сценарий именно таков, что многозначительность и назидательность ему навязать трудно, повествование действительно легко скользит от эпизода к эпизоду. Но не потому ли, что отроческие страсти в кинематографическом лагере, построенном мосфильмовскими мастерами на берегу живописной речушки, облегчены и олитературены (несколько раз с некоторой навязчивостью авторская мысль возвращается к Лермонтову, а один из центральных эпизодов посвящен беседе о прелести Джоконды), юным исполнителям эпизоды «надоедают после второго дубля»?

Мы говорили с режиссером о том, что обращение к нравственным проблемам — одна из благородных традиций русской литературы, и именно поэтому литература в руках опытного педагога — мощное средство воспитания. При одном, разумеется, условии: не поверхностной, а органической внутренней связи с жизнью. Но в данном случае, в работе над фильмом «Сто дней после детства», не пытаются ли авторы спрятаться за литературными ассоциациями от острых и сложных проблем, волнующих современных ребят, стоящих на пороге отрочества?..

Педагоги, социологи и физиологи нынче много говорят об акселерации — о раннем взрослении. Педагоги, социологи и юристы с тревогой думают об инфантильной безответственности, свойственной части современного юношества. В этих раздумьях отголоски того же вечного конфликта нравственности с бездуховностью.

Работа над фильмом «Сто дней после детства» заканчивается. И мы, наверное, еще вернемся к нему, потому что тема, затронутая режиссером и сценаристом, слышимая важна, исчерпать ее трудно.

Н. Колесникова



Митя (Боря Токарев, справа), Саша (Андрей Звягин)

Лена (Таня Друбич)

Фото Н. Гнисюка

(Окончание на стр. 12.)

(Продолжение. Начало на стр. 10)

Поэтому камера часто оказывается статичной на средних планах, как бы беспристрастно фиксируя якобы «свободное» проявление сразу нескольких персонажей, находящихся одновременно в поле зрения. Однако видимая эта свобода не более чем эстетический принцип, продуманный и осуществляемый режиссером с неуклонной последовательностью. Постановщик, как на сцене, оставляет зрителю возможность самому выбрать, за поведением, состоянием какого персонажа он будет наблюдать в каждый данный момент — будь то беседа у телевизора, в которой участвуют и сама Уварова, и ее муж (Н. Губенко), и их дети, или, скажем, диалог Уваровой с местным драматургом (В. Шукшин).

Оператору А. Антипенко, работавшему до сих пор в кинематографе яркой, изобразительной подачи материала, приходится ломать привычные ему принципы своей профессии, как будто бы ступешаться, раствориться в заданном режиссером аскетизме. Однако «неоператорская картина» будет столь же неточным термином применительно к задуманному фильму, как и «актерская картина». Это прежде всего всевластно режиссерский фильм с чеканной ясностью, твердой определенностью замысла. Другое дело, что замысел этот должен стать понятным, близким, своим для всех тех, кто его осуществляет.

«Нам хотелось бы, — говорит Панфилов, — чтобы каждый человек в картине предстал в своей реальной жизненной сложности, чтобы каждый факт предстал в своей реальной, емкой многозначности...» При этом в его картинах нет места импровизации. Только актерам известно в полной мере, каким образом подводит их режиссер к подобной органике исполнения, — она подготовлена тяжелейшим, кропотливейшим, сосредоточенным трудом разработки каждого слова, каждой паузы, каждого нюанса. Все, что попадает в поле зрения камеры, а затем и зрителя, заранее отобрано, организовано.

Здесь нет ни одного по-настоящему случайного элемента, который ждуть, ловят, «подсматривают». Панфилов жесток и целеустремлен в своей конечной задаче, он точно определяет стратегию и тактику на пути ее достижения. Поэтому так вышло, значительно и ярко происходящее на экране, поэтому так часто зрительный зал взрывается смехом на его картинах — не потому, что смешно то, о чем он рассказывает, а потому, что радостно вслед за художником получить возможность разглядеть и расценить явление, выхваченное из его примелькавшейся повседневности, получить возможность разглядеть знакомое и привычное в уже осмысленном художником контексте...

«Видите, чем мы тут занимаемся? — бормотал оператор А. Антипенко, втискивая ставшую неподвижной и неудобной камеру и втискиваясь сам на крошечную лестничную площадку жилого дома, чтобы отснять приход делегации во главе с Уваровой к старому коммунисту для вручения ему ордена. — Попробуйте здесь что-нибудь сделать...»

В этой квартире, вход в которую теперь снимается, и зазвучит та самая мощная и задушевная песня, воспевающая силу человеческого духа, неиссякаемое его творческое дерзание, «золото из камня», с которой мы начали свой репортаж.

О. Суркова



ПО
БЕРЕГАМ,
КОТОРЫЕ
ИСЧЕЗНУТ...

К уда только не попадают кинематографисты, в какие уголки земного шара не заглядывает всевидящий киноглаз! «Точка на карте» — наша новая рубрика, которая посвящается увлекательным кинопутешествиям. В этом номере журнала о своей поездке по Ангаре рассказывает режиссер географического объединения киностудии «Центрнаучфильм» Андрей Ключников.

Мы проплыли по Ангаре на барже «ГЭС-39» от Братска до Усть-Илимска. Все, что снимала наша группа на протяжении длинного пути, останется только в памяти старожилов: этот район — зона затопления. Вскоре перекроют плотину, и образуется море для работы огромной Усть-Илимской ГЭС. Процесс затопления будет длиться примерно в течение пяти месяцев.

На берегах Ангары много деревень. Некоторые из них уже сейчас эвакуируются, остальные готовятся к «переселению». Некоторые поднимаются километрами на пятнадцать. В селах много старинных строений XVI—XVII веков. Их осторожно разбирают и перевозят отдельно. Так что кадры, отснятые нами, приобретают подлинную историческую ценность: больше никто не увидит эти старинные северные деревни в их первоначальном виде. Сильно видоизменится и сама Ангара. Некоторое время в верховье ее русло еще будет похоже на прежнее. Но ненадолго: начнется строительство следующей, Богучанской ГЭС. И там тоже изменятся берега, оттуда тоже переселят деревни.

В Братске собираются создать музей-заповедник, большое поселение из эвакуированных домов. Уже сейчас вывезли туда старинные северные росписи на заборах. Чего там только нет! Сцены быта, охоты и т. д. На одном заборе с изоб-

ражением лихого молодца на лошади явственно видна подпись, сделанная старинным шрифтом: «Казак».

Интересно, что эвакуируют не только дома, но и древние наскальные изображения. Это кропотливая и тяжелая работа. Когда придет большая вода, плавучие краны выдернут осторожно камни и отправят их в тот же музей-заповедник. Но, к сожалению, многие памятники старины в «горячке» эвакуации пропадают. Их просто сжигают. Мы снимали лежащие на берегах обгорелые куски дерева. Смотреть на них обидно и больно: ведь эти резные наличники и перила ценны как произведения древнесеверного зодчества.

Само собой понятно, местное население грустит по берегам, которые исчезнут, где прошла вся их жизнь, по скалам с примитивными древними рисунками, которые абorigены называют ласково «лосятами». Но что делать? Усть-Илимская ГЭС должна войти в Большое энергетическое кольцо, которое даст ток множеству городов и сел, предприятиям и стройкам, в том числе и БАМу. А берега Ангары очень красивы: все в сосне и лиственнице. Вода в реке очень чистая, всегда холодная, особенно около Байкала. Воду называют здесь живой, и многие приезжие увозят ее с собой. Мы видели и сняли, как с берегов Ангары вывозят в Братск землю (в городе глинистая почва, а здесь краснозем), чтобы посадить деревья.

Реконструкция берегов Ангары проводится быстро. Когда мы уехали из Братска в Москву, затопление уже началось. А свой фильм, который вскоре выйдет на экраны в «Альманахе кинопутешествий», мы так и назвали: «Ангара меняет берега».

Записала
Е. Бокшицкая

человек
из кинокадра

Он говорит сбивчиво, подробности наслаиваются, времена смещаются — в рассказ врываются послевоенные эпизоды: он разыскивает товарищей по оружию, белорусских крестьян, которые спасли его от смерти, врача-военнопленного из лагеря в Южном Городке, который ампутировал ему ногу, по крохам собрав необходимые медикаменты из-под развалин гарнизонного госпиталя. Он разыскивает Аню Каменеву, которая остановила санитаров, когда они тащили носилки с Фурсовым в мертвецкую, а он был жив. Он разыскивает Надежду Аркадьевну Шумскую, которая совершила первый побег из лагеря. Говорили, что ее поймали и повесили, а она была жива. Фурсов разыскивает, наводит справки. Иногда находит. Чаще — нет...

В январе 1940 года девятнадцатилетний студент I курса биологического факультета Казахского государственного университета Владимир Фурсов был призван в ряды Красной Армии. Место прохождения службы — Белоруссия, Брестская крепость, 125-й стрелковый полк, минометная батарея.

21 июня 1941 года комполка отдал приказ: сдать карабины и минометы на склад боепитания, будет произведена замена вооружения — полк переходит на автоматы. В 2 часа ночи старшина Кипкеев сделал Фурсову внушение и пообещал на следующий день наряд вне очереди: долго не спал. В 4 утра где-то рядом грохнуло. С соседней койки соскочил маленький Хализев: «Война!» Владимир схватил его за плечи, сильно встряхнул: «Врешь! Паникуешь!» Грохнуло второй раз — Хализев обмяк на руках у Фурсова, голова запрокинулась, несколько раз дернулась... Грохот уже не прекращался. Фурсов осторожно положил Хализева на стол, это был первый на его глазах погибший. На войне.

Фурсов, взяв с собой пять человек, побегал к конюшне (минометы были на конной тяге). Но ее уже не было — дымилась развалины. Часовой, покрытый испариной, лежал в крови, осколок попал ему в живот. Он лишь выдавил: «Немцы!» — и махнул рукой в сторону трансформаторной будки. Потом попросил: «Застрелите».

Фурсов подобрал валяющийся швеллер и побегал к будке: за углом маячила фигура немецкого офицера. Тот не стрелял, видимо, кончились патроны. Владимир в два прыжка догнал офицера, уже замаячил, чтобы ударить, но немец отскочил. Они схватились врукопашную.

— Меня спас Никита Сколов, наводчик, — говорит Владимир Иванович. — Он схватил шашку тяжело раненного лейтенанта Полторакова и зарубил офицера. На мне. Кровь немца, как смола, будто склеила. Тогда я увидел первого убитого фашиста. На войне.

Он огляделся вокруг, пытаясь раздобыться в обстановке. Вдруг раздался взрыв.

ЭТУ ФОТОГРАФИЮ
М. АНАНЬИНА
ПЕРЕПЕЧАТЫВАЛИ
МНОГИЕ ГАЗЕТЫ
И ЖУРНАЛЫ.
ВСТРЕЧА ЗАЩИТНИКОВ
БРЕСТСКОЙ КРЕПОСТИ.
НА ПЕРВОМ ПЛАНЕ
ВЫСОКИЙ ЧЕЛОВЕК
НА КОСТЫЛЯХ,
ПРИПАВ К КАМЕННЫМ
ГЛЫБАМ, ПЛАЧЕТ.
КТО ОН?
ЕГО СУДЬБОЙ
ЗАИНТЕРЕСОВАЛИСЬ
СЦЕНАРИСТ В. ХАЛИП
И РЕЖИССЕР И. ПИКМАН,
РАБОТАЮЩИЕ НАД
ПОЛНОМЕТРАЖНЫМ
ДОКУМЕНТАЛЬНЫМ
ФИЛЬМОМ
«БРЕСТСКАЯ КРЕПОСТЬ»
НА СТУДИИ
«БЕЛАРУСЬФИЛЬМ».

— Я упал, — говорит Владимир Иванович, — меня контузило.

Фурсова тащили по песку Никита Сколов и Нури Садыков, веря, что этот большой, здоровый парень не умрет. Затащили на склад, где были сложены автоматы, — вот оно, новое оружие. Придя в себя, Владимир сразу схватил автомат. А потом с горечью отшвырнул — как им пользоваться? Взяли винтовки и патроны. Тут новость откуда прибежал запыхавшийся Арискин: «Товарищи! Надо идти к северо-западным воротам. Надо защищать крепость!»

«Надо защищать крепость!» Наконец, все, что было им, Владимиром Фурсовым, сделано и сделано еще будет, наполнилось смыслом. Даже не так: смысл существовал все время, с первого грохота, но только сейчас он был выражен точно.

— Я в те минуты, — говорит Владимир Иванович, — боялся только

одного: погибнуть рано, не доживав, не отбросив фашистов.

...Когда мы уходили от ворот, — говорит Владимир Иванович, — нам встретился генерал. Во мне сразу возникло чувство уверенности: сейчас многое прояснится, генерал знает обстановку! Но генерал коротко объявил: «Шоссе Минск — Варшава — единственная связь со страной. Будем держать шоссе!»

Они не отдавали шоссе. Выведенные из себя необъяснимым сопротивлением горстки «обреченных», немцы предприняли психическую атаку. Ее отбили. Немцы показали спины! Это была минута, когда Фурсов ощутил радость победы. А потом появились танки. Они быстро надвигались, а сзади выползали новые, как в бесконечно движущейся мишени тира. Тогда Владимир Фурсов поднялся в рост и крикнул: «Вперед, товарищи!»

— ...Вперед, товарищи! — говорит Владимир Иванович. Он произносит эти слова громко, но как-то буднично, неподчеркнуто, обыденно. Вот так — с винтовкой на танк. Только вдруг резкая боль, и ноги его уже не держат.

...Кадр из будущего фильма: Фурсов, опираясь на палку, идет по плитам Брестского мемориала.

Он очнулся, после боя слышались одиночные выстрелы, ближе, ближе... К нему подошли немцы. Они смотрели, кто убит, кто ранен, раненых пристреливали. Один из них наступил Фурсову на лоб. В крови, с разорванной в клочья ногой, Владимир казался мертвым. Совсем близко кто-то зашевелился, второй немец выстрелил.

...Жена Владимира Ивановича принесла нам чай с пирогом. Это хитрость. Она хочет отвлечь нас от разговора.

...Владимир Иванович ставит чашку на стол, он вспомнил:

— Ночью ко мне приполз раненый красноармеец. Он носил мне болотную землю, я воду высасывал. Я сейчас думаю: зачем ему нужно было меня спасать, когда сам висел на волоске? Как в этом много человеческого!..

Вдруг он останавливается: — Я больше об этом рассказывать не буду. Просто не могу.

Во сколько минут или часов человеческой жизни оценивается каждое слово воспоминаний о войне? Какой неисчислимой ценой дается Фурсову рассказ о том, как он, тяжело раненый, контуженный, без сознания, попал в лагерь для военнопленных, в первый, потом во второй — и так до освобождения, до Победы? Какую надо было иметь духовную силу, чтобы выстоять в таком испытании!

— Уже в сорок пятом, — вспоминает Владимир Иванович, — когда многие немцы понимали, что война проиграна, зондерфюрер СС Баумбах, прикрепленный к нашему инвалидному бараку, сказал: «Когда вас освободят, вы все равно не станете полноценными гражданами, вы навечно наши диверсанты. О, это блестящая психологическая диверсия: страна наводнена тысячами человеко-животных, у которых одно чувство: страх, одно желание: жрать, один инстинкт: как бы то ни было выжить».

Он ошибся, философствующий эссеист. Не к тому, чтобы выжить, а жить в полную меру своих сил стремился Фурсов. Он жадно наверстывал отнятое войной — институт, защита диссертации... Владимир Иванович сегодня — профессор кафедры дарвинизма и генетики Казахского государственного университета, автор 70 научных работ... И как бы ни была тяжела память о войне, он свято хранит ее, старается передать все, что помнит, молодым.

Теперь Фурсов будет говорить с экрана.

А. Буравский

Москва — Алма-Ата

ДЛИННЫЕ СУТКИ ВОЙНЫ



ЭТИМ ЧЕЛОВЕКОМ
ОКАЗАЛСЯ ВЛАДИМИР
ИВАНОВИЧ ФУРСОВ,
СЕРЖАНТ ЗАПАСА,
ДОКТОР
БИОЛОГИЧЕСКИХ НАУК,
ПРОФЕССОР
КАЗАХСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА...
АВТОРЫ ФИЛЬМА
РАССКАЖУТ О МНОГИХ
ЛЮДЯХ И СОБЫТИЯХ
ЗАЩИТЫ БРЕСТСКОЙ
КРЕПОСТИ.
ЭПИЗОД С ФУРСОВЫМ
СТАНЕТ ОДНИМ
ИЗ ЦЕНТРАЛЬНЫХ
В КАРТИНЕ.
ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ
РАССКАЖЕТ
С ЭКРАНА О ПЕРВОМ
ДНЕ ВОЙНЫ,
О СТОЙКОСТИ
ТОВАРИЩЕЙ
ПО ОРУЖИЮ,
О НЕИЗМЕРИМОЙ
ЦЕННОСТИ
ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЖИЗНИ.
РАССКАЗОМ
О ДЛИННЫХ СУТКАХ
ВОЙНЫ
ВЛАДИМИРА ФУРСОВА,
О СИЛЕ ДУХА
СОВЕТСКОГО СОЛДАТА
МЫ ОТКРЫВАЕМ
РУБРИКУ «ЧЕЛОВЕК
ИЗ КИНОКАДРА».



В 1971 году Владимир Иванович Фурсов приехал в Брест, где проходила встреча участников героической защиты крепости.

ЦЕЛЬНОСТЬ И ПРОСТОТА

Недавно по нашим экранам снова прошла картина Андре Кайатта «Супружеская жизнь», в которой главную роль сыграла известная французская актриса Мари-Жозе Нат. (Мы видели ее также в фильме «Улица Прери».) Отвечая на просьбы наших читателей, мы рассказываем об этой актрисе.

На прошлогоднем фестивале в Каннах премия за лучшее исполнение женской роли была присуждена французской киноактрисе Мари-Жозе Нат за роль в фильме Мишеля Драша «Скрипки бала». В этой картине война, Франция, оккупированная нацистами, увиденны глазами ребенка. Параллельно развивается история сегодняшняя: мальчик стал кинорежиссером и задумал поставить фильм о своих детских воспоминаниях. Мари-Жозе Нат исполняет две сложные роли — матери маленького героя и жены режиссера...

Советскому кинозрителю Мари-Жозе Нат известна по фильмам «Улица Прери» и «Супружеская жизнь». Творческая судьба Мари-Жозе не похожа на шумный взлет многих современных кинозвезд, сопровождаемый скандальным вниманием прессы; это скорее упорное и длительное восхождение на вершину мастерства. Хотя начало ее карьеры и сходно с популярным стереотипом актерской удачи. В шестнадцатилетнем возрасте Мари-Жозе, которая жила на Корсике и была пятым ребенком в семье, победила в письменном конкурсе юных любителей кино, организованном одним из иллюстрированных журналов. Вознаграждение — поездка в Париж и съемки для «фоторомана», который готовился опубликовать журнал. После этого «дебюта» вся семья, уверовав в талант дочери, переезжает в Париж. Начинаются трудные годы: жили в гостинице, отец работал ночным сторожем. Но зато Мари-Жозе училась на драматических курсах. Чтобы платить за учебу, девушке приходилось позировать для журналов мод. Постепенно ее начали приглашать на небольшие роли в кино и на телевидение, она снялась в «Преступлении и наказании» режиссера Жоржа Лампэна, работала в театре. И вот ее заметил Жан Габен и предложил сняться вместе с ним в кинофильме «Улица Прери» режиссера Дени де ля Пательера. С фильмом пришло и признание.

Мари-Жозе Нат снимается в «Истине» Клаузо, в «Супружеской жизни» Кайатта, «Сентиментальном воспитании» Астриока, «Любви французенки» Рене Клера.

На съемках кинофильма «Амелия, или Пора любви» она познакомилась с режиссером Мишелем Драшем, который становится ее мужем. Вместе они создают киноленту «Элиза, или Настоящая жизнь» по одноименному роману Клер Эгвери, посвященную судьбе алжирцев во Франции в годы колониальной войны, где Мари-Жозе Нат играет рабочую-французенку, связавшую свою судьбу с алжирским юношей, патриотом своей страны. Фильм создавался в условиях финансовых трудностей, затем долго не удавалось добиться его выпуска на экран. Но в конечном счете «Элиза» имела огромный успех у публики. Не случайно именно эту роль Мари-Жозе считает самой любимой из сыгранных ею. Картина куплена и выйдет на наши экраны.



Новые страны на карте кино. Ирландия

Снятая на 16-миллиметровой пленке цветная короткометражная картина «Три недели в башне» представляла на последнем Московском фестивале кинематограф Ирландии. Режиссер М. О'Келли сделал попытку соединить документальные и игровые съемки. Картина рассказывает о музее ирландского писателя Джеймса Джойса, автора «Улисса». Музей создан в башне старинного замка, где в юности Джойс вместе со своим другом прожил три недели. По воспоминаниям этого друга и воспроизвели актеры те самые недели из жизни писателя. Разыграли их с юмором, в чуть ироническом ключе. Я спросил у ирландского делегата на Московском фестивале Джона Морнарти, одного из руководителей международного кинофестиваля в Корке, чем он объясняет заметную разницу между двумя линиями фильма — документальной и игровой: если документальная сделана на хорошем профессиональном

ДЖОН МОРИАРТИ: НАЧАЛО ПУТИ



уровне, то игровая — и в актерском исполнении, и в съемках, и в монтаже — несет на себе заметный налет любительства. Джон Морнарти ответил:

— Очень просто: документальное кино у нас существует, а художественного еще нет. В середине тридцатых годов был выпущен художественный фильм «Восход». Но он так и остался единственным художественным фильмом за всю историю

ирландского кино. Об этих мятежных временах рассказывали и другие фильмы, но их снимали иностранные компании с участием ирландских актеров. В нескольких, например, играл популярный певец Мак-Кормик. Среди тех, кто ставил у нас фильмы, был Джон Форд, постановщик «Дилижанса» (в советском прокате «Путешествие будет опасным»). Он по происхождению ирландец, и его настоящее имя Шон Алоизус О'Фини.

Созданию ирландского художественного кино эти фильмы не помогли.

Между тем у нас есть возможности для этого — богатая литература, хорошие режиссеры-документалисты, большая студия «Нью-Дублин» с четырьмя съемочными павильонами. Но их арендуют английские компании. На этой студии, в частности, был снят нашумевший фильм «Дочь Райяна». Дело за тем, чтобы государство дало средства на создание национального художественного кино, ибо студия обанкротится, если не будет давать помещения иностранцам.

— Расскажите, пожалуйста, об ирландском документальном кино.

— Репортеры телевидения время от времени снимают документальные картины для киноэкрана. Лучший из этих режиссеров Патрик Керри. Он долго работал в Канаде, был вторым оператором фильма Ф. Циннемана «Человек на все времена». В Ирландии он снимает очень хорошие документальные ленты.

Актриса и теперь не забывает телевидение. Недавно она снялась в телевизионном фильме «Розенберги не должны умереть», основанном на документах так называемого «Дела супругов Розенберг», приговоренных к смертной казни в период маккартизма в США. Фильм звучит предостережением всем, кто хотел бы возвращения к этим мрачным временам. Мари-Жозе Нат играет в нем Этель Розенберг.

О себе Мари-Жозе Нат говорит просто: «Моя семейная жизнь перемешивается с жизнью профессиональной, и это, мне кажется, лучше, о чем можно желать». Кстати, в фильме «Скрипки бала» партнером Мари-Жозе был ее старший сын, одиннадцатилетний Давид. Может быть, именно простота и цельность делают Мари-Жозе Нат актрисой, ее похожей на многих западных кинозвезд.

А. Карлов

По страницам зарубежной прессы

**Мари-Жозе Нат
и Жак Шаррье
в фильме
«Супружеская жизнь»**

**«Элиза, или
Настоящая жизнь»**



Патрик Керри и другие кинодокументалисты — Уинсон Коркорен, Роберт Мангс, Луи Маркес, Кирик Хикки — видят свою задачу в том, чтобы пропагандировать национальную культуру, рассказывать о характерном в жизни страны. Они делают картины о великих людях Ирландии, о писателях, художниках, музыкантах. Таким был, например, прекрасный фильм «Страна Йитса» — о знаменитом ирландском поэте начала века и воспетой им стране. Или картина об ирландской народной музыке. Два фильма — «Я — Ирландия» и «Свобода» — рассказывали о восстании 1916 года и гражданской войне. Это были монтажные ленты, использовавшие кинохронику, старые газеты и т. д. Автор их Джордж Моррисон, а музыку написал Джон Риди, недавно умерший талантливый композитор. Его музыка к этим фильмам получила награды на международных кинофестивалях. Всего у нас сделано около шестидесяти документальных лент. Некоторые из них, в

частности, исторические, озвучены на ирландском языке.

К сожалению, социальные и политические проблемы, например, события в Ольстере, еще не получили отражения в нашем кино. Это объясняется тем, что финансирует фильмы правительство, а оно заинтересовано больше в туристских, чем в политических картинах.

На творчество пионеров национального кино большое влияние оказывает международный кинофестиваль в Корке, который мы проводим с 1961 года. В нем участвуют советские кинематографисты и фильмы.

В 1970 году в Ирландии было организовано объединение кинематографистов, которое возглавил Патрик Керри. У нас есть киноинститут — организация, занимающаяся пропагандой кино, а при нем библиотека и киноархив. Задача киноинститута — способствовать кинообразованию в школах.

Б. Петров



ИРЖИ СЕКВЕНС, чехословацкий режиссер, снимает тридцатисерийный телефильм «Тридцать случаев майора Земана». Все эти серии объединены главным героем майором государственной безопасности Яном Земаном (в этой роли снимается актер Владимир Брабек) и охватывают период с 1945 года до наших дней. В фильме снимаются также Ярослав Обермайера, Рудольф Йелинек, Милош Виллиг и Радослав Брзбогаты. Оператор Вацлав Гануш.

ЭЛЬВИО СОТО, чилийский режиссер, находящийся в эмиграции во Франции, приступил к съемкам фильма «Дождь идет в Сантьяго», посвященного последним дням жизни президента Чили Сальвадора Альенде. В ролях снимаются непрофессиональные актеры, а также политические эмигранты из Чили.

АЛЕН ДЕЛОН, французский актер, возвращает на экран популярного героя многосерийных фильмов двадцатых годов Зорро (его играл когда-то Дуглас Фербенкс). Первым из новой серии, в которой играет Делон, будет фильм «Зорро-мститель», который осуществляет в Италии режиссер Дуччио Тессари.

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ, итальянский режиссер, приступает к съемкам фильма о знаменитом авантюристе XVIII столетия Джакомо Казанова. Однако Феллини не интересуется эротические похождения этого «великого любовника». «Я не верю в необходимость исторически точной реконструкции XVIII века в Италии. Ибо кем был Казанова на самом деле? Человеком, который инстинктивно пытался вырваться из сетей общественной психологии, воспитанной католицизмом, не обладая ясным сознанием иного пути; он бунтует, игнорируя причины своего бунта; протестует против всего, только не против собственного общества и его табу, против системы воспитания и консервативных обычаев», — говорит Феллини. В фильме будут заняты актеры, до сих пор не снимавшиеся в кино.

АНДЖЕЙ ВАЙДА, польский режиссер, будет художественным руководителем альманаха киноновелл «Шаровая молния», который снимут выпускники лодзинской киношколы Збигнев Каминьский, Павел Кендзарский и Радослав Пивоварский. Каждая из новелл рассказывает о молодом современнике, о поиске им места в жизни.

МАЙК НИКОЛС, американский режиссер («Кто боится Вирджинии Вулф»), переносит на экран роман Сютта Фитцджеральда «Последний магнат» — острую сатиру на обычаи и нравы Голливуда сороковых годов.

ХАЛАС и **БЭТЧЕЛОР**, английские мультипликаторы, приступают к съемкам полнометражной экранизации «Трех мушкетеров» Александра Дюма.

ВЛОДЗИМЕЖ ХАУПЕ, польский режиссер («Счастливики Антони»), приступает к съемкам фильма «Доктор Юдим», основанного на мотивах романа Стефана Жеромского «Бездомные люди». Фильм будет закончен и пятидесятилетие со дня смерти великого писателя, исполняющемуся в 1975 году. В главных ролях — Ян Энглерт, Анна Нехребецкая.

ИВО ТОМАН, чехословацкий режиссер, приступил к съемкам фильма «Оружие для Праги», посвященного пражскому восстанию 1945-го. Действие

разворачивается на маленькой железнодорожной станции близ столицы и рассказывает о группе Сопротивления, готовящей операцию по захвату немецкого оружия и переправке его в борющуюся Прагу. В ролях: Карел Глушичка, Ладислав Струна, Иржи Кодет, Гана Чижкова.

ВИРДЖИНИЯ ОНОРАТО, итальянская писательница, дебютирует в режиссуре политическим фильмом «Последний мужчина Сары». Действие происходит в Милане во время «горячей осени» 1971 года, когда улицы города находились в руках демонстрантов — рабочих и студентов. Героиня фильма — молодая женщина, наблюдающая за событиями с кинокамерой в руках и гибнущая после того, как запечатлела на пленке полицейского провокатора, бросающего бомбу в толпу. В главных ролях Верена Волонте, Розмари Декстер и Осло Браччи.

БЕРНХАРД СТЕФЕН, режиссер киностудии ДЕФА, снимает фильм «Эрст Тельман — из моего детства». Это рассказ о трех годах жизни Тельмана, начиная с последнего класса школы. В главной роли — Михаэль Хундризер.

БОЖИДАР РАНЧИЧ, югославский документалист, будет режиссером фильма «Марксизм — теория революции», первой ленты из серии научно-документальных публицистических фильмов, посвященных различным аспектам марксизма и революционного движения. Для работы над этим циклом при Центре кинорабочих объединений Сербии в Белграде создан специальный коллектив кинематографистов. В планах коллектива следующие темы: «Манифест Коммунистической партии», «Классы и классовая борьба», «Авангард рабочего класса», «Марксизм — мысль нашей эпохи», «Марксистская теория гармоничного человека», «Свет Парижской коммуны», «Интернационал» и «Международное рабочее движение». Все фильмы этого цикла будут дублированы на языки народов Югославии.

КАТРИН ДЕНЕВ, **ТИНА ОМОН**, французские актрисы, **ДЖАН-КАРЛО ДЖАННИНИ**, актер итальянский, и **ФРАНСИСКО РЕЙ**, актер испанский, сыграют главные роли в политическом детективе режиссера Мауро Болоньини «Дела благородного рода» — о нашумевшей несколько лет назад уголовной истории, в которой были замешаны «сливки» аристократического римского общества.

ГАЛИНА КОТЕВА, **ИРИНЕЯ КОНСТАНТИНОВ**, **ПЕТР СЛАБКОВ**, болгарские актеры, сыграли главные роли в психологической драме «Дублер» режиссера Или Велчева. В центре сюжета — нравственные проблемы, возникающие в жизни героев: неожиданная любовь, неповторимость человеческой личности, невозможность пройти заново то, что осталось в прошлом.

АНТОНИ КУИНИ, американский актер, дебютирует в режиссуре экранизацией повести Антуана де Сент-Экзюпери «Земля людей». В роли писателя снимется Франко Неро.

МИРЕЙ ДАРК и **ПЬЕР РИШАР**, французские актеры, сыграли главные роли в фильме «Возвращение таинственного блондина», истории дальних психоделических застенчивого скрипача — героя картины «Высокий блондин в черном ботинке». Режиссер Ив Робер.

Умер Сергей Павлович Урусевский, человек удивительного, неповторимого таланта, художник, поэт кинематографа.

Это был красивый человек — красивый лицом и душой, тем, как он думал о людях, как видел мир, как показывал его в своих картинах. Он не только умел в своей операторской профессии делать то, что не умели до него и не сумеют повторить после, но сумел преобразить само существо этой профессии, дал ей новое качество. Он не иллюстрировал, не фиксировал на пленке режиссерский замысел, но раздвигал его, заставлял тянуться за собой, заставлял переосмысливать, по-новому видеть то, что прежде казалось беспорядочным и ясным. Многие сцены снятых им картин, лучшие сцены, стали такими именно потому, что их решение определила его операторская мысль. Только оператор мог придумать такую смерть Бориса, которая поразила всех в «Журавлях», — эти крутящиеся деревья и уплывающее за пеленой облаков солнце. Только оператор мог так выразить эту неистовость напряжения, одержимость труда геологов, какую мы увидели в «Неотправленном письме», — вихрь взлетающих ударов кирки, полыхающие отсветы огня, этот яростный, нарастающий, неостановимый ритм. Камера у Урусевского обрела неведомую ей прежде свободу — она (вспомним хотя бы фильм «Я — Куба») взмывала к небу и опускалась под воду, парила над домами и врвалась в гущу демонстрации, ее били струи брандспойтов, она умела жить, дышать, радоваться и страдать вместе с героями.

Две мои картины — «Кавалер Золотой звезды» и «Урок жизни» — были сняты Сергеем Павловичем. Работать с ним было нелегко. Он неукоснительно, упрямо, без уступок себе и другим добивался того и только того, что наметил, задумал, представил в своем воображении. И если съемки шли на натуре, то они не начинались, пока Урусевский не дожидался того самого, единственно необходимого ему момента, когда положение солнца, теней, цветовая гамма земли и неба совпадали с картиной кадра, которую он придумал и выносил. И в ожидании этого момента он был предельно терпелив. Его зрение обладало редчайшим свойством трансформировать то, что видел глаз, в то, что получится потом — он видел будущий кадр безошибочно.

Его всегда тянуло в новые края. Он словно бы нарочно выбирал фильмы со сложнейшими, невыносимо долгими экспедициями, где каждый кадр стоил огромного, упорнейшего труда. Но труд этот никогда не оказывался напрасным. Ни в павильоне, ни на уютной подмосковной натуре, ни в обжитом кинематографистами Крыму не снимешь такую обжигающую своими песками пустыню, какую мы увидели в «Сорок первом», такие просторы заснеженной тундры, какие есть в «Алитете», такую суровую, поражающую своей вселенской бесконечностью тайгу, за которой Урусевский поехал в Сибирь для «Неотправленного письма».

Сергей Павлович работал с разными режиссерами, художниками ярких инди-



Сергей Урусевский на съемке

Очень красивый человек

видуальностей — с Донским, Пудовкиным, Чухраем, Калатозовым, — но ни с одним из них он не терял своеобразие своего почерка, он был оператором-автором. Мастерство его от фильма к фильму становилось все увереннее и увереннее. Его манера, бывшая мягкой и живописной в «Сельской учительнице» и «Возвращении Василия Бортникова», менялась на аскетически сухую и графичную в «Неотправленном письме», внимательный психологизм «Урока жизни» сменялся напряженной экспрессией фильма «Летят журавли». Он не останавливался, не повторял себя. Он искал, всегда шел вперед. Развивающаяся и гигантски выросшая советская операторская школа многим обязана его таланту, его смелым поискам.

Его приход в режиссуру был закономерной неизбежностью. Он перерос те достижения, которых добился как оператор, ему тесны становились рамки профессии, и он не побоялся начать все заново, в новой для себя области, так же как когда-то не побоялся оставить живопись, которой учился у Фаворского, и пойти в неведомую стихию кино. Но, и став режиссером, он не выпустил из рук камеры. Более того, фо-

тографическое качество его работы поднялось на новую ступень. «Бег иноходца» снят грандиозно, неповторимо. Здесь все — цветовая гамма, изображение, то деформированное одному ему понятным набором линз, то замедленное во времени, лица людей, пейзажи гор и неба — слагается в удивительный гимн красоте природы, красоте человека. Еще более сложную задачу он взял, обратившись к поэтической судьбе Есенина, создавая фильм «Пой песню, поэт...» Здесь не все удалось, не все бесспорно, но нельзя не восхититься дерзкой смелостью таланта художника, взявшегося говорить с экрана языком зримой поэзии. В фильме есть сцены поразительные, ошеломляющие своей обнаженной условностью и до глубины души волнующей искренностью, влюбленностью режиссера в Есенина, в мир его стихов, в Россию.

Фильмы Урусевского-режиссера не оставляли сомнения в том, что его режиссерское дарование идет к зрелому мастерству, совершенству, гармоническому единению с талантом оператора. Это подтверждал и замысел «Дубровского», фильма, к которому он готовился.

Работая в кино, он не оставлял и первую свою любовь — живопись. Сейчас Союз художников собирается устроить выставку его полотен. Посмотрите их — они откроют вам еще одну сторону яркого, влюбленного в жизнь таланта Урусевского.

Урусевский не был художником того склада, о каком у Пушкина сказано: «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон, в заботах суетного света он малодушно погружен». Урусевский не знал этих суетных забот. Он жил искусством. Он воспринимал жизнь как художник, был художником во всем, что делал.

Он был по-детски восприимчив, в чем-то даже наивен, скромнен, застенчив. Ему казалось, что он не горазд в разговорах, и потому чаще предпочитал молчать. Но когда он увлекся, обнаруживалось, что рассказчик он великолепнейший, способный подмечать и передавать живо, зримо, с юмором детали самые тонкие и точные, сразу же схватывающие суть людей и событий.

Общение с ним, работа с ним, встреча с его фильмами были радостью. Нам она выпала.

Юлий Райзман

у книжной полки



КИНО И ШЕКСПИР

Однажды, уже давно, я попала на просмотр фильма, о котором много говорили тогда, но которого я не видела. И однако ж — странное дело! — следя за сменой кадров, я все время ощущала какую-то двойственность: вроде бы и не смотрела, а фильм помню, и только потом стало мне понятно, в чем дело: я слышала подробный рассказ о картине от человека, видевшего ее в Париже. Фильм назывался «Хиросима, моя любовь», рассказ о нем я слышала от Сергея Юткевича.

С тех пор я много раз удивлялась поразительной кинематографической памяти этого человека. Мы не всегда были согласны с ним в суждениях о том или ином фильме, но всегда для себя я приравнивала его рассказ о картине к 90% просмотра. А иногда и к 120%, потому что он умеет увидеть на экране то, чего не замечают другие. Мало кому из кинематографистов дана эта способность не только выносить субъективное суждение о фильме, но при этом хранить в воображении его объективное экранное бытие.

Книга С. Юткевича «Шекспир и кино», вышедшая недавно в издательстве «Наука», может служить тому примером и доказательством. Она могла бы заменить хрестоматию по эрэнции английского классика, если бы достоверность рассказа о фильмах не соседствовала в ней с той самой субъективностью суждения, которая составляет привилегию художника. Поэтому дане то обстоятельство, что книга в разных главах написана неровно, не умаляет ее веса, а является ее достоинством.

Книга С. Юткевича, как принято теперь говорить, информативна. Это — исследование. Эрудиция автора в избранной теме — очень велика. Не только читатель наивный, неискушенный найдет в ней для себя интересное и новое, но и заведомо интересующийся темой и специалист. Такова, к примеру, история самодельного американского фильма «Юлий Цезарь».

* С. Юткевич «Шекспир и кино». Изд-во «Наука»: 1973 г.

Впрочем, дело тут не только в пересказе или анализе самого фильма — к подобным пересказам, как бы в опровержение того, что я сказала выше, автор прибегает не столь уж часто. Чаще он обращается к косвенным приемам характеристики, и тогда рассказ о том, как технически снимался тот же «Юлий Цезарь», может передать особенности фильма ираспоречивее, чем самый добросовестный анализ самого «текста», ибо «история каждой выдающейся постановки напоминает летопись битвы, в которую вступает художник со всеми обстоятельствами, казалось, восстающими, как стихии природы, для сопротивления его замыслу».

Иногда, прервав анализ на полуслове, автор делает отступление для исторической справки или делает отступление не во времени, а в пространстве искусства, и тогда, положим, для объяснения японской версии Шекспира он прибегает к маскам театра «Но». Вообще система отступлений играет в этой книге, казалось бы, заминую-

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ЭКРАНАМ

Эти фильмы готовятся к выпуску

«ТВОЙ ПЕРВЫЙ ЧАС»

Киноповесть, посвященная трудовой династии потомственных азербайджанских нефтяников и охватывающая период от начала двадцатых годов до наших дней.

Ш/э. Производство киностудии «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы. Сценарий Р. Фаталиева, режиссер А. Бабаев, оператор Р. Оджагов. В ролях: Г. Турабов, Ш. Алекперов, Р. Балаев и другие.

«УЩЕЛЬЕ ПОКИНУТЫХ СКАЗОК»

Драматическая любовная история, которая разворачивается в первые послевоенные годы в горной Армении (см. «СЭ» № 22 — 1974 г.).

Цвет., ш/э. Производство киностудии «Арменфильм» имени А. Бекназаряна.

Сценарий А. Агабабова, Э. Кеосаян, режиссер Э. Кеосаян, оператор В. Ильин. В ролях: Л. Геворкян, А. Джигарханян, А. Хачатрян и другие.

«ПОДАРОК ОДИНОКОЙ ЖЕНЩИНЕ»

Эксцентрическая приключенческая кинокомедия, героиней которой стала современная женщина. В главной роли — Вия Артмане.

Цвет., ш/э. Производство Рижской студии. Сценарий Л. Вауземниекса, режиссер Э. Лацис, оператор З. Витолс. В ролях: Х. Лиепиньш, Э. Павулс и другие.

«ПУСТЬ ОН ОСТАНЕТСЯ С НАМИ»

Киноповесть, рассказывающая о том, как находят пути к взаимопониманию отец и его подрастающий сын. Адресована и детской и взрослой аудитории (см. «СЭ» № 22 — 1974 г.).

Цвет., ш/э. Производство Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького. Сценарий М. Ибрагимбекова, режиссер И. Тарковская, оператор А. Яциевичос. В ролях: Г. Кобахидзе, Т. Арчвадзе, В. Головина и другие.

«РЕЙС ПЕРВЫЙ — РЕЙС ПОСЛЕДНИЙ»

Киноповесть о рабочих буднях бригады шоферов-дальнорейсников. Ш/э. Производство Одесской киностудии. Сценарий А. Лапшина, режиссер С. Гаспаров, оператор О. Мартынов. В ролях: С. Плотников, Ю. Кузьменко, А. Сердюк, В. Голдаев, О. Гаспарова и другие.

«ПРОЩАЙТЕ, ФАРАОНЫ!»

Кинокомедия на материале современного украинского колхоза.

Цвет., ш/э. Производство Одесской киностудии. Сценарий А. Коломийца,

режиссер В. Винник, оператор Ф. Сильченко. В ролях: Н. Слезка, Н. Шутько, М. Крамар и другие.

«МАЛЕНЬКИЙ КОМАНДИР»

Предназначенная детям лирическая картина рассказывает о приключениях мальчика.

Цвет. Производство киностудии ДЕФА, ГДР. Сценарий М. Байхлера, А. Гельхар, режиссер З. Хартмани, оператор З. Могель. В ролях: А. Мюллер, Э. Пеликовски, М. Крайслер и другие.

«ТАЙНА ЗОЛОТОГО БУДДЫ»

Детектив, повествующий о раскрытии преступления, происшедшего в конце прошлого века.

Производство киностудии «Баррандов», ЧССР. Сценарий О. Зеленка, Л. Фукса, Д. Клейна, режиссер Д. Клейн, оператор И. Штеер. В ролях: Э. Цупак, О. Броусек, Я. Прайсова и другие.

«ОРЛИНЫЕ ПЕРЬЯ»

Экранизация оперетты на исторический национальный сюжет, относящийся к началу XVIII века — к периоду освободительной борьбы Венгрии против Габсбургов.

Цвет. Производство киностудии «Мафильм», ВНР. Сценарий И. Бекфи, режиссер М. Келети, оператор Ф. Сечени. В ролях: П. Хусти, Г. Надь, Г. Агарди и другие.

«В СЕМЬЕ»

Социальная драма о печальной судьбе пожилой бразильской четы.

Цвет. Производство кинокомпании «Р. Ф. Фарияс», Бразилия. Сценарий О. Виана, Ф. Гуллара, П. Порто, П. Камарго, режиссер П. Порто, оператор Ж. Медейрос. В ролях: Ирасема де Аленкар, Р. Арена и другие.

«ЕСЕНИЯ»

Мелодрама об истории любви девушки из табора и молодого офицера; действие относится к XIX веку.

Цвет., 2 серии. Производство кинокомпании «Гильермо де ла Парра, С. А.», Мексика. Сценарий Н. В. Дульче, Х. Алехандро, режиссер А. Б. Кревенна, оператор Х. О. Рамос. В ролях: Ж. Андерс, Х. Лават, И. Лозано и другие.

От редакции. По просьбе наших читателей мы изменяем форму ведения «Путеводителя по экранам» и теперь сообщаем в нем только краткую информацию (тема, жанр, материал) о выходящих на экран фильмах. В случае, если лента цветная, широкоэкранная или широкоформатная, мы специально указываем на это (цвет., ш/э, ш/ф).

«Рейс первый — рейс последний»



«Твой первый час»



«Орлиные перья»

«Прощайте, фараоны!»



«Подарок одинокой женщине»



«Есения»



«Тайна золотого Будды»

той в рамки темы, первостепенную роль. Юткевич не только обращается ко всякого рода околошекспировским модернизациям сюжетов, он видит, как сивозь экранизации Шекспира проступают контуры современных проблем и поисков западной интеллигенции.

Короче говоря, не ограничивая себя рамками анализа фильмов, автор разворачивает киношекспириану на широком фоне — историко-кинематографическом, производственно-кинематографическом, историко-театральном и просто историческом, а иногда даже автобиографическом и меньше всего на фоне собственно шекспироведческого, ибо его тема скорее даже кино и Шекспир, нежели наоборот.

Как режиссер своей книги, Юткевич не боится беллетризации исследования, не стараясь придать ему модную видимость чистой науки. Он прибегает и к отступлениям, автокомментариям, даже к приемам детективной занимательности — так, по детективному началу он главу об Орсоне

Уэллесе, «человеке, который испугал Америку» и поставил, быть может, самые спорные шекспировские картины. И это не только и не столько даже глава об экранизации Шекспира, сколько краткий очерк жизни и идей одного из самых эксцентричных и трагических художников современно экрана. Автор погружает своего героя не только в атмосферу съемок, драматическую и смешную, как сами пьесы, но и в столь же драматическую борьбу идей, и от этого разное по стилю и по уровню экранизации американского режиссера сливаются в общий образ «экзистенциалистски» прочитанного Шекспира.

Все это вместе, если можно так сказать, «интересная наука» — я не говорю «занимательная», потому что так принято называть научно-популярные книги по точным дисциплинам, а работа Юткевича, основанная на методах традиционного искусствознания, не является «популярной» или «занимательной». Она включает в себя исследование в полном его объеме. Как водит-

ся в такого рода исследовании, у автора есть и прямой оппонент, в полемике с которым — с «пессимистической концепцией истории», выдвинутой польским критиком Яном Коттом в его книге «Шекспир — наш современник», — и строит С. Юткевич свою систему доказательств. Но при всем уважении к этой полемике вокруг шекспировского наследия, которая никогда не иссякает и не иссякает, по-видимому, «доколь в подлунном мире жив будет хоть один пинт», книга кажется убедительнее всего там, где автором движет не только разум теоретика, но и страсть, ревность, пылливость художника. Там, где в форме краткого, почти что сухого комментария он выводит формулу японского Шекспира Акиры Куросавы. Там, где со свойственной ему высокой культурой «видения» фильма он выделяет «неореалистическую природу» Шекспира по-итальянски, анализируя силу и слабость экранизаций Франко Дзеффирелли.

На фоне всех этих ослушников и

экспериментаторов, «анфантерриблей» традиции, как часто это бывает в книгах, притом не только критических, более академичными выглядят главы о положительном герое — «Гамлете» и «Короле Лире» Г. Козинцева, несмотря даже на широту и богатство историко-культурного и автобиографического фона. Но такова часто бывает участь положительных героев. Самое интересное в книге возникает в точках творческого спора.

...Итак, мы должны быть благодарны автору, издательству «Наука» за эту книгу, которая могла бы служить хрестоматией еще и потому, что к ней приложена достаточно полная фильмография, а между тем она читается как роман о кино. Тем более благодарны, что культура авторской, как не часто, увы, бывает в подобных изданиях, соответствует культуре оформительская (художник В. Валериус) и культура полиграфическая. А это, право, не последнее дело.

М. Туровская

ПЯТЬДЕСЯТ ЛЕТ СО ДНЯ ВЫХОДА ПЕРВОГО НОМЕРА «СОВЕТСКОГО ЭКРАНА»

ОН НАЧИНАЛСЯ ТАК...

В январе 1925 года «Киногазета» начала выпускать небольшое (всего 8 страничек, формата школьной тетрадки) иллюстрированное приложение. Первый его номер вышел 13 января. «Экран киногазеты» стал выходить еженедельно. Издание это, освещавшее новости кинематографической жизни, вызвало интерес читателей. Уже после первых десяти выпусков оно выросло в массовый журнал (тираж 35 тысяч экз.). Он был назван «Советский экран».

Это был первый наш киножурнал, целиком адресованный кинозрителям. Живо и доходчиво он рассказывал о развитии киноискусства, знакомил с его мастерами, освещал работу киностудий, печатал множество интересного читателям материала. Год от года росла его популярность. В 1926 году формат журнала увеличился до нынешнего размера, а тираж удвоился.

Во второй половине двадцатых годов наше революционное киноискусство переживало период бурного расцвета. На экраны вышли «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Мать» В. Пудовкина, фильмы Д. Вертова, А. Довженко, Ф. Эрмлера, Г. Козинцева и Л. Трауберга, С. Юткевича, Н. Шенгеля и многих других мастеров, произведения, явившие миру идейную силу и художественное новаторство киноискусства, рожденного Октябрем.

Страницы журнала тех лет доносят живое дыхание истории, борьбы за новое кино с ее поисками, дерзаниями, острыми спорами, с ее великими свершениями, а подчас горькими срывами. Публикуя разборы новых фильмов, выступления, декларации, интервью мастеров, чьи творения ныне составляют гордость нашей киноклассики, журнал приобщал читателей к творческим проблемам кино, способствовал их эстетическому воспитанию. Именно тогда формировалось лицо киножурнала нового типа, который, обращаясь к массовой аудитории, говорил о кино всерьез, без рекламности и сенсационности, привлекал к этому разговору самих мастеров, укреплял их контакты со зрителями.

Основоположники советского кино от Л. Кулешова и Д. Вертова, С. Эйзенштейна и В. Пудовкина до мастеров ФЭКС и братьев Васильевых закладывали основы и нового массового журнала, были его постоянными

**ЭКРАН КИНО
ГАЗЕТЫ**

№ 1 13 января 1925 г. № 1



**СОВЕТСКИЙ
ЭКРАН**

№ 1 (II) 24 марта 1925 г. № 1 (II)

НА
ТА
ВА
Ч
НА
Д
З
Е



КИНО И ЖИЗНЬ



Обложки
нашего журнала
разных лет



**СОВЕТСКИЙ
ЭКРАН**



авторам. На его страницах можно встретить имена и многих писателей, таких, как Н. Асеев, М. Шагинян, И. Эренбург, Л. Никулин, А. Грин. С критическими статьями выступали Ю. Тынянов, В. Туркин, В. Шкловский. Авторский актив был большой и сильный — всех не перечислишь. Его силами «Советский экран» вел линию страстной защиты передового, яркого, смелого в киноискусстве, утверждение высоких принципов его правдивости, реализма, народности. Наряду с этим «СЭ» подвергал острой критике явления приспособленчества, снижения художественного уровня, увлечения буржуазными «модами», отрыва от жизни — все то, что стояло на пути развития «Самого важного из искусств». Многие выступления журнала и по сей день цитируются историками советского кино.

На протяжении тридцатых годов журнал несколько раз менял периодичность названия.

В 1930 году объем «СЭ» увеличился. Он стал выходить три раза в месяц под названием «Кино и жизнь». В 1931 году он был реорганизован в ежесемички «Пролетарское кино», рассчитанный, как было определено в его проспекте, на профессионалов-кинематографистов, на членов массового «Общества друзей советского кино» и на «широкий актив рабочекрестьянского кинозрителя».

В журнале такого широкого профиля постепенно возобладали темы чисто профессиональные. Но дальнейшее развитие киноискусства, расширение киносети, требования зрителей выдвинули задачу дифференциации кинопечати. С 1939 года наряду с ежесемичкиком по кино начал издаваться иллюстрированный двухнедельный «Советский киноэкран», адресованный работникам киносети и массовому зрителю. Он выходил до июля 1941 года.

После перерыва, вызванного войной, с января 1957 года издание массового киножурнала возобновилось под первым его названием «Советский экран».

Мы не будем описывать «СЭ» послевоенных лет. Его облик и содержание хорошо известны читателям. Напомним лишь, что и в эти годы журнал не стоял на месте. Из иллюстрированного информационного издания он превратился в критико-публицистический орган, более широко и многосторонне освещающий сегодняшний день нашего многонационального кинематографа. Это изменение содержания было вызвано запросами зрителей. И оно не прошло незамеченным. Об этом говорит неуклонный рост числа подписчиков и то, что с 1957 года тираж вырос с 200 тысяч до 2 миллионов экземпляров. Ныне «Советский экран» — самое массовое киноиздание в мире. Оно идет по подписке больше чем в 80 зарубежных стран.

Один из читателей в новогоднем поздравлении привел интересный подсчет. «Ваш журнал, — пишет он, — «тонкий» — всего 1 миллиметр, но если сложить тираж каждого номера в одну стопу, ее высота будет около четырех Останкинских телевизионных башен...» Напоминание своевременное, хотя мы далеки от юбилейного благодушия. Массовое журнала, рост культурно-эстетического уровня зрителей, интереснейшие процессы развития самого киноискусства — все это повышает чувство ответственности, наше стремление полнее и глубже ответить ожиданиям читателей.

Сегодня, вспоминая, как начинался «Советский экран», приглядевшись перелистать комплекты первых его пяти лет. Мы приведем только короткие выдержки из статей и публикаций, только штрихи, дающие представление о лице и направлении журнала.

ФИЛЬМЫ

РЕВОЛЮЦИЯ И ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА — ВОТ ГЛАВНАЯ ТЕМА МНОГИХ ЛУЧШИХ ФИЛЬМОВ ТЕХ ЛЕТ. В ЭТО ЖЕ ВРЕМЯ НАШ КИНЕМАТОГРАФ АКТИВНО ОБРАЩАЕТСЯ К СОВРЕМЕННОСТИ. УЖЕ ЕСТЬ ПЕРВЫЕ УСПЕХИ В ОСВОЕНИИ ЭТОЙ ТЕМЫ.

Назначение послеоктябрьского экрана только одно: как только кино станет доступным новому зрителю в полной мере, экран будет обязан удовлетворить запросы этого зрителя.

Экран будет обязан из тысячи «художественных» приемов, традиций выбрать только те, которые не помешают открытию новых форм, нового кинореалиста для нужд нового зрителя.

1925 год, № 33

НОВЫЕ ПУТИ

[по поводу картины «Стачка»]

«Стачка» привлекла и продолжает привлекать наше внимание. Здесь впервые намечены новые пути советского кино, новые методы и смелая своеобразная установка режиссерской, операторской и актерской работы...

Сегодня — мы констатируем — сделан поворотный этап в советской кинематографии; подлинное значение его будет учтено, может быть, не сегодня, а несколько позже, когда мы убедимся в том, что эта новая форма есть в то же время и новое содержание.

1925 год, № 2

ПЕРВЫЙ ОТКЛИК

Я отвык раскаляться радостью докрасна, чтобы в достаточной мере оценить работу Эйзенштейна, чтобы найти горячие и восторженные слова для поздравления советского кинодела с огромной и подлинной победой. Победа эта не только в тех или иных эффектно показанных кадрах, не только в замечательной технике, фотографии и типаже. Победа — в высоком уровне культуры, который отмечен отныне этой фильмой и который не в состоянии снизить никакие минареты смерти и тайны маяков. Новый герой введен в сознание зрителя. Он реален и подавляющ в своей подлинности, в мощи своих восстановленных форм, он убедителен действительностью своего существования.

Этот герой — революционный броненосец, подчинившийся воле матросских рук, сбросивший с себя накипь традиционных привилегий, мертвую казенщину принудительной дисциплины и вольной грудью вспенивший свежее море.

Ник. Асеев
о фильме
«Броненосец «Потемкин»
1926 год, № 1



НАША ШКОЛА

Кампании можно проводить исподволь, незаметно для читателя. Мы не пытались скрыть, что вели кампанию за «Шестую часть мира», за эту единственную в своем роде фильму. Мы помещали о ней статьи, печатали фотографии, напоминали об этой картине нашими обложками. Мы не боимся признаться: «Да, это была кампания».

И как в свое время кампания, поднятая кинопечатью за «Броненосец «Потемкин», оказала существенное влияние на продвижение этой картины, так и сейчас мы хотим отметить первые результаты борьбы «Правды» и «Советского экрана» за право жизни «Шестой части мира».

1926 год, № 42

«ОБЛОМОК ИМПЕРИИ»

Очень интересно и своеобразно сделан режиссером Эрмлером фильм «Обломок империи» (сценарий Виноградской). Режиссер на редкость сильно вскрывает то огромное и невероятное, что произошло за 10 лет. Он заставляет оглянуться назад, увидеть, что было, пережить еще раз пройденное и почувствовать, что происходит сейчас.

«Обломок империи» — это какой-то мощный таран по неверию, по всяким паническим настроениям, по всякому сюсюканью. Бодрист творческой работы, какой-то яркий авторский задор сделал фильму интересным художественным произведением и в то же время, несмотря на свою парадоксальность, документом эпохи.

1929 год, № 42

«КАТОРГА»

Среди «Казачков», «Белых Орлов», «Капитанских дочек» и прочей псевдоистории, рассчитанной на самый невзыскательный вкус, неприлично видеть такую картину, как «Каторга».

СОВЕТСКИЙ ЭКРАН № 1



ШЕСТАЯ ЧАСТЬ МИРА

Жизнь политических заключенных в царских застенках, произвол тюремной администрации, систематические издевательства «начальства», героизм людей, отдающих все во имя борьбы за свободу, резко и впечатляюще проходят через всю картину.

Художественный такт, восприимчивость и намечающийся поиск новых путей, яркой выразительности на экране выдвигают Ю. Райзмана на видное место в среде нашей кинорежиссуры.

1928 год, № 44

Минувший производственный сезон принес нам картины, творцы которых сумели найти правильное соотношение между бытом и сюжетом. Из этих работ наиболее значительной является фильма «Парижский сапожник» режиссера Эрмлера... Равным образом сумел заставить играть быт и режиссер Юткевич в своей картине «Кружева». Картина Юткевича интересна еще тем, что она разрушает образ законченного в своих формах быта и показывает нам его «превращения» под ударами новой жизни.

1928 год, № 27

«ЗВЕНИГОРА»

После двадцати трех часов пути — Киев, Большой театр. Торжественное заседание краевых Советов, собравшихся для празднования десятилетнего юбилея Октября... Слушаем пение хора, исполняющего старинные песни. Наконец, экран освещается, и появляются новые кадры «Звенигоры», интересной фильму молодого режиссера Довженко. Он сопоставляет в ней старые традиции Украины с новыми, революционными. В этой фильме чувствуешь захватывающую композиционную работу, видны достижения, ранее обнаруженные в большинстве фильмах молодых киноработников.

Леон Мусинак
1928 год, № 24

ПОСТОРОННЯЯ ЖЕНЩИНА

...Первая самостоятельная работа режиссера Пырьева «Посторонняя женщина» обнаруживает в нем крупного и интересного по индивидуальности художника, обладающего уже незаурядным мастерством.

1929 год, № 28

Эйзенштейн, Роом, Фэжсы, Охлопков — разнородные и разноценные мастера. Но все они в той молодой плеяде, которая делает но-

МАСТЕРА

«СОВЕТСКИЙ ЭКРАН» ШИРОКО ЗНАКОМИЛ СВОИХ ЧИТАТЕЛЕЙ С КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИМ ТВОРЧЕСТВОМ — РАБОТАМИ РЕЖИССЕРОВ, АКТЕРОВ, ОПЕРАТОРОВ, ХУДОЖНИКОВ. ПИСАЛ ОБ ИНТЕРЕСНЫХ ДЕБЮТАХ — О ТЕХ, КТО ДЕЛАЛ СВОИ ПЕРВЫЕ ШАГИ ПОЧТИ ОДНОВРЕМЕННО С НАШИМ ЖУРНАЛОМ. МНОГИЕ ИЗ НИХ УСПЕШНО РАБОТАЮТ И СЕГОДНЯ В СОВЕТСКОМ КИНО, ЯВЛЯЮТСЯ НАШИМИ ДАВНИМИ АВТОРАМИ.

вую нашу кинематографию. Молодая Пляда — выписка 1926 года. Этот год будет записан в истории нашего кино, как год перелома.

1926 год, № 8

«ЖЕЛЕЗНАЯ ПЯТЕРКА»

Мы были полностью введены в круг работы, знали сценарий, монтажные листы и план съемки минимум за день вперед. На задания мы отвечали одним словом: «Есть!» — и беспрекословно его исполняли.

Все «облачное» время Эйзенштейн посвящал теоретической работе с нами.

«1905 год» дал нам богатейший практический и теоретический багаж, который прибавился к 4-летней совместной работе с С. М. Эйзенштейном, начатой еще в Пролеткульте.

Александров, Антонов, Гоморов, Левшин и Штраух
[ассистенты постановщика «Броненосец «Потемкин»] 1926 год, № 2

«Мать» была моей первой работой в советском кино. Система режиссера Пудовкина была для меня новой. В старом кино просто фотографировали театрально разыгранную драму. Искусство современного киноактера я бы назвала мозаичным. Актер создает образ, претворяет себя в этот образ, но он должен сегодня передать эмоции смерти, чтобы завтра сниматься в начале фильма, а послезавтра в середине. Здесь требуется полное «вживание в образ», искусство мозаичной работы над каждым от-

дельным куском роли, способность к быстрому рефлексу. В этом кроется особая увлекательность работы в кино: вот сейчас, немедленно, пережить во всей полноте и оформить точно и четко данный кусок, данную эмоцию роли.

Вера Барановская
[исполнительница роли Нилы в фильме «Мать»] 1926 год, № 38

Что я хотел бы ставить? Хорошие картины, такие, в которых современность была бы не внешней формальной «приправой», а нутром произведения. Хочу показать на экране людей нашего дня, в их бытовом и социальном окружении — живых, волнующих людей нашего живого, волнующего времени.

Я. Протазанов
[из ответа на анкету «СЭ», 1927 год, № 23]

КАК Я РАБОТАЛА НАД КАРТИНОЙ «РОССИЯ НИКОЛАЯ II И ЛЕВ ТОЛСТОЙ»

Берясь за эту тему, я знала, что осуществить ее трудно, но что взяться за это необходимо...

Это первый опыт сделать на старом неигровом материале такую картину, где есть реально действующее лицо («герой»), — есть его общественная и личная драма в реальной исторической среде.

Эсфирь Шуб,
1928 год, № 40

ЭДУАРД ТИССЭ

У Тиссэ «диалектический подход» к съемке. Один и тот же кадр может быть снят по-разному.

Тиссэ влюблен в жизнь и кино, в крупные планы человеческих лиц и в пейзажи, в свои линзы, объективы, сетки.

— Нет ничего нефотогеничного, — заявляет он. — Все можно одеть в но-

Обложки, посвященные С. Эйзенштейну и Э. Тиссэ



вые световые одежды. Все можно при надлежащем выборе ракурса и соответствующей обработке светом сделать фотогеничным.

1929 год, № 5

«ВТОРАЯ ЖЕНА»

...Когда начались съемки, слух о «Второй жене» облетел весь старый Ташкент.

— Грех, — говорили одни.
— Бог накажет, — боялись другие.
— Совсем, как у нас, — смеялись третьи.

— Спасибо, дочка, тебе, — сказала старуха Айша. — Будут люди смотреть на мою Адолят, пожалеют ее и подумают, что не только она, а сотни и тысячи женщин маются также у нас в ичкары.

Л. Сейфуллина,
1927 год, № 1

АНРИ БАРБЮС: фильма «Броненосец «Потемкин» обладает значительной художественной ценностью. Цензура, запрещая ее, покушается на самые основные законы искусства.

ЖАН РИШАР БЛОК: Я считаю, что «Броненосец «Потемкин» является одним из самых крупных достижений кино. В нем есть простота и мощь, пафос и правда. Он является для нас уроком.

1927 год, № 28

...По своему блеску советский киносезон в Берлине можно сравнить только с первыми Дагилевскими сезонами в Париже, с той разницей, что русское искусство былой эпохи щекотало французского сноба новыми эстетическими ощущениями, советское же кино, как глубочайшее отражение нашей эпохи, вносит новые ценности чисто социального порядка и в этом революционизирует массы.

1929 год, № 19



Страницы со статьёй об Игоре Ильинском

Дружеский шарж на режиссера Я. Протазанова

О ЖИВЫХ ЛЮДЯХ

Можно по-разному оценить «Новый Вавилон», но кинематографическая актерская культура таких актеров, как Е. Кузьмина, С. Магилл, П. Соболевский, С. Герасимов, А. Костричкин, — культура подлинная и высокая.

Из статьи
Вал. Туркина,
1929 год, № 20

ЛИТЕРАТУРА И КИНО

...За последние годы наше кино все чаще и ближе подходит к темам, волнующим нашу художественную литературу... Необходимости связи с художественной литературой осознана (хотя далеко не всеми). Живая связь с художественной литературой, осво-

ЗРИТЕЛЬ

КЛЮЧЕВОЙ ПРОБЛЕМОЙ ЖУРНАЛА БЫЛА ПРОБЛЕМА КИНОЗРИТЕЛЯ, ЕГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ, ИЗУЧЕНИЯ ЕГО ИНТЕРЕСОВ, ВКУСОВ, ЕГО ВОСПРИЯТИЯ ФИЛЬМОВ.

...Проверка зрителем — решающая проверка. Подменять зрителя — недопустимо.

Пора прекратить легкомысленные и необоснованные ссылки на зрителя и судить о картинах на основе более или менее объективных данных.

Пора перейти к настоящему изучению зрителя!

Надо побольше самых гибких форм общения с живым, конкретным зрителем!

В этом основной путь, по которому воляется в кино всесторонне освежающая его культурная струя!

1929 год, № 24

Всякому, кто взялся за демонстрацию сегодняшних событий, явлений, быта; всякого, кто добросовестно докапывается до неясного для многих смысла происходящего и пробует отразить современность в ярких кинематографических образах, надо приветствовать как своего рода пионера кинокультуры.

1925 год, № 3

КИНО НА МЕСТАХ

...Жада и стремление к кино колоссальны. В сотнях писем из провинции только и говорится о том, что интерес к кино все растет, требования повышаются. Внимание к кино в провинции — вот что должно сейчас стать одним из актуальнейших лозунгов нашей кинополитики.

1925 год, № 7

ФИЛЬМ И ДЕРЕВНЯ

...Наш деревенский кинозритель и количественно и качественно растет. Недалек тот момент, когда в количественном отношении деревня будет для кинопроката далеко впереди. Наши задачи в деревне настолько серьезны и политически важны, что,

бождение кино от пошлейших традиций заграничных дегенератов, тесное творческое общение с писателями, тематическая разработка сложных проблем наших дней в широкой среде художников пера и кино, упорное стремление кино к художественной правде — все это создает прекрасные условия к взаимной связи, взаимному слиянию литературы и кино. Я убежден, что при этих условиях в короткое время наше кино поднимется на художественную высоту, займет в нашем советском искусстве подобающее ему почетное место.

Ф. Гладков,
1927 год, № 35

Кино не только стало искусством, оно стало народным искусством в высочайшем значении этого слова. Говоря «народное», я опускаю все искажения этого понятия: популяризацию и халтуру, газетные стишки и открытки с ландшафтами; я вспоминаю готическое зодчество, эпос кастильских жонглеров, древнюю иконопись, итальянскую комедию масок. Каждый вечер миллионы людей собираются в темные залы. Это фанатизм очищения, который не скроют ни поцелуй, ни кожа апельсина.

И. Эренбург,
1926 год, № 27

СО СЦЕНЫ НА ЭКРАН

...Для меня как актера работа в кино интереснее, нежели в театре.

Конечно, я не собираюсь бросить сцену. Там слово, а от такого орудия не откажешься.

И все же громадные возможности для актера в кино бьют и этот последний оплот театра.

Для кино играешь: в воде, в воздухе, под землей, в лесу. Все, что есть в жизни, может стать всей «сценой» и «буафорией». Площадка кино — весь мир. В кино надо сыграть один раз для того, чтобы удовлетворить зное количество публики в месяц...

И это вместе с возможностью про- верить и учитывать себя, существующего отдельно на экране.

Игорь Ильинский,
1925 год, № 22

...Из театра в кино я пошла неохотно, пожалуй, больше всего из любопытства. Странно мне было, почему все говорят: актер театра непригоден для кино. Решила сама испытать.

...Начинаешь работать в кино и сразу учишься: здесь нужно начать с азав, здесь совсем другая актерская техника. В театре все построено на постепенности чувств с длиннейшими

имея в своих руках такое сильное орудие коммунистического воздействия, как кино, мы не должны ни на одну минуту забывать о необходимости его самого широкого использования.

1929 год, № 42

КИНОЗРИТЕЛЬ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Совершенно своеобразен зрительный зал в промысловых и фабрично- заводских районах. Он един по своему социальному составу — здесь можно встретить только рабочего. Здесь также любят авантюры и путешествия, также любят джунгли Африки и Индии, героинку и патетику борьбы и движения.

Линия борьбы делает близкими рабочему зрителю революционные фильмы. Темы их знакомы, как грозный, но

периодами речи, на мелких гаммах жестов. Кино — экономия, спрессованность жеста, учет каждого движения...

Кино обмануть нельзя, всякую фальшь выдаст аппарат.

Жизнь — вот что тянет меня в кино, и если Сальвини-Сюлли говорил, что в театре нужны три вещи: голос, голос и голос, то от кино требуются тоже три вещи: искренность, искренность и искренность.

В. Массалитинова,
1926 год, № 43

КАК Я РАБОТАЮ С ТОЛСТЫМ

Толстой для меня единственный писатель, абсолютно идентичный реальности. Написанное им я ощущаю, как существующее самостоятельно, со своими формами, красками, звуками... Когда я делал суд в картине «Мать», я перечитывал «Воскресение», чтобы посмотреть на суд и узнать, каков он, — а дальше я уже его переработал по-своему. При работе над деревней в «Конце Санкт-Петербурга» я также читал «Воскресение». Я не мог забыть в нем образ «мальчика в тубетейке». Он меня неотступно преследовал, и я не вставил его в картину только потому, что изменился сценарий...

В стиле речи у Толстого, я бы позволил себе сказать, есть много общего с Лениным. Такая же неумолимая воля к ясному доведению до чуждого сознания своей идеи. Форма его речи настолько подчинена мысли, что теряет до конца свою условность. Подобно скульптурной отливке форма как бы обтекает содержание.

В. Пудовкин,
1928 год, № 37

НА ПОРОГЕ ЗВУКОВОГО

Большой и непоправимой ошибкой может стать простое включение звуко- голоса в существующую кинофильму. Вновь может быть повторена ошибка раннего периода кинематографии — перенесение на экран театральных зрелищ (драмы, оперы, оперетты и т. д.).

Единственно правильным путем будет путь самостоятельного развития звучащей кинематографии как совершенно нового вида искусства.

**Редактор-монтажер
Сер. Васильев
{один из будущих
постановщиков «Чапаева»},
1928 год, № 34**

радостный быт; сюжетные конструкции, монтаж вводят их в ранг художественного восприятия. Пудовкинская «Мать», «Потемкин» Эйзенштейна, «Дворец и крепость» горячо и восторженно принимались промысловым зрителем. Реакция зрительного зала бурная и резкая — от свиста, аплодисментов и топая ногами вплоть до ругани. Я был свидетелем, как при демонстрации «Потемкина», в сцене убийства Вакулинчука, по залу прокатилось злобное: «У-у, сволочь!» Комической разрядки эта реплика не вызвала. Подбадривающие крики и дружеские советы персонажам фильмы здесь обычное явление. Очень характерно для художественных симпатий промыслового зрителя полное приятие Вертовской «Шестой части мира» — монтажа фактов, поднятого до степени «высокого» искусства. На такого зрителя должно держаться курс советское кинопроизводство в Азербайджане.

1928 год, № 3

«СОВЕТСКОМУ ЭКРАНУ»

Дорогой мой журнал «Советский экран»! Ты всегда был гостеприимен. Ты первым раскрыл свои страницы для моих дебютов.

Страшно сказать, полвека назад на твоих страницах появились мои первые рецензии на фильмы тех лет, мои рисунки. Ты оказал мне честь, поместив рецензию на мой первый фильм.

Таким образом, я многим тебе обязан и с радостью свидетельствую, что если мы сами стареем, то журнал, несмотря на свой почтенный возраст, молодеет у всех на глазах. На твоих страницах появляются все новые и новые имена. Тем самым ты продолжаешь славные традиции, оставаясь чутким и внимательным ко всему, что происходит в киноискусстве.

Ты всегда был не просто журналом, но другом и советчиком. Нам, молодым кинематографистам, интересно было приходить к тебе в гости. Ибо в твоих стенах жила атмосфера творческая, и создавали ее люди, с которыми было интересно встречаться и делиться своими мыслями.

Дорогой товарищ, журнал «Советский экран».

Прими мои искренние поздравления!

Остаюсь твоим верным другом

Сергей Юткевич,
народный артист СССР

Хаджи-Мурат говорил: веревка хороша длинная, речь короткая. Буду краток и не стану вспоминать, каким был «Советский экран» в юности. Читатели моего поколения хорошо помнят, а молодежи я советую самим посмотреть.

Киножурналы существовали и раньше, но они были рекламными, принадлежали скорее кассе кинотеатра, чем его залу.

«Советский экран» родился не в поле прошлого. Его появление было закономерным, советское кино росло буквально не по дням, а по часам. Оно хотело себя познать.

Знал молодого Эйзенштейна, когда он еще не был кинематографистом. Был свидетелем прибытия на мировой океан «Броненосца «Потемкин».

Дружил с Пудовкиным...

Сам писал для кино сначала надписи, а потом сценарии.

Спорил с Дзигой Вертовым. Работал с А. Роомом и Э. Шуб. С Юткевич считал себя моим учеником...

Рядом с нами родился первый наш массовый кинематографический журнал, разведчик и смелый воин.

Мы солдаты одного фронта: вместе праздновали победы, огорчались неудачам.

Как старый солдат, как давний автор журнала, как постоянный читатель приветствую боевого товарища с 50-летием выхода первого номера.

Это прекрасная дата в кино.

Я могу пожелать юбиляру, чтобы он всегда помнил о революционных традициях советского кинематографа.

Виктор Шкловский

... Поздравляю с почтенной датой!

Желаю, чтобы с возрастом журнал стал потолще, прибавив себе страницы. От этой прибавки своеобразная летопись кинематографа станет полнее, никто и ничто не будет забыто.

Еще раз поздравляю.

Е. Кузьмина,
народная артистка РСФСР

Уралмашевцы любят и высоко ценят самый массовый кинематографический журнал.

«СЭ» является подлинным путеводителем в безбрежном море кинолент и помогает воспитанию серьезного вкуса у зрителя.

Желаем умножить тираж журнала и привлечь новые когорты сознательных и активных друзей кино. Желаем всем сотрудникам журнала счастья, крепкого здоровья, столь необходимого в труде и борьбе на кинофронте.

**Киноклуб «Уралмаш»
Свердловск**

Перед юбилеем мы получили поздравления от наших коллег из-за рубежа. Первая телеграмма пришла от польского журнала «Экран»:

По случаю 50-летия со дня выхода первого номера направляю вам от собственного имени и всего коллектива редакции «Экрана» самые сердечные поздравления.

На протяжении всех лет «Советский экран» был верным хроникером великолепного развития первой в мире социалистической кинематографии. С его страниц миллионы советских читателей, а в последнее десятилетие и читатели многих других стран могли лучше узнать советское киноискусство, его мастеров и актеров. Многолетнее близкое и сердечное сотрудничество с «Советским экраном» очень помогает нам в популяризации советского киноискусства. Желаем вам, дорогие товарищи, дальнейших профессиональных успехов и личного счастья.

Бенедикт Носаль,
главный редактор
журнала «Экран», Польша

Среди телеграмм — поздравления от журналов «Фильмови новини» из Болгарии, «Фильм, синхаз, мужика» из Венгрии, «Фильм» и «Кино» из Польши, «Кино», «Фильм а Дивадло» и «Фильм а доба» из Чехословакии, «Чинема» из Румынии, «Фильмфернзеен» из ГДР.



ИЗ ПРОШЛЫХ НОМЕРОВ

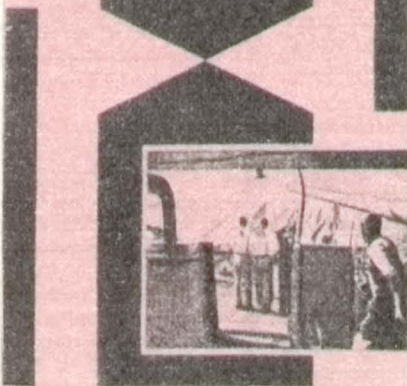


Из рисунков
Ю. Пименова

Оформление
журнальной полосы
к выходу фильма
«Броненосец «Потемкин»»



Н. Охлопков в фильме
«Бухта смерти»



Фотоколлаж
художника
П. Галаджева



СОВЕТСКИЙ
ЭКРАН

44



Обложка
журнала,
посвященного
10-летию
ВЛКСМ

«Железная пятерка» —
ассистенты С. Эйзенштейна
на фильме «Броненосец «Потемкин»»

ЛЮДИ КИНО



Кадр из фильма
«Стеклое око»



Шарж С. Юткевича
на популярных комиков
20-х годов

Цена 25 коп. ● Индекс 70865