

Экран

советский

СО СЪЕЗДА
МАСТЕРОВ ЭКРАНА

АНКЕТА ТРАДИЦИОННОГО КОНКУРСА
НАШЕГО ЖУРНАЛА ПО ИТОГАМ
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ГОДА

ЖДЕМ ВАШИ ОТВЕТЫ,
ТОВАРИЩИ ЧИТАТЕЛИ!

24

1988



ВРЕМЯ, ВПЕРЕД!

ИНТЕРЕСНАЯ ПРЕМЬЕРА



Оля Трегубова (Т. Семина) и Сметана (В. Киселев)

„Стопнулись. В лаптях; босиком; в спецовках; в башмаках; русые; вымывшиеся; грязные; в зеленоватой муке цемента, как мельники; горластые; лихие; в майках; в футболках; в рубахах; разные; но все — молодые, все — с быстрыми, блестящими глазами...».

Таких тридцать лет назад Валентин Катаев увидел строителей Магнитки.

«Время, вперед!» писатель назвал не романом и не повестью, а хроникой. Хроника... Казалось бы, самый сиюминутный жанр, звучащий коротко и злободневно, как «Новости дня». Однако одни новости сменялись другими новостями, а «Время, вперед!» выдерживало десятки изданий, шло на сцене театров и спустя тридцать лет пошло на кинематографический экран 1965 года.

Вернее, фильм еще не пошел на экраны. Он только недавно закончен на киностудии «Мосфильм». Читатели еще не видели этой картины. Когда она появится в прокате, редакция продолжит разговор о ней.



Но уже сейчас нельзя не сказать об этом фильме. О блестящих актерских работах, о музыке Г. Свиридова, об операторской «индустриальной живописи», о режиссуре и о многом многом другом.

Когда режиссер М. Швейцер предложил вниманию художественного совета сценарий будущего фильма, было немало сомнений.

— К чему, — говорили некоторые, — показывать сегодня людей тридцатых годов? Они выглядят наивными и смешными... Ведь у нас за спиной не просто прошедшие годы, но и славные, трудные исторические вехи... Мы стали умнее и сложнее... Нужно ли сегодняшнему зрителю «Время, вперед!»?

Так вот, на вопрос, нужен ли фильм о людях 30-х годов сегодняшнему зрителю, может ответить только сам зритель.

Хотелось бы, чтобы двадцатилетние и тридцатилетние, те, к которым прежде всего обращена картина, перечитали книгу Катаева.

Должны предупредить будущих участников разговора о фильме, что «Время, вперед!» не относится к произведениям легким и развлекательным. Это серьезный разговор о времени, истории и людях...

Итак, дискуссия о новой картине вперед. А сейчас первые впечатления, первые отзывы «товарищей по оружию» читайте на стр. 13 этого номера.



В роли Моси — инженер-металлург В. Зобик

Шура Солдатова (И. Гуляя) и Давид Маргулис (С. Юрский)

За искусство больших идей и открытий

ПЕРВОМУ СЪЕЗДУ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Дорогие товарищи!

Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза сердечно приветствует делегатов Первого съезда кинематографистов СССР и в вашем лице всех деятелей многонационального советского киноискусства, играющего огромную роль в духовной жизни нашего народа, и желает съезду больших успехов в работе.

Коммунистическая партия и ее основатель В. И. Ленин уже в первые годы Советской власти придавали кинематографии большое государственное значение как могущественному средству просвещения, воспитания трудящихся и формирования их коммунистического мировоззрения. Советское киноискусство — искусство социалистического реализма, новаторское по содержанию и по форме — прошло славный исторический путь, выработало замечательные традиции и завоевало всенародную любовь и мировое признание.

Современный этап развития нашего киноискусства ознаменован новыми успехами в отображении на экране жизни советского общества, кинопроизведениями, многообразными по темам, жанрам и художественному мастерству. Деятели советского кино, творчески используя богатейший художественный опыт советской кинематографической школы, активно участвуют в строительстве многонациональной социалистической культуры.

Первый съезд советских кинематографистов собрался в знаменательное время, когда наша партия и народ готовятся к XXIII съезду КПСС. Активно участвуют в этом деятели советской культуры.

На работников советского искусства, в том числе кинематографистов, историей возложена великая ответственность. Поднимая большие и острые проблемы современности, наши художники должны ясно видеть перспективы развития общества и своим вдохновенным творчеством деятельно участвовать в великой борьбе за коммунизм.

Они призваны правдиво и ярко рассказывать о могучей созидательной силе социализма, о великих революционных преобразованиях, происходящих в мире.

Прямой долг работников кино — своими произведениями содействовать постоянному росту политической и производственной активности трудящихся, утверждать величие и красоту трудового героизма советских людей, многогранно и ярко отображать образ советского человека, борца и строителя новой жизни, вести неустанную борьбу против всего того, что мешает нашему движению вперед.

Проникнутое ленинской партийностью и народностью, наше киноискусство призвано воспитывать стойких и убежденных борцов — строителей коммунизма, людей высокой культуры и нравственности.

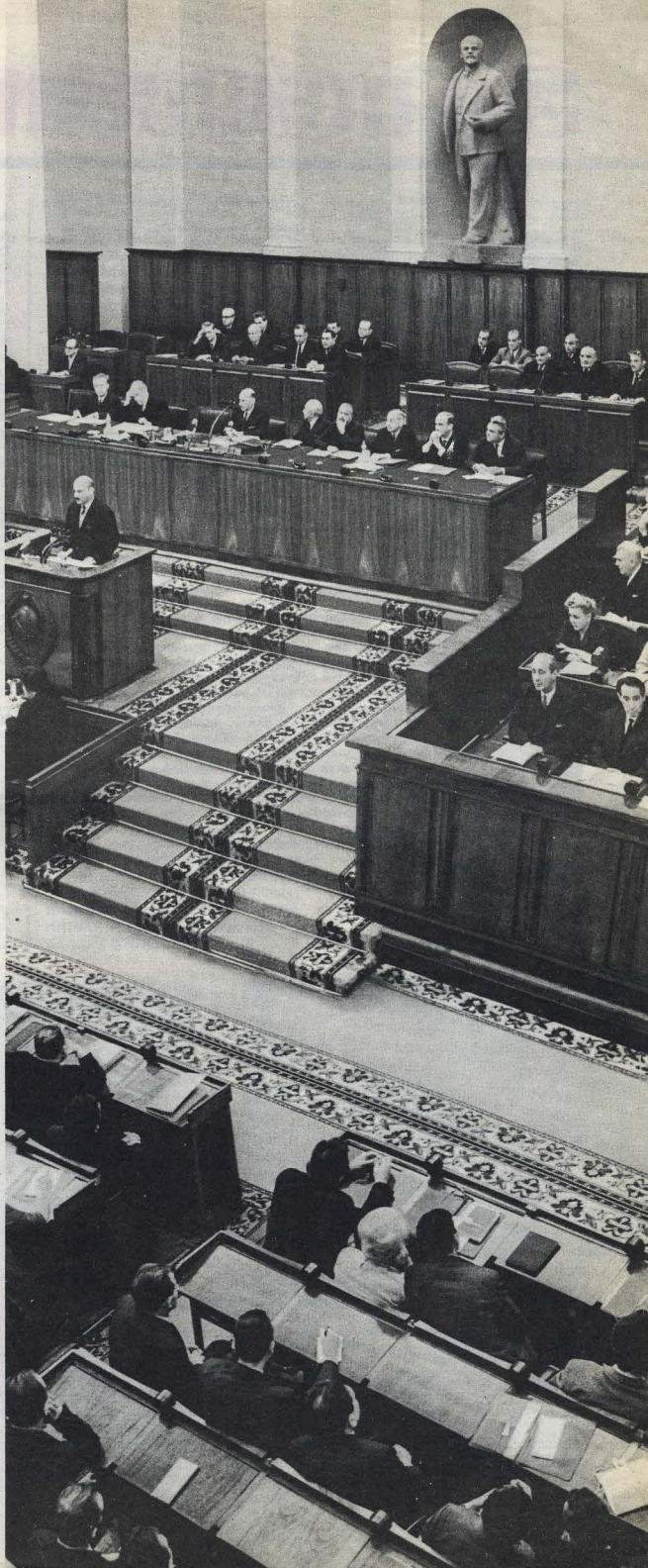
Первый
учредительный съезд
Союза
кинематографистов
СССР
открылся в Большом
Кремлевском дворце

экран
советский

ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО
КОМИТЕТА СОВЕТА
МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ДВУХНЕДЕЛЬНЫЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ
ЖУРНАЛ

№ 24 (216) декабрь
1965



За искусство БОЛЬШИХ

(Продолжение. Начало см. стр. 1)

Мастера советского киноискусства обращаются к многомиллионным аудиториям. Поэтому от работников кино требуется особая идейная четкость, ясность творческой мысли, большая ответственность к своему труду. Следует постоянно заботиться об идейно-художественном уровне и доходчивости произведений для широких народных масс.

Особое значение приобретают фильмы, обращенные к детской и юношеской аудитории, воспитывающие нашу смену на примерах беспредельной преданности партии, Родине, коммунизму.

Партия надеется, что мастера кино создадут новые произведения на героико-патриотическую тему, фильмы, способствующие укреплению дружбы народов и пролетарского интернационализма, единению и солидарности трудящихся всех стран в борьбе за мир, демократию, национальную независимость и социализм.

Советские кинематографисты, решая наиболее важные и актуальные проблемы, всматриваясь в явления жизни и активно участвуя в ней, должны осмысливать их с позиций марксизма-ленинизма. Это — необходимое условие, сопутствующее творческим победам талантливых мастеров социалистического киноискусства. Только художники, твердо стоящие на классово-пролетарских позициях и верные идеалам трудового человечества, могут выразить красоту и величайший смысл нашего революционного гуманизма.

Центральный Комитет КПСС отмечает, что при всех неоспоримых достижениях советского киноискусства его возможности используются недостаточно. До сих пор еще появляются фильмы посредственные в идейном и художественном отношении, не отвечающие высоким требованиям советских зрителей и нашим задачам по воспитанию и формированию нового человека — строителя коммунизма.

Партия будет и впредь проявлять заботу о всестороннем развитии кинематографии и расцвете художественных талантов, об идейно-политическом воспитании и творческом росте деятелей искусства.

Центральный Комитет КПСС уверен, что Первый съезд кинематографистов СССР явится значительной вехой в жизни всех киноработников страны, в развитии советского киноискусства, перед которым стоят сложные идейно-творческие проблемы и ответственные задачи. Объединяя усилия сценаристов, режиссеров, актеров, операторов, художников, композиторов, кинокритиков, всех работников нашей кинематографии, вовлекая их в дружную коллективную работу, Союз кинематографистов совместно с государственными органами кинематографии может и должен добиться таких творческих достижений, которые ознаменуют собой более высокий этап в развитии советского киноискусства.

Центральный Комитет КПСС горячо желает больших творческих успехов всем работникам советского кино. Пусть и впредь развивается и процветает любимое народом советское киноискусство!

**ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ
КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ
СОВЕТСКОГО СОЮЗА**

В жизни советского кино произошло событие огромного значения, одинаково важное и для создателей картины и для зрителей. Состоялся Первый учредительный съезд, на котором создан Союз кинематографистов СССР.

В работе съезда, проходившего в Большом Кремлевском дворце и Кремлевском театре, приняли участие около шестисот делегатов из всех союзных республик и гости из-за рубежа. Более пятидесяти советских и иностранных деятелей кино выступили с трибуны съезда, привлекая к себе внимание многих миллионов людей. На открытии съезда присутствовали руководители партии и правительства. Было оглашено приветствие Центрального Комитета КПСС, которое мы печатаем в этом номере.

Съезд заслушал доклады Л. Кулиджанова «Коммунистическое строительство и задачи советской кинематографии» и А. Караганова «Об Уставе Союза кинематографистов СССР». В решении съезда намечена широкая программа деятельности, направленная на дальнейшее развитие нашего кино, на поддержку творческих поисков и начинаний, личной инициативы, индивидуальных склонностей художника, многообразия форм, стилей и жанров. В принятом Уставе записаны основные идейно-художественные принципы организации советских киноработников.

Вопросы идейности и мастерства, многообразия национальных форм киноискусства и воспитания молодых кадров, связи кино с литературой и развитии документального и научного кино, развитие теории и критики киноискусства и кинотехники, «актерская проблема» — об этих и многих других вопросах говорилось на съезде. Говорилось об огромных завоеваниях нашего революционного кинематографа и о серьезных недостатках и трудностях, которые необходимо преодолеть. Говорилось открыто, объективно, горячо.

Журнал еще не раз будет возвращаться к мыслям, высказанным делегатами и гостями Первого учредительного. Некоторые из них мы публикуем сегодня.

1. Виктор Авдюшко и Людмила Хитяева

2. Иван Лапиков (слева) и Анатолий Папанов

3. Сергей Бондарчук

4. Выступает Григорий Козинцев

5. Михаил Жаров

6. Элина Быстрицкая

7. Ирина Скобцева и Георгий Данелия

8. Гость съезда Анджей Вайда

9. Гость съезда Жорж Садуль (слева) и Марк Донской

10. На торжественном приеме в Георгиевском зале Большого Кремлевского дворца

11. Анастасия Вертинская и Махмуд Эсамбаев на концерте-встрече со зрителями

12. Вяч. Артмане, Витас Жалаквичус и Юрий Чулюкин

Фото
И. Гневашева
и А. Князева



ИДЕЙ И ОТКРЫТИЙ

ПЕРВЫЙ
УЧРЕДИТЕЛЬНЫЙ

ВРЕМЯ, КОНФЛИКТЫ, ХАРАКТЕРЫ

Сергей ГЕРАСИМОВ,
кинорежиссер

В чем суть, пафос, непреходящее содержание советской кинематографической школы? Естественно, в революционности. В чем можно сейчас обнаружить столь же сильные конфликты, которые были источником вдохновения для Эзенштейна, Пудовкина, Довженко, творивших свои произведения в двадцатых годах? Этот источник — борьба с буржуазностью. Как только мы теряем этот ориентир, как только теряем бдительность в отношении нашего главного врага — буржуазности, так мы теряем содержание и форму, теряем свой престиж и престиж перед лицом мирового зрителя.

В последние два-три года как бы опять заново, в каком-то новом виде возрождаются самые сильные стороны нашего кинематографа. Процесс этот был не так уж прост. Этот процесс протекал в новой, важной форме, когда сознание молодого поколения оживлялось в новые, важные представления о правде, о демократии, о силе революционного примера, о мужестве, о способности говорить друг другу правду в глаза. На этом пути рождались фильмы, которые сейчас трудно переоценить.

Мы не должны и не можем ни мельчить, ни менять своих исторических целей и задач. Все будет меняться, но цели, которые мы себе поставили, слишком велики, чтобы подвергать их каким-то частным сомнениям.

Шахен АЙМАНОВ,
кинорежиссер (Казахстан)

Нам выпала великая честь присутствовать при постепенном рождении нового человека, человека будущего, и наша почетная задача — талантливо запечатлеть этот процесс. Как наука совершила путь от механики, изучающей перемещение предметов в пространстве, до ядерной физики, раскрывающей сокровенные тайны материи, так и столбовая дорога нашего кино — в исследовании не внешних событийных сторон сюжета, а внутреннего, духовного мира героев.

Многие наши просчеты идут от непонимания природы конфликта в фильмах на современную тему. Для классической драматургии был характерен конфликт героя и общества, столкновение героя и противоборствующих ему общественных сил. У нас нет антагонистических классов. Но люди у нас поразительно разные: противоречивые, удивительно интересные, со своим национальным характером, находящиеся на разных ступенях сложного и величественного восхождения к высшему. И главным предметом нашего исследования становится не столько столкновение героя с внешними силами, сколько преодоление недостатков в самом себе. И эта жестокая борьба с собой зачастую мучительнее, чем какая-либо иная.

Людмила ПОГОЖЕВА,
критик

Характерная черта современного советского киноискусства в том, что оно все более и более становится искусством аналитическим, исследовательским, размышляю-

щим, что оно все чаще ставит задачей не описание, не рассказ, не информацию о результатах каких-то процессов, а изображение самих этих процессов, изображение диалектики жизни.

Конечно, появление такого искусства — факт не сегодняшнего дня. Если мы вспомним творчество Толстого, Достоевского, «Былое и думы» Герцена, а в кино философскую лирику Довженко, то увидим, что искусство аналитическое, исследовательское, размышляющее — одна из особенностей нашей демократической национальной культуры и в прошлом. Но сегодня этот отказ от простой констатации, это стремление к правдивому изображению жизни в ее развитии особенно характерны. Чтобы не быть голословной, сошлюсь на фильм Ф. Довлатяна «Здравствуй, это я», в котором сделана попытка проанализировать судьбы людей, движения мысли и чувств людей, взятых на большом отрезке времени. Или удачная попытка восстановить поток процесса мысли, ленинской мысли, в фильме С. Юткевича и Е. Габриловича «Ленин в Польше». Или «Девять дней одного года» и «Обыкновенный фашизм» М. Ромма. Эти фильмы особенно интересны отчетливо выраженными авторскими раздумьями. Эта характерная черта нашего искусства ко многому обязывает критиков и киноведов.

Ляtif ФАЙЗМЕТ,
кинорежиссер (Узбекистан)

Творчество художника мы оцениваем по тому, насколько правдиво отобразил он в своих произведениях главные черты нашего современника. Необходимо изучать

жизнь. Рецептов на сей счет нет. Одно бесспорно: изучать жизнь для творческого работника — это изучать человеческие характеры, изучать процессы, происходящие в жизни, исследовать новые явления, рождающиеся вокруг.

Изучение жизни — это не двухнедельная командировка, это значит быть вместе с народом, трудиться в гуще жизни. Для кинематографистов в этом отношении великоценной школой является документальное кино. Наши режиссеры старшего поколения все прошли эту школу. Кинодокументалисты — разведчики будущего. Они намного раньше, чем деятели игрового кино, обнаруживают новое в жизни, в характерах людей. А в том, как показан характер героя, на мой взгляд, все: и занимательность картины, и отображение новых черт современника, и конфликт.

Борис АНДРЕЕВ,
артист

Герои кино должны вызывать чувство бодрости и жизнеисходности, а не унылой безысходности. Их образы должны быть самобытными и неповторимыми, а язык — отличаться народностью, своеобразием индивидуальности. К сожалению, бывает это далеко не всегда.

Победители в Великой Отечественной войне вдруг стали на экране впадать в sentimentalное хныканье, фильмы, посвященные этой теме, вдруг заняли позицию тетки-приживалки, которая ежедневно, без конца поддерживает в семье дух скорби и уныния по человеку, всеми горячо любимому и дорожому. Вместо достойных

(Продолжение см. стр. 4—5)



8

7



11



9

10



12

подражания и мужского уважения солдат мы начинаем назойливо показывать загубленные рукой врага лозинки. Вместо благородной мужественности такие картины толкают на эгзотическое страдание, измечая наше действительно великое чувство скорби за искусство мужественное, благородное и героическое.

Алексей КАПЛЕР,
кинорежиссер

В своем новом фильме «Звонят, откройте дверь» сценарист А. Володин и режиссер А. Митта расширяют наше представление о положительном герое. Нам рассказывают о маленьком человеке, о герое, которого еще не знал экран. Кажется бы, он не совершил ничего особенного, он просто хороший, добрый человек. И с каким мастерством, с какой страстностью показал этого человека артист Ролан Быков! Художественное открытие авторов фильма состоит и в том, что они привлекают в соавторы картины зрителя, заставляют его додумывать рассказ. В картине тонкий и сложный подтекст, но как он хорошо читается!

Вот почему я считаю картину «Звонят, откройте дверь» произведением глубоко принципиальным. Тихое, скромное, оно в самой своей интонации содержит протест против шумной неправды иных фильмов прежних, да и не только прежних лет. Огромный заряд революционной романтики содержится в этом тихом и скромном с виду фильме.

Всякое искусство, а кинематографическое особенно, есть продукт личности художника. Одно из достоинств сценария Александра Володина в том, что тут чувствуется личность автора — умного и доброго друга, не похожего ни на кого, по-особому думающего и чувствующего.

ЗА МНОГООБРАЗИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ФОРМ

Чингиз АЙМАТОВ,
кинорежиссер (Киргизия)

Вопрос национальной формы в кинематографе, сочетания национального с интернациональным — один из важнейших. Реальное отображение в искусстве тех или

иных своеобразных национальных черт характера есть условие правдивого показа жизни и, по моему убеждению, непреложное условие метода социалистического реализма. Вместе с тем нельзя забывать, что национальные формы видоизменяются, взаимодействуют, взаимобогащаются, освобождаясь от устарелого, отжившего в новых условиях общественного развития. Именно поэтому так грустно и смешно становится, когда видишь пути некоторых кинематографистов во что бы то ни стало сохранить мнимую восточность, псевдонациональные штампы образов и характеров. Халтура, кстати, часто пытаясь ряздиться в такие одежды национального своеобразия, чтобы не обнаружить свою наготу, наготу мысли прежде всего. И, наоборот, мы знаем фильмы, начисто лишенные национального своеобразия, словно бы все, что они показывают, происходит на Луне! К сожалению, в этой области теоретическая мысль еще очень слаба.

Тимофей ЛЕВЧУК,
кинорежиссер (Украина)

Мы объявили войну узкому пониманию национальной формы в искусстве. Есть люди, которые думают, что если поставить подсолнух, то это уже есть выражение национального колорита. Мы в республиках вели и будем вести борьбу с таким «пониманием» национальной формы. Но недопустимо вместе с тем вообще забывать о ней. Достаточно обратиться ко всем фильмам А. П. Довженко, достаточно вспомнить целую галерею созданных им образов, как станет совершенно ясно, что они немислимы без национального своеобразия, национального колорита, которым они насыщены.

Возьмите великолепного актера С. Закарнадзе в чудесном фильме «Отец солдата». Вот пример глубокого постижения истинно народного характера героя.

Украинский фильм «Тени забытых предков» С. Параджанова — фильм, о котором можно спорить. Но отнимите у него великолепный колорит, великолепную украинскую мову, и бычачи, и музыку, и неповторимую песню — разве тема могла бы быть раскрыта так богато, в традициях нашей национальной культуры, нашего национального искусства?

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ПЕРЕД ЗРИТЕЛЕМ

Александр ЛЕВАДА,
кинорежиссер (Украина)

Сергей Эйзенштейн с горечью говорил о том, что киносценарий является «пасынком большой литературы». В повседневном обиходе глубоко укоренился взгляд на сценарий как на кинематографическое сырье, на литературный полуфабрикат. Эту мысль высказал даже такой большой писатель, как Даниил Гранин, в предсезонской дискуссии в газете «Советское кино». Но можно ли забыть, что Александр Довженко своим титаническим и вдохновенным творческим трудом поднял киносценарий до высочайших вершин литературного творчества! Я убежден, что сценарий не только незримый фундамент наших кинопроизведений, но только основа фильма в техническом смысле, но и первооснова для выражения нравственной позиции всех создателей фильма (в первую очередь режиссера), первооснова и главный трамплин всех художественных открытий в фильме — и режиссера, и оператора, и артистов. Взгляд на сценарий как на полноценный, интереснейший и своеобразный вид художественной литературы должен стать принципом нашего киноискусства. Великому искусству кино нужна могучая и высокоталантливая кинорежиссура!

Георгий КАПРАЛОВ,
критик

Наше искусство сумело создать образ Ленина. Речь идет о глубине и силе художнического проникновения в характер этой феноменальной личности, перед которой меркнут все великие герои прошлого. Но у нас и в театре и в кино есть факты бездумного, показного отношения к величайшим святыням, к тому, что должно служить неиссякаемым источником духовного воспитания человека. Мы должны отрешиться от внешней декорационного показа Ленина на экране.

Мне кажется, что поручать роль Ленина можно только мастеру, который проявил себя как выдающийся, крупный талант. К сожалению, среди фильмов, которые

должны осмыслить революционный опыт нашей жизни, очень много таких лент, где иллюстративный подход к образу Ленина проявляется весьма наглядно. Ведь если глубоко подумать, то в фильме «Залп «Авроры», как это ни кажется парадоксальным, образ Ленина драматургически был не нужен. Драматургия этого фильма рождается там, где идет столкновение двух классовых сил, — на крейсере «Аврора», а Ленин появляется в чисто информационных сценах.

ВНИМАНИЕ ВСЕМ ВИДАМ КИНЕМАТОГРАФА

Роман КАРМЕН,
режиссер-документалист

Очевидно, главный недостаток многих наших документальных фильмов в их пассивном созерцательстве. Большинство наших фильмов — это информация, без позиции, без ярко выраженной точки зрения художника. А ведь это — самое главное в искусстве! Именно на этом пути одержана большая победа М. Роммом, утвердившим в своем фильме «Обыкновенный фашизм» право художника высказать свою личную философскую точку зрения на явление нашей эпохи, в данном случае трагическое явление, принесшее величайшие бедствия человечеству.

И еще одно обстоятельство, которое не может не вызвать чувства неудовлетворенности: бедность, иногда примитивность языка документальных фильмов. Не используются все средства монтажа, съемки, сочетания изобразительного материала с текстом, шумами. Иногда берет чувство досады оттого, что мы утратили то, чем владели, чему когда-то учились у нас Запад.

АЛЕКСАНДР ЗГУРИДИ,
режиссер

В последние годы в связи с бурным развитием науки и увеличением объема научной информации необычайно выросла роль научного кино. Но для продвижения научных фильмов к зрителю сделано еще мало. Нужно ввести в повседневную практику кинотеатров демонстрацию большой програм-

В Кремлевском Дворце съездов состоялась встреча мастеров экрана со зрителями



мы» фильмов. Необходимо также создание в крупных городах специализированных кинотеатров.

Федор ХИТРУК,
режиссер-мультипликатор

Нет большого или малого кино. Размер фильма ничего не означает. Если маленький фильм «Двое» М. Богина несет большие мысли, заставляет зрителя задуматься о времени и о себе, — это большое кино. Но если фильм нормальной длины — нравоучительный и чинный — не несет с собой ничего, кроме скуки, — это маленькое кино. В этом смысле мультипликация — большое кино, которое заслуживает такого же уважения, как и другие виды киноискусства. Вспомните «Баню» и «Шайбу, шайбу!», «Золотую антилопу», «Мир дому твоему», «Лешу» и «За час до свидания». Это фильмы разных жанров. И это большие фильмы.

Сергей КОЛОСОВ,
кинорежиссер

Телевидение — и в этом оно уникально — проявляет себя наиболее полно в возможности увидеть событие в самый момент его свершения. В отличие от кино, дающего образ прошлого, телевидение дает образ настоящего. И те разделы телевидения, которые чисто документальным способом непосредственно отражают жизнь, не являясь искусством, хотя и могут иметь эстетическое содержание. Но это сфера журналистики. Телевидение как самостоятельный вид искусства проявляет себя тогда, когда создает свои произведения в художественно-образной форме своими специфическими способами. И здесь встает проблема взаимовлияния кино и телевидения. Конечно, телевидение учится у кинематографа. Даже находясь в сфере журналистики, оно оперирует выразительными средствами кино. Оно использует его теорию, технику, кадры. Но оно и дает кинематографу бесконечно много. Пора всеерьезно изучать эту проблему. Ведь уже совсем немного времени осталось до того дня, когда вступит в строй гигантский общесоюзный телевизионный центр в Останкине. Седьмого ноября 1967 года начнут работать первые четыре черно-белые программы. А к 1970 году он начнет действовать полностью.

БЕРЕЧЬ ТАЛАНТЫ

Элина БЫСТРИЦКАЯ,
актриса

Может ли скрипач-виртуоз выйти на сцену и великолепно сыграть, если он ежедневно по многу часов не совершенствует своего мастерства? Может ли балерина хоть один день не заниматься тренингом? Так и актер кино не может оставаться на высоком профессиональном уровне, если он лишь с возможностью тренировать свой актерский аппарат. Даже мастера, создавшие замечательные образы, снимались меньше, чем это было возможно. Есть множество актеров, успешно сыгравших в кино, приобретших внимание и любовь зрителей, которые все-таки не снимаются. Мне кажется, причина в бесхозяйственном отношении к актерским кадрам. Именно актер является тем звеном, которое доносит до зрителя сценарный и режиссерский замысел. Мы вправе ожидать и надеяться, что планирование актерской занятости в кинематографе будет также начинаться с литературы, с момента зарождения сценарного замысла. Я не считаю, что это единственный путь, но это путь реальный и полезный.

Александр ИВАНОВ,
кинорежиссер

Талант художника — достояние народа. И чем полнее и ярче проявляется талант и индивидуальность творца, тем богаче становится наша культура. К сожалению, мы не всегда помним об этом, не всегда уважительно и внимательно относимся к увлеченности художника темой, его художническим пристрастиям, особенностям творчества. И неизменно проигрываем от этого. Парадоксальное явление: фильмы серые, безликие имеют, как правило, более счастливую судьбу, чем произведения новаторские. Смелые, отмеченные печатью неповторимости картины озадачивают своей непривычностью. Доверие, ставка на инициативу, творческую смелость и самостоятельность художника будут способствовать расцвету нашего искусства. Воспитывать не значит только опекать. Воспитывать — значит доверять. Талантами наш кинематограф богат. Дело в том, чтобы мудро и по-хозяйски использовать это богатство.

СМЕХ В ЗАЛЕ

Из выступлений на съезде

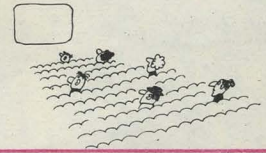


«Почему вы так тоскливо смотрите?». «Да вот подписал со студией договор». «Ну так что же грустить?». «Да, знаете, печально. Читаю: «Артист обязан, обязан, обязан»... И так все время, только в 28-м пункте разнообразие: «Артист не имеет права»».

(М. ЖАРОВ, актер)

На сценарий принято смотреть как на полуфабрикат, на литературную мануфактуру. Некоторые предлагают создать сценарный конвейер: одному принадлежит идея, другому — сюжет, третьему — характеры, четвертому — диалог...

(А. ЛЕВАДА,
кинодраматург)



Появилась своеобразная категория весьма посредственных, но неуязвимых фильмов. Это фильмы-черепахи. У них крепко бронированный панцирь и очень мало мозга. Но эти фильмы упорно проползают на экраны, и остановить их очень трудно.

(М. РУДИТИС,
кинооператор)

Пренебрежение к актерской судьбе доходит до курьезов. Сняли в роли одного актера, а озвучили его другим. Сочражения!.. Экономия. Тому, второму, полагаюсь меньше платить...

(Б. АНДРЕЕВ, актер)



Я за многоступенчатость наших космических ракет, но я против многоступенчатости запуска сценария в производство.

(В. ШКЛОВСКИЙ, писатель)





ПЕРЕД НОВЫМ ФИЛЬМОМ

Александр Зархи ставит фильм «Анна Каренина». Работа идет давно, хотя съемки только начинаются и будут идти еще долго. Нет нужды говорить, с какими трудностями, с каким риском связана эта работа. И трудности и риск имеют в своей основе одну и ту же причину — сам роман Льва Николаевича Толстого. Его многогранность, многоплановость, его образная система, наконец, его широчайшая известность, благодаря которой возникло множество толкований и представлений, множество точек зрения. Каждый из нас, читая роман, видит Анну по-своему, и если это видение в главном не будет совпадать с видением режиссера и актрисы, взявшейся за эту роль, то такой фильм, как бы ни был он блестящ и оригинален, для очень многих окажется неприемлемым.

Уже были опыты за рубежом. Прекрасная актриса Грета Гарбо дважды попыталась сыграть Анну, и оба раза она играла хорошо, но не было героини толстовского романа. Первый фильм, увидевший свет в 1927 году, назывался «Любовь», и в нем Грета Гарбо, зажатая в тиски до предела усеченного романа, вынужденно повторяла себя, изображая женщину, охваченную роковой страстью, но более того. Вторая картина, сделанная на восемь лет позже, уже все-таки называлась «Анна Каренина» и несколько шире захватывала роман, шире, но ненамного глубже. Дело даже не в том, что внешне актриса совсем не походила на Каренину, а в абстрактном, безотносительно к России и к среде, описанной Толстым, толковании образа. На экране жила любящая и страдающая женщина вообще, а не толстовская Анна.

После войны другая большая актриса — англичанка Вивьен Ли — взялась за роль Анны, и результат оказался ничуть не радостнее, хотя Вивьен Ли и добилась большего внешнего правдоподобия, чем ее предшественница — шведка.

У нас же до сей поры экранизации романа не было, ибо нельзя считать экранизацией перенесение на пленку готового спектакля МХАТ.

И вот сейчас — первое отечественное переложение «Анны Карениной», переложение с неожиданной для очень многих исполнительницей главной роли — Татьяной Самойловой. Думаем, не мы одни, узнав об этом и вспомнив всех предыдущих героинь актрисы (героинь, которых она играла без грима), раскрыли роман, чтобы еще раз сверить память с тем, как описана Анна Толстым. Помните это место: «Анна непохожа была на светскую даму или на мать восьмилетнего сына, но скорее походила бы на двадцатилетнюю девушку по гибкости движений, свежести и установившемуся на ее лице оживлению, выбивавшему то в улыбку, то во взгляд, если бы не серьезное, иногда грустное выражение ее глаз, которое поражало и притягивало к себе Кити. Кити чувствовала, что Анна была совершенно проста и ничего не скрывала, но что в ней был другой какой-то, высший мир недоступных для нее интересов, сложных и поэтических?»

И вот еще: «Она была прелестна в своем простом черном платье, прелестны были ее полные руки с браслетами, прелестна твердая шея

с ниткой жемчуга, прелестны выходящие волосы расстроившейся прически, прелестны грациозные, легкие движения маленьких ног и рук, прелестно это красивое лицо в своем оживлении; но было что-то ужасное и жестокое в ее прелести».

Когда мы встретились с Самойловой, чтобы поговорить об ее Анне, мы все продолжали сравнение, то находя черты сходства, то, наоборот, огорчаясь несходством, пока вдруг не поняли всю бесполезность и даже вредность такого подхода к делу, потому что, в конце концов, самое важное другое — соответствие же исканий внутреннему облику той Анны, которую написал Толстой. Именно от этого, думали мы, будет зависеть наше отношение к Самойловой — Карениной.

Мы спросили ее вначале (и это было не просто любопытством), видела ли она Грету Гарбо и Вивьен Ли.

«Только Вивьен Ли, — ответила она, — но я и не стремлюсь к расширению своих знаний в этом, ибо такое знакомство может невольно помешать, оказать влияние, помимо моих желаний». «Ну, а как вам показалась Вивьен Ли?» — продолжили мы допытываться. «Хорошенькая», — сказала она. «И только?» «И только».

«Кстати, коль скоро речь зашла о зарубежных актрисах. И София Лорен и Марина Влади, когда мы беседовали с ними во время Московского фестиваля, признались, что мечтали о роли Анны. Узнав, что ее будете играть вы, они и порадовались этому и огорчились...»

Наша собеседница промолчала. А мы задали ей следующий вопрос: «Чем вас привлекает Анна?»

«Она близка мне многим. Есть женщины, у которых индивидуальность не выявлена, они как бы светят отраженным светом. Они мне неинтересны. Каренина же — человек с ярко выраженной индивидуальностью. Для меня она стоит в ряду таких героинь, как Мария Стюарт или Жанна д'Арк (я имею в виду их активность, динамичность, силу характера). Мне близка ее самоубийственность, стремление найти себя, утвердиться. Не знаю, удалось ли бы мне роли тех же Марии Стюарт или Жанны д'Арк, как, впрочем, не знаю, удастся ли Каренина, но она мне понятнее и роднее хотя бы потому, что она русская».

Знаете, — продолжала Татьяна Евгеньевна, — в классических романах и пьесах есть персонажи, которые служат их авторам для того же, для чего композитору служат музыкальные инструменты. Умело применяя их, он обогащает мелодию, создает нужные ему оттенки звучания. А есть персонажи, которые сами являются композиторами...»

«Например?»

«Ну вот, скажем, Офелия и Дездемона. Их нельзя, по моему, рассматривать отдельно от пьес. Для Шекспира они флейта или скрипка, звуки которых вливаются в общую мелодию, но самостоятельного значения не имеют».

Каренина же — сама композитор, она автор трагической музыки собственной жизни... Обо всем этом я думала, изучая роман и творчество Толстого. Вы помните, конечно, что сказал Флобер о героине своего романа «Маддам Бовари»: «Эмма — это я». Я думаю, то же самое можно сказать об



На снимках — кинопробы
Татьяны Самойловой
к роли Анны Карениной



Анне. По-моему, Анна — это часть самого Толстого, ее мир — это его мир. Когда он писал роман, то был ею, жил, любовался ею.

Позднее Толстой презирал себя за то, что написал «Анну Каренину». Отрвав ее от себя, он уже смотрел на нее чужими глазами. В этом сказались его собственная раздвоенность, та раздвоенность, которая была присуща и Анне. Не понимая этого, присяга ни сыграть ее, ни показать ее любовь».

«Чем дальше шел разговор, тем более углублялась та интересная трактовка, которую актриса нашла для своей героини. Анна представляла столь же разную, сколь разной узнаем мы ее в романе. Все чаще звучали прямые цитаты: трудно сказать лучше Толстого. «Смотрите, — говорила Самойлова, — смотрите, какой простор для обрисовки характера, какое множество самых разных состояний предстоит передать на протяжении фильма! Вот Анна в начале. Мы смотрим на нее глазами Кити: «Что-то чудное, бесовское и прелестное есть в ней». И та же Кити восклицает на последних страницах романа: «Все такая же и так же привлекательна. Очень хорошо! Но что-то жалкое есть в ней! Ужасно жалкое!»

Анна очень честна по отношению к себе и другим. Это неотъемлемая часть ее индивидуальности. Но нужно суметь передать и другое — тот период затмения, когда Карениной, «для которой ложь, чуждая ее природе, сделалась не только просто и естественна в обществе, но даже доставляла удовольствие». Надо иметь в виду и рассуждения Долли о появившейся у Анны привычке шуриться — «точно она на свою жизнь щурится, чтобы не все видеть». Анна стремится к свободе, к внутреннему раскрепощению, но вынуждена жить с двумя совершенно разными, взаимоисключающими друг друга людьми, неизбежно обманывая одного из них. И потом, после отъезда ее с Вронским за границу, раскрыть то подчеркнутое Толстым состояние радости, вызванной тем, что теперь не нужно обманывать, что любимый человек рядом. Помните: «Потребность жизни, увеличенная выздоровлением, была так сильна и условия жизни были так новы и приятны, что Анна чувствовала себя непростоительно счастливою. Чем больше она узнавала Вронского, тем больше любила его: она любила его за его самого и за его любовь к ней!»

Раскрыть перед зрителем все стадии ее любви, которые так несхожи между собой, — что может быть более увлекательно для актрисы? Это таит в себе миллион возможностей, каждую из которых хочется использовать, хотя и понимаешь, что абсолютно все получится не может...

Я постоянно думаю теперь об Анне, о том, какая она. Я знаю, например, что ее нельзя показывать сентиментальной, ибо сентиментальность не совсем естественна. Я знаю, что она альтруистка. Самое дорогое для меня в Анне — ее потрясающее человеколюбие, ее нравственные правила, исключаящие эгоизм, ее «чувство добра».

«...Слушая Татьяну Самойлову, понимаешь, почему, даже находясь в длительном ожидании картины, она не соглашалась участвовать больше ни в одном фильме. Но на всякий случай все-таки спрашиваем: «Это из-за Карениной?»

— Конечно. Я полна Анной...

М. Долинский, С. Черток

КОГДА СЛЫШИТ ДУША...

Существуют довольно точные журналистские каноны в биографических описаниях. Если, например, очерк посвящен мастеру экрана, то в нем почти обязательно будет рассказано, как герой этого очерка чуть не с колыбели стремился к своей профессии, раз по тридцать смотрел шедевры, как губка, впитывая уроки мастерства. И вот в результате к молодому целеустремленному художнику пришел успех...

Рассказывая о режиссере Михаиле Богине, нам придется, чтобы не уклониться от истины, нарушить заветные штампы. Первую свою картину он сделал в двадцать девять лет, с весьма заметным для начинающего опозданием. И знаете, почему? Потому, что мысль о профессии кинорежиссера пришла к нему далеко не сразу.

Михаил Богин родился в 1936 году в Харькове. Его родители — инженеры, и он намеревался продолжить семейную традицию. После школы Богин поступил в Ленинградский политехнический институт, учился на инженера. Но вскоре понял, что у него другое призвание, и ушел во ВГИК. Картина «Двое» — его дипломная работа. За короткое время (фильм впервые был показан в начале 1965 года) это талантливое произведение получило международную известность, было удостоено Золотого приза на IV международном кинофестивале в Москве. История создания картины не совсем обычна, как необычна и она сама. Вот что рассказывает об этом режиссер:

— Меня давно интересовала проблема духовной общности людей. Обязательно хотелось сделать фильм, напоминающий о том, что такие связи необходимы. И когда был найден соответствующий материал, я просто воспользовался им.

А материал был найден так. Мы с Юрием Чулюкиным прочли как-то о единственном в мире театре мимимики и жеста. Заинтересовались им, поехали туда. Творческий состав театра — люди, лишенные слуха и голоса. Но, общаясь с ними, мы убедились, что они начисто лишены малейших признаков ущербности. Мы смотрели их спектакли «Коварство и любовь», «Лев Гурыч Синичкин», «Двенадцатая ночь» и с восхищением замечали, как гармонически красивы, ритмичны, музыкальны (именно музыкальны!) исполнители. Я встретил там девушку по имени Светлана. По моей просьбе она написала о своей жизни. Это легло в основу биографии героини фильма. Как и та, например, Светлана трехлетней девочкой потеря-

лась в Ленинграде. А сейчас — и это тоже нашло отражение в картине — Светлана готовится стать акробаткой.

Отталиваясь от узанного, Юрий Чулюкин и я написали сценарий «Двое». Мы взяли случай почти невероятный, чтобы благодаря ему острее поставить ту самую проблему духовных связей, о которой я уже говорил.

Существует достаточное число фильмов, посвященных жизни глухонемых. Назову, скажем, индийскую картину «Знакомство», мексиканскую «Бумажный человек», японскую «Без имени, бедные, но прекрасные». Там — гетто без стен, мир изгоев. Мы же стремились подчеркнуть, что место человека в обществе определяют не его физические изъяны, а его духовный мир. Наша героиня оказалась такой благородной и духовно богатой, что влюбленный в нее юноша не только не испытывает потребности в проявлении каких-то покровительственных чувств, но даже, наоборот, сам находится под ее влиянием. История, рассказанная в фильме, была опасной — легко можно было впасть в сентиментальность. Поэтому решено бы-

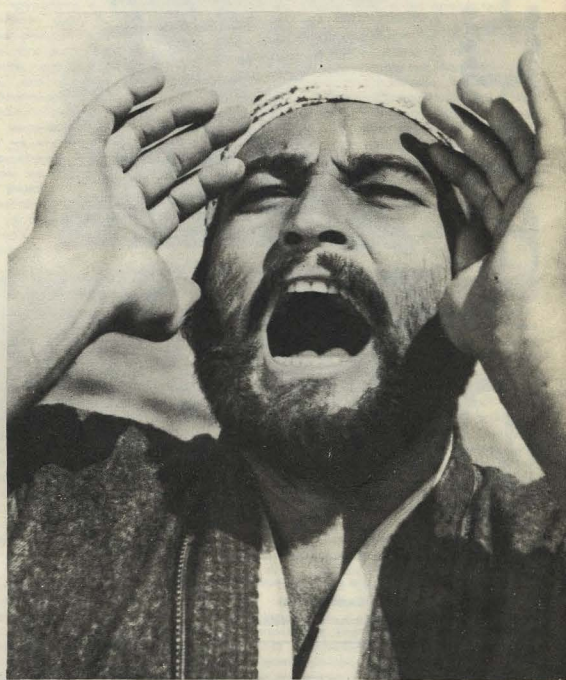
ло делать фильм в предельно жесткой манере. Я специально пригласил операторов-хроникеров — они, кстати, студенты-заочники ВГИК — Рихарда Пика и Генриха Пилипсона. Снимали только на улице и в естественных интерьерах, часто прибегая к скрытой камере. Эта естественность обстановки во многом помогла и актерам и мне избежать излишней чувствительности. Сначала мы даже хотели, чтобы героиню играла Светлана. Но потом отказались по разным причинам от этой мысли и по рекомендации художника фильма Тамары Антоновой решили попробовать на главную роль Вику Федорову. Проба оказалась удачной. Столь же удачен, на мой взгляд, в роли героя Валентин Смирнитский.

Следующая моя работа разовьет мысли, занимавшие меня в фильме «Двое». На студии имени М. Горького я буду ставить картину «Зоя» по рассказу Владимира Богомолова о любви советского офицера и польской девушки. Фильм будет сниматься совместно с польскими кинематографистами. Он посвящен важной теме интернационализма.

На съемках фильма «Двое». На первом плане — актеры В. Федорова и В. Смирнитский. Стоят М. Богин (слева) и оператор Р. Пик



“ХАСАН-АРБУ”



Рассказывают, что седобородые старики асакалы, сидя в чайхане, любят поспорить о том, где родился возница Хасан, о котором ходит так много легенд. И каждый утверждает, что Хасан если не его родственник, то уж, во всяком случае, земляк. Между тем Хасан-арбакеш — не реальное лицо, а герой поэмы народного поэта Таджикистана Мирзо Турсун-заде. Отважный, дерзкий, находчивый, Хасан-арбакеш так полюбился читателям, что в кишлаках о нем поют песни и сочиняют истории, одну поразительнее другой.

Когда съемочная группа («Таджикфильм») приехала в Исфру, на север республики, чтобы снять картину по мотивам этой поэмы, молодые родители приехали к исполнителю главной роли Бебо Ватаеву и просили разрешения назвать своих детей Хасанами. Старики благословляли его, и где бы он ни появлялся, ему выносили из домов фрукты и лепешки. А в одной семье, где родилась двойня — мальчик и девочка, — мальчика назвали Хасаном, а девочку именем возлюбленной Хасана — Садаф.

Время действия поэмы — конец двадцатых — начало тридцатых годов. Главный герой — возница, счастливый и гордый тем, что у него есть арба и конь и что он сам себе хозяин. Сильный и трудолюбивый, самолюбивый и честный, он уверен, что так, верхом на коне, проживет свой век, другой жизни ему не нужно. И не понимает Хасан, что ни красавец конь, ни прочная кокандская арба не могут удержать за временем. Новый быт вышибает Хасана из седла. Он бросает арбу и становится шофером. В конце поэмы:

Хасан свою машину вел туда,
Где льется величая река.
А на дороге, по его следам,
Лишь пыль взлетала, тая,
в облака.

Поэма рассказывает не только о Хасане и о том, как меняется психология мелкого собственника. Она посвящена судьбе поколения таджиков, изменившего старинный уклад жизни. Тот, кто читал поэму «Хасан-арбакеш», удостоенную Ленинской премии и переведенную на многие языки, помнит и ее зазорный юмор, и сочные реалистические зарисовки бытовых сцен, и лирические ав-

АКЕШ



Режиссер
Б. Кимьягаров
(справа)
и оператор
А. Григорьев



Хасан (Б. Вагаев)



Садаф (М. Аминова)

Фото А. Князева

торские отступления. Напряженный конфликт, яркие характеры персонажей, сложный сюжет, меткие диалоги, сам разговорный характер стиха — все это помогло М. Турсун-заде и кинодраматургу И. Филимоновой разработать эпизоды поэмы драматургически, сохранить в сценарии и сюжетную канву, и основные образы, и поэтичность первоисточника. Главный герой сценария — Хасан. Через тяжелые испытания, обман, унижения приходится пройти ему. Верные друзья, любовь к Садаф, новый быт заставляют арбакеша изменить представление о счастье.

Картину ставит народный артист Таджикистана Борис Кимьягаров. Мы помним его документальные ленты о своей республике, художественные картины «Дохунда», «Высокая должность», «Судьба поэта», «Знамя кузнеца», «Мирное время».

В картине «Хасан-арбакеш» Б. Кимьягаров хочет показать, как окружающие события изменили психологию и внутренний облик таджиков, как под влиянием этих событий простой арбакеш сумел прозреть духовно, как он увидел,

что жизнь обогнала его, и стал искать новые пути, чтобы опять занять в ней свое место.

Постановщик стремится как можно реалистичнее показать облик Таджикистана того времени. Почти ничего не снималось в павильоне — все на натуре. Караван-сарай, чайханы, конюшни, утварь, одежда — все подлинное. И в массовках участвовали не статисты, а жители Исфары и близлежащих кишлаков...

Сейчас работа над картиной идет к концу. Ее снимает оператор А. Григорьев, художники — выпускники ВГИК Е. Гришин и И. Тартынский, композитор Т. Кулиев. Удастся ли авторам сохранить поэтический дух произведения М. Турсун-заде, найти кинематографический эквивалент образного строя поэмы, передать на экране и ее философию и лиризм — это мы узнаем, когда фильм будет готов. Его премьера состоится нынешней зимой.

С. Марков,
спец. корреспондент
«Советского экрана»

Душанбе



КЛЮЧ И ОТМЫЧКА

Евгений Леонов

Фото И. Гневашева.

Примерно лет десять назад московских театралов поразил один молодой актер. Сыграл он небольшую роль Лариосика в «Днях Турбиных» на сцене Театра имени Станиславского. И столько было в этом смешном провинциальном кузне трогательной, бескорыстной преданности, совестливости и доброты, что не обратиться на него внимания было просто нельзя.

Звали этого актера Евгений Леонов.

Шло время, и зрители привыкли аплодировать Леонову, игравшему за ролью роль. Его сценическими удачами стало исполнение роли деревенского пареня Федора Рудова из спектакля «На улице Счастливей», бесшабашного вора в пьесе Эдуардо де Филиппо «Де Преторе Винченцо», смешного и злощезего «короля нищизы» Пиччема в «Трегрошовой опере» Б. Брехта.

Актер одаренный, обаятельный, Леонов вызвал симпатию уже одной внешностью своих героев — неуклюжих увальней, добродушных чудачков. Талант Леонова привлек внимание кинематографистов. Актер сыграл Пашку Еськова в «Дороге» А. Столлера, шкурника Снегирева в «Деле Румянцев» И. Хейфица, сыграл остро, сочно. Приглашения сниматься сыпались, как из рога изобилия; Леонов от них не отказывался. Он стал актером с так называемой благополучной судьбой.

Благополучие — может ли быть более страшное слово для художника? Оно подразумевает привычку. И действительно, появились такие «привычные» роли Леонова, как Кошелев («Неповторимая весна»), Агафон («Трудное счастье»), управдом Барабашкин («Черемушки»), милиционер Сердюков («Улица полна неожиданностей»), завхоз («Не имей сто рублей...»), они стали для актера в общем-то добросовестной работой, службой, если хотите.

Милиционер, управдом, завхоз — надежно, выгодно, удобно. Актер берет лежаче на поверхность черты и с их помощью создает — не образ, нет, но сценическую или экранную фигуру, вызывающую иллюзию достоверности. И если актера (и режиссера) удовлетворяет эта иллюзия, они начинают повторять найденное из фильма в фильме, из спектакля в спектакль. Это и есть «типичность» в худшем и самом опасном для художника смысле слова. Здесь начинается штамп, спекуляция достоверностью.

Леонов смешно влюблялся, пугался, сорился, ходил, падал. И если в театре актеру еще удавалось создавать значительные характеры, когда для этого был интересный драматургический материал, то в кино бесконечная вереница дежурных блюд, стандартных ролей увальней, недопет, чудачков и трусов (хотя каждая из ролей была сыграна смешно) вызвала ощущение однообразия. Не то чтобы актер чего-то не умел де-

«ПРИЕМ В АНГЛИЙСКОМ КЛУБЕ»

О ТЕХ, КОГО НЕ
ВИДИМ НА ЭКРАНЕ

Труды его не пропали даром. Обеды его, постный и спорный, были великопленны, но совершенно спокойен он все-таки не мог быть до конца обеда. Он поднимал буфетчику, шепотом приказывал лакеям и не без волнения ожидал каждого знакомого ему блюда. Все было прекрасно. На втором блюде, вместе с испанской стерлядью (увидев которую Илья Андреевич покраснел от радости и застенчивости), уже лакеи стали хлопать пробками и наливать шампанское... Этот прием на триста персон происходил в Английском клубе. Чествовали героя Шенграбенского дела Багратиона.

В стороне от праздничного, домещащего от лья, искрящегося хрусталем стола, прислонившись к колонне, стоял высокий человек в очках. В его душе творилось примерно то же, что и у графа Ильи Андреевича Ростова, хотя их отделяло друг от друга не только полтора десятка метров, но и полтора столетия. Он также поднимал буфетчику, срывался время от времени с места и жарко шептал на ухо лакею, забирая у него поднос, что-то показывая и возражая.

«Стерлядь удалась на славу!» Эти слова «настоящего» Пьера Безухова — во фраке, подстриженного по последней парижской моде — вызвали у распорядителя пирушества прилив радости. А потом ему жали руку и благодарили

граф Ростов, Багратин и другие участники обеда...

Много выдумки, искусства, знаний потребовалось старшему специалисту общественного питания, инженеру-технологу, заместителю директора ресторана «Москва» Николаю Васильеву Коршунову, чтобы воспроизвести во всех деталях сервировку стола и кухню Английского клуба начала XIX века! Вместе с постановщиком «Войны и мира» С. Бондарчуком он обсудил каждую деталь, с ассистентом режиссера Н. Апаринным отбирал посуду, составлял меню, консультировал анитеров.

Знание русской народной кухни помогло Коршунову, когда ставился эпизод посещения Натальей деревенской усадьбы дядюшки. Наталью усаживают за деревянный стол, и босногая девица в холщовой рубашке носит гостям лепешки на сале, дыч с брусникой, моченые яблоки, мед в сотах, каленные орехи с медом, молоко в кринках, хлебный квас. А среди всей этой снеди, словно сторожевые башни на древних крепостных стенах, висят хрустальные штофы с вишневой наливкой.

«Война и мир» — не первый фильм Николая Васильевича. С его помощью в «Гранатовом браслете» был поставлен эпизод, которого нет у Куприна. Старый вояка генерал Амосов на именинах у княгини Шенной приготавливает особый походный крышон. Рецепт этого напитка



Снегирев
(«Дело
Румянцева»)



Шибалок
(«Донская
повесть»)



Травкин
(«Тридцать
три»)

ать. Наоборот, он слишком умен. Он твердо знал приемы, безотказно вызывающие смех или грусть. Не потому ли так охотно приглашали его сниматься? Ведь Леонов — это «верняк», тот «старый конь», который борозды не испортит. И на самом примитивном, ремесленном фильме зритель будет смеяться, если в нем играет Леонов.

Но вот произошло событие, которое изменило его актерскую судьбу. Нашелся режиссер, который решился рискнуть. В. Фетин, в фильме которого «Полосатый рейс» актер сыграл повара, предложил «комичному» Леонову роль, в сущности, трагическую — Шибалка в «Донской повести». И тут случилось чудо: с «типажного» Леонова сползла шелуха кокетливой простоватости, обязательной неуклюжести, привычной дурашливости, и изумленные зрители увидели страдающие глаза шолоховского героя!

И в этой роли, как во многих других, актер был неуклюжим недотепой, мешковатым увальнем. Но теперь это была не цель, это были лишь средства, чтобы заставить зрителя поверить в реальность донского крестьянина, чтобы показать жизнь и любовь Шибалка, его борьбу и победу.

По широкой донской степи, залитой казачьей кровью, истерзанной битвами, несет Яков Шибалок самое драгоценное, что у него есть, несет свое будущее — своего сына.

К Шибалку, каким его сыграл Леонов, меньше всего подходит слово «казак». Нет в нем ни стальной казачьей выправки, ни лихости. Мешковатый мужичок, добродушный и невидный. Все-то в нем житейски обыденно и неказисто. И вот в таком будничном облике, решительно отказавшись от всякого эффектного жеста, не воспользовавшись ни единой мелодраматической интонацией, актер сумел показать незаурядность души своего героя, его внутренний мир — сложный, правдивый и честный.

Всего пять страниц занимает у Шолохова рассказ «Шибалково семя». А Леонов «держит» зрителя в течение полутора часов. Актер смог сделать это потому, что не ограничился только материалом самого рассказа. В его Шибалке живет дух шолоховской прозы, в нем узнаются черты любимых шолоховских героев — их честность, цельность.

Вот так и произошло это обыкновенное чудо, вот так и случилось, что актер, вогнанный в свое амплу, как патрон в ствол винтовки, сбросил путы «типажности» и предстал в неожиданном и неизмеримо высшем качестве, показав новые грани своего таланта.

Скоро мы снова встретимся с актером в кинокомедии Г. Даниеля «Тридцать три».

Хотелось бы верить, что новые роли Леонова — и комедийные и неко-

медийные — будут достойны его дарования.

А. Кобрин

почти забыт. Но знания старого гастронома помогли авторам картины.

Закатил пир горой, на русский лад Николай Васильевич и в «Метели». Помните пышный стол в доме Гаврилы Гавриловича? Мастера кулинарии и этикета мы встретили в парижском кафе Антуана (правда, кафе находилось на Мосфильмовской улице). За режиссерским пультом — Г. Рошаль, а у праздничного стола — Коршунов. По мановению его руки в зал внесли феерическое сооружение — индейку в папильотках на жаркое и многоэтажный торт. Снималась сцена свадьбы дочери хозяина кафе в фильме «Год, как жизнь».

Проходит столетия. И вместе с другими деталями быта: жилами интерьерами, модой, мебелью — меняется кухня. Воссоздать со слов современников, по экспонатам музеев, картинкам убранство стола в великоветского салона и в деревенской усадьбе, в доме мелкого чиновника и крестьянской избе — дело трудное. Но нужно знать и современную кухню, уметь ориентироваться за столом, скажем, на официальном приеме в резиденции английского посла в Иране, как это было, например, на съемках фильма «26 бакинских комиссаров»... Имя Николай Васильевича Коршунова не ставят в титрах. Жаль!

Е. Каневский



Этот пышный стол был накрыт в доме Гаврилы Гавриловича — героя фильма «Метель»



Генерал
Пралинский
(Е. Евстигнеев)

СКВЕРНЫЙ АНЕКДОТ

Кадр из фильма



На «Мосфильме» снимается картина «Скверный анекдот» по рассказу Ф. М. Достоевского. Эта смешная и страшная история о неудавшемся «хождении в народ» либеральничайшего генерала, явившегося на свадьбу к ничтожному чиновнику Пселдонимову, рассказана Достоевским около ста лет назад. Чем привлекла она Александра Алова и Владимира Наумова, авторов таких известных картин, как «Тревожная молодость», «Павел Корчагин», «Ветер», «Мир входящему»?

Нам давно хотелось поставить комедию. И не просто комедию, а гротескное комическое действо, незаметно переходящее в трагедию, с подчеркнутыми, обнаженными характеристиками. Но все никак не удавалось: были другие дела. И только сейчас мы смогли приняться за сценарий «Скверного анекдота», который давно ждал своей очереди... Сегодня «Скверный анекдот» интересен как язвительная, издевательская картина «чиновничьего дня» шестидесятых годов прошлого века, как произведение о трагедии русского общества тех далеких лет... О чем этот рассказ? О непримиримости сословий, Достоевский одинаково беспощаден и к тем и к другим: к барскому фанфанонству и духовной филантропии Ивана Ильича Пралинского и к ничтожности и близости Пселдонимова. Это рассказ о нечеловечности самых благих порывов в ужасающем обществе, которое калечит людей. Но это только одна сторона. Достоевский едва ли не раньше Островского заглянул в «темное царство» тогдашней России, показал откровенного самодура — парализованного пашу Млекопитаева. Это, если хотите, тирания в самом концентрированном виде... И здесь возникает постоянная тема Достоевского — о подавлении человеческой личности, неограниченной и тупой власти над людьми...

Наша картина вся строится на портретах. Это тоже в новинку для нас. Поэтому главную роль играют актеры. Мы отказались от укоренившегося термина «массовка»: на каждую, даже самую мелкую, незаметную роль мы пригласили профессиональных актеров, ибо для нас чрезвычайно важен коллективный портрет многоликого мещанства, изображенный Достоевским. Нам трудно перечислить всех актеров, назовем лишь самых известных. Пселдонимова играет актер театра «Современник» В. Сергачев, его невесту — актриса театра имени Станиславского Е. Никищихина, медицинского студента — В. Климентьев, художника — Г. Георгию, мать невесты — Е. Понсова, мать Пселдонимова — З. Федорова, Млекопитаева — актер Малого театра А. Грузинский...

А. Алов

Фото И. Гневашева

ЭТИХ ДНЕЙ НЕ СМОЛКНЕТ СЛАВА!

О фильме «Время, вперед!»

Время, опережающее себя

Он шел по Большой Дмитровке — высокий, выше всех на голову, стремительный, с потухшей папиросой в углу крупного, энергично искривленного рта...

— Послушайте, — сказал Маяковский, — я вам сейчас прочту «Марш времени».

До сих пор в моих ушах звучит его неповторимый голос, звучит музыка времени, опережающего себя и стремительно летящего к коммунизму.

Шагай, страна, быстрее, моя,
Коммуна — у ворот!
Вперед, время!
Время, вперед!

Это было поэтическое выражение чувств, владевших народом, который делал первый могучий бросок в будущее.

Я сказал Маяковскому:

— Время, вперед! — это же замечательное название для книги.

Владимир Владимирович ответил:

— Вот вы и напишите ее.

На следующий год, как и многие писатели, я поехал по стройкам первой пятилетки. Мне выпало на долю великое счастье и великая честь провести незабываемое лето в Магнитогорске, когда только закладывался фундамент и возводились первые домы гиганта металлургии. Там я и познакомился с героями моей будущей книги — мечтателями, революционерами, строителями, — теми, кто, опережая время, строил новый мир. Вместе с ними я переживал и горечь неудач и радость первых побед. Маргулис, Ищенко, Ханумов и другие участники стройки, переделывая материальный мир, переделывали и человеческие отношения, возвышали и «улучшали» человеческую личность.

Роман-хроника «Время, вперед!» остался моим любимым произведением. Второе рождение он пережил в 1932 году на сцене театра Корша. Маргулис играл выдающийся актер Семен Межинский, роль Моси исполнил юный Марк Бернес, а художником спектакля был нынешний народный артист СССР Борис Ливанов. И вот теперь — третье рождение, на экране.

Мне трудно найти слова, чтобы передать то громадное впечатление, которое я получил от просмотра фильма. Я говорю это не потому, что он снят по моему роману, а потому, что, пожалуй, еще не видел на экране такого возвышенного, облагораживающего душу изображения трудового энтузиазма людей.

Конечно, я рад, что М. А. Швейцер бережно перенес на экран мой роман. Но главная заслуга, выдающаяся Михаила Абрамовича — самые первые ряды нашей кинорежиссуры, заслуга великодушных операторов Н. Ардашникова и Ю. Гантмана, художника А. Фрейдина, звукооператора Л. Трахтенберга, режиссера С. Милькиной, композитора Г. Свиридова, заслуга всего съемочного коллектива в том, что они сумели передать на экране ритм, горячий воздух того времени, молодую, живую, пленительную романтику первой пятилетки. И этот необычайный темп жизни на

стройке, где на учете каждый день, каждый час, каждая минута, эта идея вечно устремленного вперед времени, это великолепное, бодрое, жизнеутверждающее мироощущение, которое с таким блеском перенесли на экран кинематографисты, не могут не захватить сегодняшнего зрителя.

Радостно было встретиться в фильме с талантливыми актерами С. Юрским (Маргулис), Л. Куралевым (Корнеев), Т. Лавровой (Клава), Л. Кадочниковой (Ката), В. Кашпуром (Ханумов), С. Хитровым (Саенко), Р. Муратовым (Загиров), отлично передавшими характеры строителей, людей разных национальностей.

Благодарю друзей-кинематографистов за блестящее воплощение моего романа-хроники «Время, вперед!», за фильм, насыщенный сегодняшней энергией.

Валентин Катаев

Обжигающая современность

Прекрасное долголетие романа В. Катаева «Время, вперед!» объясняется тем, что писатель вдохновенно показал тружеников того времени — тех, кто отбросил от новорожденных городов глухую тайгу, построил те самые заводы, которые потом, в годы Великой Отечественной войны, стали кузницами нашего оружия, могучим тылом, где ковалась победа.

Зеленым юношей мне повеселилось приехать на «Магнитку»; я работал в том самом вагоне-редакции «Комсомольская правда», которому автор уделил столько страниц в романе. Вот почему я с двойным интересом и с особенным волнением пошел на первый просмотр фильма.

«Время, вперед!» воссоздает один, но какой яркий, емкий, восторженный день первой пятилетки. До сих пор мы рассказывали на экране об этом времени крайне сухо, примитивно, подчас изображали строителей тех лет как серую, безликую массу лишь бездумно выполняющую предначертания большого начальства, а не как полнокровных людей со своими страстями и заблуждениями, мечтами и предрассудками, людей, устремленных в будущее и при этом отягощенных грузом прошлого...

В фильме пленяет достоверность обстановки тех лет, весьма своеобразной по всей фактуре и колориту, и в этом большая заслуга съемочного коллектива и прежде всего художника А. Фрейдина и его помощников. Но эта достоверность воссозданного быта и тогдашнего пейзажа стройки имела бы только внешнюю ценность, если бы не опиралась на психологическую точность. Именно эта точность движет поведением действующих лиц, управляет их поступками.

Режиссеры М. Швейцер и С. Милькина, следуя замыслу романа, не выходят за границы одного дня, и все-таки мы ощущаем характер всей эпохи в ее неповторимом своеобразии. Дошлый настил перед бетономешалкой не просто стройплощадка. На ней пересеклись жизненные пути и судьбы героев фильма. Мы воспринимаем эту стройплощадку как трамплин для прыжка в будущее. И фильм, рассказывающий о делах давно минувших дней, обживает своей современностью. Я убежден: зритель поймет и почувствует, что этот день, выхваченный из первой пятилетки, несет в себе заряд огромной созидательной силы.

Евгений Воробьев,
писатель

Фильм-утверждение

На меня картина произвела огромное впечатление не только потому, что воскрешает эпоху, столь дорогую для людей моего поколения. Важно то, что это не фильм-напоминание, а фильм-утверждение. Все происходящее на экране — плоть от плоти нашей жизни, показанной предельно правдиво и убедительно. В фильме нет ни одной фальшивой ноты, ни одной натяжки.

Мы приобрели для молодых операторов, первоклассно снявших картину. Их сотрудничество с режиссерами дало великолепный результат. Я от всего сердца поздравляю Н. Ардашникова и Ю. Гантмана, а также всю съемочную группу с большим и заслуженным успехом. Строгость стиля, достоверность, простота и вместе с тем высокая степень художественного обобщения — вот характерные черты операторской работы в этом фильме. Однако главное его достоинство — абсолютное слияние изображения с драматургическим и режиссерским решением.

Борис Волчек,
оператор

Звуковой образ

Звуковое решение фильма стоит, на мой взгляд, вровень с его превосходным изобразительно-пластическим решением. Речь идет не о том, что звукооператор Л. Трахтенберг хорошо записал прекрасную, яркую музыку Г. Свиридова, или что у него «разборчиво» звучит диалог, или, наконец, что он удачно решил множество шумовых и шумо-музыкальных композиций, хотя все это и выполнено на высоком профессиональном уровне. Главная заслуга звукооператора — в редкости убедительной многоплановой звуковой атмосферы, том воздухе, том «дыхании среды», без которых все прочие компоненты фильма могли бы и не прозвучать столь достоверно и столь поэтично. Но много ли встретишь режиссеров, которые стремились бы подчинить единой образной системе и стилистике не только музыку своего фильма, но и его «звуковые кулисы», его акустическую атмосферу, интонационный и ритмический строй диалога? М. Швейцер — один из немногих.

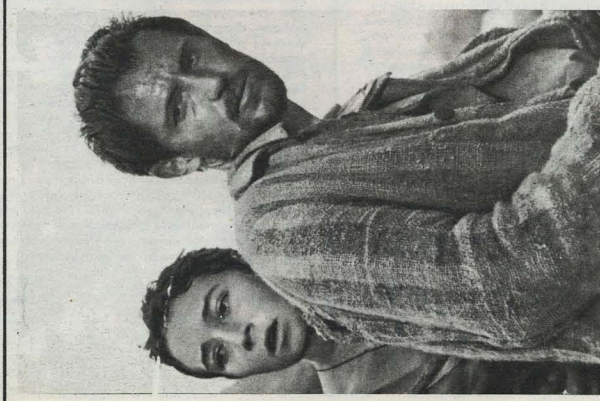
«Время, вперед!», помимо прочих его достоинств, — новое убедительное подтверждение той (к сожалению, часто забываемой) истины, что неповторимый, трепетный «образ времени» подвластен не только изобразительным средствам выражения, но и звуковым.

Я. Харон,
звукооператор

Отзывы Е. Воробьева и Я. Харона взяты нами из их статей, опубликованных в многотиражке «Мосфильма» — «Советский фильм».

ЦИФРЫ И ФАКТЫ

- **НА ЭКРАНАХ СТА ПЯТИ СТРАН МИРА** идут советские картины — «Семь лет в Италии», «Семь дней в мае», «Семь дней в Париже». Заместитель председателя «Союзкинофильма» А. Махов. — В 1985 году за рубежом продано более 100 миллионов копий советских фильмов. В 1985 году в патентный отдел страны продан короткометражный фильм режиссера Михаила Богданова «Семь дней в мае». Этот фильм должен поступить.
- **ДВАДЦАТЬ ТЫСЯЧ ТЕМИНСЦЕВ** волею судьбы одновременно посмотрели фильм «Семь дней в мае» в столице Грузии Тбилиси. Кроме того, в столице Грузии киноустановок. В среднем в месяц фильмы смотрят 835 тысяч человек.
- **В 1940 ГОДУ В ЛАТВИИ** насчитывалось 70 кинотеатров. Сейчас в республике 1 800 киноустановок.



Джамила (Л. Румицкая) и Иван (С. Любшин)

АЛЬПИЙСКАЯ БАЛЛАДА

Читателям хорошо известна повесть В. Быкова «Альпийская баллада», воскрешающая один из эпизодов второй мировой войны. В центре ее — история победа из фашистского концлагеря советского бойца и итальянской девушки. Нечеловеческие условия лагеря, трудяности и лишения побега не смогли убить в молодых людях жажду жизни, дружбы, любви, стремления прийти друг другу на помощь. Фильм по сценарию автора повести поставлен на Минской киностудии режиссер Б. Степанов. Оператор А. Заболотный. В главных ролях — А. Румицкая и С. Любшин.



КНИЖНАЯ ПОЛКА



Фильмы и годы

КНИГА — ДРУГ И ПОМОЩНИК

Есть книги-раскраски, книги, в которых обращаясь за помощью к автору, можно раскрасить картину, которую не хочется расставаться после прочтения. Книга С. Фрейлиха «Книжка советского и дружественного собеседника».

Ее «жюри» трудно определить. Хотя в основу и положены рассказы, ранее публиковавшиеся в периодике, это не значит, что они не имеют своей цели. Проследить основные этапы развития советского кино, его историю, его творчество, его мастера, его творчество мастеров разных поколений от С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко до Г. Чухрая, Ш. Шейнмана, А. Зельмана, других авторов, внешняя цель книги. Главная же ее цель — теоретически осмыслить достижения советского кино, подвести итоги его развития, рассмотреть актуальные вопросы становления молодого искусства.

Наряду с фильмами, в которых любители кино неоднократно читали книги, в нашей литературе есть и те, которые не только интересны, но и полезны. С. Фрейлих дает анализ кинопроизведений, по существу, неизвестных современному молодому зрителю, анализирует их структуру, жанры, как «Третий Мещанин», «Ухабы А. Роома», «Кружева», «Черный султан», «Суреника», «Посторонние женщины». Он показывает их место, их необходимость в процессе кинотворчества. Для известной нам по знаку и по книге киноклассики, то в «общем строе» книги и мы можем найти раскраски, которые являются особенностью: она интересна и искусствоведам и просто любителям кино.

С. ФРЕЙЛИХ. Фильмы и годы. «Искусство», 1984. 370 стр. Цена 1 руб. 32 коп.



ПО СЛЕДАМ НАШИХ ВЫСТУПЛЕНИИ

Какова судьба актерской студии?

На заметку

Советский экран в № 9 1984 года писал о бедственном положении студии киноактеров Одесской киностудии. Киноактеры Одесской киностудии на протяжении десятилетия не оплачивались. Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии принял решение одобрить инициативу Одесской киностудии по созданию актерской студии. Теперь для занятых студийцем аудиторией и залы музыкального училища, с ними работают опытные педагоги. Среди учащихся — старшкласники, студенты, рабочие. В конце нынешнего года состоится первый выпуск актеров.

Ташкент — Африка

Маллик Каюмов, режиссер Узбекской студии хроникально-документальных фильмов, рассказал нашему корреспонденту: побывавшая группой в Ташкентской студии киноактеров. Мы снимали выступления узбекского ансамбля «Бахор» в Ливии, Судане, Марокко, Египте, Алжире, Сирии, Ираке, Йемене. Ансамбль пользовался огромным успехом. Этому способствовала не только виртуозность исполнения, но и любовь. При этом наши артисты удивительно тепло: хозяева показывали свои народные танцы, песни, и сами танцевали, пели. В этот момент ансамбль вместе с ансамблем десять тысяч нилотров. Дороги, города, люди... Сильно удивительно самого того, интересной и скрытой камерой и привезли из этой поездки материал еще и для второго фильма. Фильм называется «Семь дней в мае». С. Мингалпаторов по Северной Африке.

Маллик Каюмов на съемке





Кадр из фильма
*Приз, получивший
е Александрин*

ДРЕССИРОВЩИК ВАЛЬТЕР ЗАПАШНЫЙ

— Черными пантерами я предельно вежливо и предупредительно, с просьбой, так отношения дружеские, почти родственные с остальными. «Остальные» — это лев, тигры, рысь, гепарды, козуля, медведи. «Дружеская атмосфера дружбы и обоюдного понимания царит на Валтера Запашного особый талант заводить джурбу, выгуливать доверие, и «работают» животные у него легко, весело, без опаски. Наверное, еще никогда не исполнялись на цирковых аренах.

На IV Международном фестивале телевизионных фильмов в Александрии Александрин получил Удостоверение из правящих коммунистической компартии Вальтер Запашный».

Картина выпущена Центральным телевидением. Автор сценария и режиссер Александрин стал второй награжден за этот фильм, первого приз в Александрии стал второй награжден за этот фильм, первую — диплом с отличием — он получил во ВГИК минушей весной.

НА ЭКРАНЕ — РИСУНКИ ВИДСТРУПА



Нет ничего страшнее скучного искусства. Веселая мультипликационная картина доставляет людям много радости.

В юности я очень увлекался рисованием фильмами, но Дингманн и Билли были для меня идеалом. Парные шаги в сделанном недавно. Это две десятиминутные рисованные картины для детского телевидения, созданные в содружестве с режиссером Вальтером Хайновским.

Проба пера на экране оказалась мне удачной, и теперь мы делаем фильм уже не для телевидения, а для проката в кинотеатр. Его тема — борьба с амнигиализмом. Зрители станут свидетелями всего процесса создания рисунка, ибо, как вы видите на фотографии, я рисую на стекле, а камера установлена с другой стороны стекла.

В мультипликации, как и в других видах кинематографа, идут тонкие линии пути. Первой была мультипликация мультипликаторов в том же духе, как и мультипликаторы в настоящее время в СССР, Югославии, Чехословакии, Польше, Болгарии.

Меня привлекает подвижность и изменяющийся, обобщенный и лаконичный рисунок советских мультипликаторов, образы-символы, образы-метафоры, которыми они пользуются. Пока мои ближайшие планы не связаны с кинематографом, но я был бы счастлив работать с советскими мультипликаторами.

Херлуфф Видstrup,
художник (Дания)

Снимают документалисты Вильнюсской студии

«СЕВЕР — ИХ ДОМ», так называется документальный фильм о жизни тех, кто комсомольским путем переехал на Колесный полуостров в Вильнюсе. Сценаристы Г. Мельничис, Г. Мислерис, Н. Любоншич, оператор Р. Габалис.

ЕМУ ВСЕ ДАДА РОДНАЯ ЗЕМЛЯ, на которой он отдал много лет, этот ставший легендарным, старый литовский крестьянин. Он рассказывает о жизни своих сыновей, ставших из него — рыбак — доцент, а младший — инженер, политтехнического профиля, непринужденно, просто, естественно. Сценаристы Г. Мислерис, Г. Канювич, А. Копунас (режиссер). Оператор П. Абукувичус.

фильм «Старик и земля».

ФИЛЬМ «ТКАЧИХИ» по сценарию М. Габриса и режиссеру М. Габриса. Он показывает о литовских ткачихах в Игналинском крае. Режиссер М. Габрис, оператор П. Абукувичус.

ОТ ВИЛЬНОУСА ДО ПИЯЖА по реке Нерис семь километров — такой путь, который несколько раз в день вы можете увидеть, проделывает капитанский катер «Людмила» в руках капитана — лодьях сиреневых профессий. Среди создателей картины — режиссеры Г. Мислерис, А. Копунас (режиссер), Сценаристы Г. Мислерис, А. Баронас (оператор). Сценарий П. Пюниса.

«НЕ ХВАТАЕТ ТОЛЬКО ФЮРЕРА» — этот фильм направлен против ревизионистского гонимого Брайледа и Клайпедского края. Фильм зарекомендовал себя как политический документ. Сценарист М. Яцевичус, режиссер Г. Баронас и оператор А. Баронас. Фильм использовал материалы литовских архивов, а также архивов Берлина и Москвы.



Йорис Ивенс (в центре)
с ветгизмскими кинооператорами

ИВЕНС ВО ВЬЕТНАМЕ

Его недаром зовут «летучим голландцем»: вьетнамцы и свободу. — Йорис Ивенс. Сейчас на земле Вьетнама льется кровь, решается судьба городского народа, как никогда раньше. Ивенс — в Вьетнаме на Кубе и в Мали, Ивенс — в одном строю с повстанцами.

Эту фотографию Ивенс прислал из Вьетнама: он и его операторы — вьетнамские кинооператоры — воевали в рядах вьетнамских повстанцев.

ВАШЕ ЗДОРОВЬЕ

До недавнего времени пропаганда физической культуры и спорта сводилась к тому, что вы не должны быть слабыми. Но вот им на помощь пришел рисованный коллега. В коротенькой ленте «Ваше здоровье» режиссеру Г. Вильнюсу удалось создать формулу для шутливой поговорки: «Ваше здоровье — это то, что вы делаете». И в этом смысле, конечно, он был в дружбе со спортивными специалистами, которые знают, что злоупотреблять многократный впуск и все же можно. Может быть, только стоило усложнить режиссерскую задачу и сделать фильм не только о физическом, но и о психическом здоровье. Особенно хочется отметить работу художника-постановщика Р. Баронаса. Он сумел создать образы, которые отличаются своей свежестью, и новизной, и приятными цветовыми сочетаниями.



Г. Шерский

ЗЕМЛЯНИЧНАЯ ПОЛЯНА

«Не думаю, что я в состоянии разрешить какие-либо проблемы. Я их могу лишь ставить...»

И. БЕРГМАН

Вопросы БЕЗ ОТВЕТОВ



Виктор Шестром и Биби Андерссон в фильме «Земляничная поляна»

Десять лет назад Ингмар Бергман неожиданно стал большой величиной в кинематографе. У себя в Швеции он не был оценен: шумная слава повернула к нему изумленные глаза соотечественников. Открыла его Европа. К середине пятидесятых годов отстраняясь, отъезжая, отошедшая от военного кошмара Европа ощутила внутри себя те духовные вопросы, над которыми уже давно бился Бергман в маленькой благоустроенной Швеции. Тогда пришла к нему мировая известность.

И вот мы видим теперь «Земляничную поляну» — лучший фильм Бергмана, фильм 1957 года. По точному наблюдению критиков, кристальная ясность, аналитизм формы в фильмах Бергмана лишь парадоксально оттеняют мучительную безысходность его раздумий. Так и здесь. Сюжет ясен и прост предельно. Семидесятивосьмилетний врач Исаак Борг удостоен степени почетного доктора наук. Он покидает свой комфортабельный дом в Стокгольме, садится за руль и едет в Лунд, где его должны торжественно увенчать. Он получает почетную степень, и фильм кончается. Содержание фильма — четырнадцать часов пути, дорожные разговоры, воспоминания, которые навели профессору знакомые пейзажи. В этой старой судьбе он жил двадцатилетним юношей, вот на этой земляничной поляне его невеста Сора собирала ягоды, но она предпочла другого, и тогда Исаак женился на Карин, и Карин изменила ему... на такой же, наверное, земляничной поляне. Мучительное психологическое напряжение создается в фильме контрапунктом: тем, что под

хорошо, прозрачной, комфортабельной оболочкой внешнего бытия скрывается бездна унижений, страданий и горя. И в то время, как старик врач едет к своей славе, провожаемый благодарными словами вылеченных им дальних, ближние не перестают хлестать его невидимыми пощечинами, и в то время, как всецелую увенчивают его седую голову почетным венцом, поодру, оскорбленность и унижение составляют незримый, но главный круг его духовного существования.

Доктор Борг — чопорный, одинокий, невозмутимый и независимый — вариация того психологического типа, который Бергман исследует уже много лет: тип индивидуалиста, любой ценой сохранившего свою независимость. Востину этот человек добился того, что его все оставили в покое: никто не лезет к нему в

жизнь, и, слава богу, он ни к кому в жизнь не лезет.

И тут начинается крушение.

Кто казнит профессора?

Близкие. Самые родные ему люди. Марианна, жена его сына, которую он взял с собой в Лунд, начинает эту казнь:

— Ты эгоист... Ты несправедливый, бесцеремонный эгоист... Тебе наплевать на всех, и главное для тебя — это чтоб никто не втянул тебя в свои «семейные дразги»...

Старик стягивает голову в плечи, но не спит... Да! Он не хотел, чтобы Марианна авызвала его в скандалы с его сыном. Сами, сами копятесь в своей грязи! И оставьте меня в покое...

Доктор Борг не человеконенавистник. Напротив. Его трагедия в том, что он хочет жить свято. Чисто. Высоко. Его невеста Сора убеждена, что лучше Исаака нет человека. «Он морально чистый... И стихи любит... Он со мной разговаривает только о серьезном...» А потом является развязный, наглый хлюст и, застав Сору на земляничной поляне, лезет целоваться и заявляет, что он этого Исаака одним пальцем свалит... (Старик замурывает глаза, вспоминая все это). Да, да, он был благороден. Сора признавала, что Исаак лучше, но замуж вышла все-таки за этого наглого хлюста, потому что с ним было как-то интереснее... Исаак женился на Карин.

И она изменила ему с каким-то прохожим, на такой же поляне, и, лежа в его объятиях, кривясь, угадывала, как расскажет обо всем благородному Исааку, и он скажет: «Бедная девочка, как мне жаль тебя», — будто он сам господь-бог. «Но когда я скажу: «Может быть, ты сможешь все простить?» — он ответит: «Не прощай меня о прощании, мне нечего тебе прощать...» Он бездушен и от этого невозмутим... он будет со мной ласков и добр... а я крикну ему, что миз-за него я стала такой, какая я есть!...»

Да, у Исаака были основания не иметь ничего общего с этим миром. Если этот мир таков, что любящая женщина отворачивается от тебя, потому что тебя могут сбить с ног (тот, кто может сбить с ног, как-то «интересней»), если неизвестно ненавидит тебя за то, что ты отказываешься копать в ее дразги как с мужем, если твоя жена... нет, это невыносимо.

Исаак уходит от людей потому, что эта жизнь полна грязи, похоти, тайной слабости и злобы. Люди не умеют жить иначе. Им ничего нельзя объяснить. Исаак просто отворачивается. Он жалует их. Но он не хочет во всем этом участвовать. Он хочет жить свято.

Нет, он никому не делал зла. Ему же платили гостями, злобой, оскорблениями. Окружающие не могли вынести около себя человека, не желавшего участво-

вать в их мелкой жизни. И они мстили ему, как умели.

Конечно, они ничего не могли сделать с ним внешне. И Борг дожил в одиночестве почти до восьмидесяти лет и поехал в Лунд за своей славой...

И вдруг понял, что он живой мертвец. Пустыня одиночества, выскокая неприступность духа обернулись такой духовной внутренней катастрофой, перед которой побледили все прошлые обиды... Все потерялось в ослабленном свете последней догадки, потрясшей старика: я и не жил вовсе...

Здесь главный пункт мучительных и безысходных раздумий Ингмара Бергмана о жизни. Что значит жить? Сидеть за чинным помещичьим столом, жевать, флиртовать тайком, бегая на земляничную поляну? Да... Пройдет сорок лет, на место этих явятся другие, в свитерах, с сигаретками в зубах: «Привет, старикан, это твой драгунлет на дороге!» И в их иронии, всеоскоружающей «кироны XX века», будет сквозить такая же вешность, такая же свинская животность. Да, будет... И все-таки эти живут! Да, они рабы минуты, они любят мгновение, они живут сегодняшним...

Доктор Борг наделен гениальной способностью подниматься над временем: часы с сорванными стрелками — преследующий его кошмар. Он не мог вынести

людей, их свинства, их животности. Он не хотел ни судить их, ни карать. Напротив, он даже лечил их от болезней. Но просто он не хотел жить, как они. И что же?

Ингмара Бергмана называют религиозным художником. Вряд ли это справедливо. Во всяком случае ему нечем заполнить религиозную бездну... Какой ужас, что бога нет, и мы одиноки! Это настроение современных западных атеистов вполне владеет Бергманом. Нет бога — значит, немислим духовный абсолют в этом бестолковом, свинском, низком мире. Страшная деталь: наткнувшись рукой на гвоздь, доктор Борг смотрит на окровавленную ладонь свою... Вид она, теперешняя Голгофа, и вот он, теперешний Христос: презренный, жалкий старикан, который сам себя проклинает за свою святую, за свою ошибочную, выморочную жизнь. И вот он, тупик человеческой одинокой гордости, тупик современного индивидуализма:

— Я не хочу оставаться один... Это еще хуже.

— Хуже, чем что?
— Чем тот ад, каким стала наша жизнь...

Так говорили герои бергмановского фильма «Жажда». Так чувствовали себя люди в его фильмах «Вечер шутки», «Причинец» и в других. Так думает и автор «Земляничной поляны».

Возможно ли примирение? Бергман хочет, чтобы оно было возможно. И в финале он показывает умиротворение своего гордого героя. Виктор Шестром, играющий Борга, и здесь предельно убедителен, но этот великий актер не может солгать: умиротворение есть умирание; старый профессор прощает людей на смертном одре, он прощает жизнь тогда, когда она уже не угрожает ему более... Роль Борга оказалась для В. Шестрома символической: старый актер скончался вскоре после съемок...

Нет, нельзя примирить бездну животного, бездуховного существования с бешеной гордыней отделившегося, в пустыню ушедшего духа.

В мире, окружающем Ингмара Бергмана, нет разгадки, нет смысла и меры, нет святости.

Бергман не знает выхода из этого духовного тупика; последние фильмы его, очень противоречивые, еще яснее свидетельствуют о бессилии защитит и опрелять человека. И даже в «Земляничной поляне» (а это лучший фильм Бергмана) ответа, в сущности, нет.

Но Бергман и не обещает тут «разрешить» какие-либо проблемы». Проблемы «разрешает» для себя каждый человек в своей повседневной жизни. Художник лишь ставит их, чтобы, разрешая свои проблемы, люди в всяком случае не называли черное белым.

Радж Капур — один из самых любимых в нашей стране зарубежных киноактеров. Эта любовь пришла с первой же демонстрировавшейся у нас его картиной «Бродяга». Простая по мысли, ярко национальная, сделанная живо и темпераментно, она привлекала сочувствием авторов к униженному и оскорбленному. Больше десяти лет прошло со дня ее премьеры, но нет людей, которые не помнили бы озорную и грустную песню бродяги: «Авара — я».

Раджа Капура называют «индийским Чаплином». Не только потому, что оба они продюсеры, режиссеры и исполнители главных ролей в своих фильмах. Прежде всего из-за того, что их герои, «маленькие» люди, полные мужества и народной мудрости, духовно оказываются богаче сильных мира сего, храбро вступают с ними в единоборство. Об актерском мастерстве Раджа Капура очень точно сказал М. И. Ромм: «У него огромное человеческое обаяние, тонкий юмор, выразительная, точная мимика, превосходная пластичность движений. Радж Капур с одинаковым блеском проводит и драматические, и лирические, и любовные сцены и эпизоды, полные комической эксцентрики. Он сразу же прочно завоевывает симпатии зрителя, делает его своим союзником, заставляет напряженно и сочувственно следить за сложными перипетиями своих приключений».

Да, имя Раджа Капура у нас хорошо известно, но о нем самом мы знаем очень мало. И потому прежде всего мы попросили его рассказать о своем пути в кино: — Сейчас бомбейскую студию «Радж Капур филм» и ее работы знают зрители многих стран. Но ее создание было делом долгим и тяжелым.

Мой отец — ветеран индийского кино и пионер индийского театра — Притвирадх. Вы видели его в роли отца бродяги Раджа в картине «Бродяга». Я с детства мечтал о кино. В 14 лет пришел на одну из студий и начал с того, что называют «мальчиком на побегушках».

Только через три года меня взяли на другую студию, где уже стали платить жалованье. В 1944 году я получил свою первую роль. Мне исполнилось тогда девятнадцать лет. Но хотелось не только сниматься, а и самому ставить картины. У меня были свои идеи и принципы, которые во что бы то ни стало нужно было осуществить на практике. Я мечтал показать дух народа, правдиво отразить его жизнь. Большинство индийских фильмов тогда, как, впрочем, и сейчас, подражало голливудской продукции. Я не хотел идти дорогой бизнесменов от кино. Я видел свою задачу в том, чтобы обличать пороки, воспевать благородные чувства. Кинематограф должен помогать идти по пути прогресса. В стране нашей десятки языков, различных религий, сохранилось много предрассудков. Правдивые и понятные фильмы, показывая борьбу и победы трудящихся, должны помочь взаимопониманию людей.

В 1946 году я поставил первую свою картину «Огонь», рассказывающую о судьбе артиста в капиталистическом обществе. Потом картину «Дождь» — о горных жи-



«ТОВАРИЩ БРОДЯГА»

ИНТЕРВЬЮ
С РАДЖЕМ КАПУРОМ

телях Индии, бедняках, людях высокой морали, противопоставленной в фильме морали эксплуататоров.

Фильм «Бродяга» был моей третьей режиссерской работой. Осуществить замысел было чрезвычайно трудно. Картина требовала огромных средств, которых не было. Помощь от государства мы не получили. И я и актриса Наргис, игравшая Риту, одновременно снимались в других фильмах, чтобы на заработанные деньги закончить «Бродягу». Мы создавали эту картину три года, и вышла она уже с маркой студии «Радж Капур филм», открытой незадолго до того, как Индия завоевала независимость.

Правдивая трагическая история мальчика, выросшего среди воров, бродяг и бандитов и сохранившего чистоту чувств, хорошо известна вашим зрителям. Мне была дорог мой герой, беспечный шутник, в сердце которого постоянно живут боль и горе.

В последующих работах я продолжал начатую линию. Работы эти — «Воздох», «Чистильщик сапог» (о детях, выросших в трущобах большого города), «Господин 420» (этот фильм тоже хорошо известен у вас), «Там, где течет Ганг» — о борьбе с преступни-

ками, от которых еще полностью не избавилась наша страна. Мои фильмы «Под покровом ночи» (он поставлен по моему сценарию, и я исполняю в нем главную роль) и «Будьте бдительны!» получили главные премии на международном фестивале в Карловых Варах.

— Расскажите, пожалуйста, о вашей последней работе.

— Это картина «Сангам», показанная на IV Московском международном кинофестивале и приобретенная для демонстрации в Советском Союзе. Она абсолютно не похожа на все, что я делал до сих пор. Ни по форме, ни по стилю, ни по сюжету. Сейчас она очень популярна в Индии, больше года демонстрируется в крупнейших кинотеатрах Бомбея, Калькутты и других городов. «Сангам» — это точка, где сходятся три реки. В картине три реки — это три жизни. В центре событий — три друга детства: сирота из бедной семьи Сундар (его играет я), сын известного юриста Гапа (Раджандра Кумар) и единственная дочь армейского капитана в отставке Рада (Виджайнтима). Картина утверждает мысль: главное в жизни человека — дружба.

— Что вам представляется наиболее удачным в этом фильме?

— Работа Виджайнтимы. Советские зрители сами увидят актрису в картине, а я хочу немного рассказать о ней самой. С детства Виджайнтима училась классическим танцам в стиле «Бхарат натям» и стала их выдающейся исполнительницей. В пять лет она танцевала в Риме перед папой. В Индии она получила право танцевать на празднествах по поводу знаменательных событий перед самыми известными людьми. Сейчас у нее своя балетная труппа, с которой она много ездит.

В кино Виджайнтима впервые снялась в 1947 году, когда ей было шестнадцать лет. Трижды ее удостоивали звания лучшей киноактрисы Индии. Последний раз — за участие в фильме «Сангам». Она показала себя в нем прекрасной драматической актрисой.

— Позвольте задать последний вопрос: о чем вам следующий фильм?

Моя новая картина будет называться «Жизнь и любовь клоуна». Фильм четырехсерийный. В нем я расскажу о своей жизни. И, конечно, выступлю в главной роли. Основных женских ролей четыре. Сейчас подбираю их исполнительниц. Одну из них хочу найти в Советском Союзе. Это должна быть молодая гимнастка, умеющая работать на трапеции. Картина будет простой по мысли, доступной пониманию массового зрителя в любой стране. Надеюсь, она понравится и советским зрителям.

Кстати, я не могу передать, как меня волновало, когда во время моих приездов в СССР люди на улицах, в кинотеатрах подходили ко мне и обращались: «Товарищ Бродяга». Волновало сочетание этих слов. Бродяга — презираемый, изгнанный из общества пария. Но у вас люди воспитаны в духе гуманизма, они в каждом видят человеческие черты и готовы подать руку. Они горят «Товарищ Бродяга». Спасибо им.

М. Сенин

В конце тридцатых годов я впервые услышал имя Адольфа Дымши.

Его грустные и умные глаза сразу напомнили нам Чаплина, — сказал мой собеседник писатель Евгений Петров, открывший мне Дымшу.

Мы разговоривали в редакции «Литературной газеты». Она помещалась в Последнем переулке (есть такой в районе Сретенки). В то осеннее московское утро Петров был единственным человеком, которого я застал в редакции. Он в ту пору тяжело пережи-

вал смерть Ильи Ильфа. Чтобы забыть, Петров работал, не щадя себя. Живой и общительный, Евгений Петрович стал одним из активных членов редакционной коллегии «Литгазеты».

В двадцатых годах он прошел добрую газетную школу в редакции «Гудак». Там сотрудничали тогда его брат Валентин Катаев, Юрий Олеся, Василий Лебедев-Кумач, Илья Ильф. Под сводами газеты «Гудак» появились первые главы романа молодых журналистов Ильфа и Петрова.

Петров снова занялся редакционной работой. Он приходил раньше всех, занимал свое место в закутке большой комнаты и принимался за дела. Нашей беседе никто не мешал. Мы вспоминали родную Одессу, товарищей по «Гудaku», незабываемого Ильфа, заговорили о кинокомедии «Цирк», с успехом

шедшей на экранах, хотя авторов сценария — Петрова и Ильфа — фильм не удовлетворил.

— Жаль, что вы с Ильей не успели экранизировать «Двенадцать стульев», — сказал я.

— Такой фильм сделали без нас, в Польше. Когда мы с Ильфом были в Варшаве, нам показали эти «Двенадцать стульев». Картину сняли поляки вместе с чехами. Единственное, что в ней понравилось и запомнилось, — Дымша. Он играл Бендера...

Петров с видимой охотой вспоминал талантливого актера, со-

ветском посольстве. Но наше знакомство вышло за пределы официальных рамок.

— Евгений Петров однажды сказал мне, что ваше исполнение роли Бендера понравилось ему и Ильфу...

— Они и мне говорили об этом. Но фильм получился много хуже романа. Впрочем, так почти всегда бывает при экранизации литературных произведений. «12 стульев» выпустило польское ателье «Фаланга» совместно с чешской фирмой. Ставил режиссер Михал Вашинский. Играл из-

резка с описанием этого вечера. Несколько строк в ней посвящено мне.

Я рад, что мне удалось сохранить этот сувенир в течение долгих лет, и каких лет...

Однако я отвлекся от темы. Так вот, мне запомнилось, как экспансивный Петров говорил своему соавтору:

«Илья! Давайте возьмем Дымшу в Москву. Напишем для него хороший комедийный сценарий. Русский язык он знает. Через полгода и москвичи станут звать его Додеком...»



**ИЛЬФ,
ПЕТРОВ
И
ДЫМША**

*Власта Буриан
и Адольф Дымша
в фильме
«Двенадцать стульев»*

Адольф Дымша



здавшего интересный образ великого комбинатора.

— К сожалению, у нас нет фильмов с Адольфом Дымшей. Он очень популярен в Польше. Там его ласково зовут Додеком...
...Прошли годы. Советские люди познакомились с искусством народной Польши, знают Адольфа Дымшу, помнят шедшие на наших экранах фильмы «Антек-полицейстер», «Мое сокровище», «Ирена, домой!», «Необыкновенная карьера» и «Дело, которое надо уладить» — картину, в которой Дымша исполнил восемь (!) ролей.

Когда он прибыл в Москву с варшавским театром «Сирена», мы познакомились. И я спросил: — Вы помните Ильфа и Петрова?

— Можно ли забыть этих замечательных людей! — ответил Дымша, нелпо владеющий русским языком. — Мы встретились в со-

вестном чешский актер Буриан. Морские пейзажи снимали в Гдыне, остальное — в Варшаве и ее пригородах. Подбор актеров не радовал меня... Но фильм пользовался успехом немало лет. Он сохранился. Не так давно его показало наше телевидение. Но вернулся к Ильфу и Петрову. Приезд советских писателей, да еще таких популярных, был событием для буржуазной Польши. Каждый час их пребывания был расписан. Однако они выкроили время и для просмотра «Двенадцати стульев», и для знакомства со мной, и даже для посещения театра, где я выступал. То был театр миниатюр «Морское око».

Советским писателям понравился мой номер. А возможно, и я сам. Иначе вряд ли они стали бы приглашать меня на прием в советское посольство, устроенный в честь их пребывания в Польше. У меня сохранилась газетная вы-

ставленный актер Буриан. Морские пейзажи снимали в Гдыне, остальное — в Варшаве и ее пригородах. Подбор актеров не радовал меня... Но фильм пользовался успехом немало лет. Он сохранился. Не так давно его показало наше телевидение. Но вернулся к Ильфу и Петрову. Приезд советских писателей, да еще таких популярных, был событием для буржуазной Польши. Каждый час их пребывания был расписан. Однако они выкроили время и для просмотра «Двенадцати стульев», и для знакомства со мной, и даже для посещения театра, где я выступал. То был театр миниатюр «Морское око».

Советским писателям понравился мой номер. А возможно, и я сам. Иначе вряд ли они стали бы приглашать меня на прием в советское посольство, устроенный в честь их пребывания в Польше. У меня сохранилась газетная вы-

равнодушный Ильф заметил, что маршал Пилсудский не отпустил меня в Москву. Надо выждать. Придет время...
Уходя из театра и прощаясь, Петров спросил: «Вы ежедневно выступаете?»
Я ответил утвердительно.

На другой вечер, выйдя на сцену, я увидел в переполненном зале стоявших у стены Ильфа и Петрова. В знак приветствия я повернулся к ним и тихою свистнул.

Петров ответил мне тем же. Уловив недоумение зрителя, говорю им:

«Это я пересвистываюсь с нашими гостями — авторами книги «Двенадцать стульев». Ну и аплодировали же в тот вечер! Ведь книгу издавали в Польше. Кто не читал книгу, знал ее по фильму. Ильф упредался, но пришлось и ему с Петровым выйти на сцену.

«Зачем вы нас представили публике? — спросил Ильф. — Мы пришли еще раз посмотреть на вас. Вместо этого все смотрели на нас. Теперь нам придется уйти, чтобы не отвлекать внимание зрителей».

Назавтра я исправил свою «ошибку». Ильф и Петров снова пришли в театр. Но я сделал вид, будто не заметил их, и с подьемом исполнил скетч, так порававшийся моим дорогим гостям...

...После разговора с Адольфом Дымши я сфотографировал его в летнем саду «Эрмитаж» и попросил прислать мне газетную вырезку, о которой он вспоминал. Вот отрывок из нее:

АВТОРЫ «ДВЕНАДЦАТИ СТУЛЬЕВ» В ВАРШАВЕ

Беседа
с Петровым и Ильфом

В салоне посла СССР Антонова-Овсеенко состоялся прием по случаю прибытия русских сатириков Ильфа и Петрова, авторов книги «Двенадцать стульев», инсценированной для кино с участием чешского комика Власты Буриана и польских актеров Погужельского, Дымши и Тома.

В приятной, дружеской атмосфере незаметно пролетели два часа оживленной беседы, поддерживаемой Антоновым-Овсеенко, его супругой, хорошо владеющей польским языком, и симпатичными юристами, виновниками приема.

Трудно не задать гостям неизбежный вопрос, что больше всего понравилось им в Варшаве.

Оба ответили:

— Старое место...

В театре «Цыганери» нас восхитил прежде всего Дымша. Это прекрасный актер. Полагаем, что в соответствующих условиях Дымша мог бы завоевать настоящее место в кино. Это польский Чаплин. Мы с ним очень подружились...

И Петров подошел к Дымше, чтобы чокнуться с ним бокалом красного казавского вина...

Ильф и Петров видели Дымшу лишь в одном фильме и одном спектакле. Но поняли, что он способен на большее.

Много лет спустя в Польской Народной Республике отличный комединый актер Адольф Дымша сумел проявить свое дарование.

Когда Дымша возвращается из Москвы на родину, он сказал на прощание:

— Как жаль, что теперь, когда я стал гостем москвичей, нередко узнающих меня на улицах, среди них нет дорогих моих друзей Ильфа и Петрова! Они порадовались бы, что их старый знакомый Додек стал гражданином свободной Польши. И написали бы для меня сценарий хорошей кинокомедии...

Макс Поляновский

БОРИСЛАВ ШАРАЛИЕВ, болгарский режиссер, известный советскому зрителю по антифашистскому фильму «Тихим вечером», приступил на Софийской киностудии к съемкам картины «Рыцари без латы» по сценарию Валерия Петрова. Тема фильма, как ее определяют сами авторы, — «жизнь маленького мальчика в сложном и противоречивом мире взрослых, его мечты о красивой, честной, возвышенной жизни». В главных ролях — Апостол Карамитев, Мария Русалиева и дошкольник Олег Ковачев.

АЛЕК ГИННЕС, один из популярных английских авторов (зрителем он известен по фильму «Оливер Твист»), снимается в роли австрийского императора Франца-Иосифа в фильме «Истории Венского леса», который ставит западногерманский режиссер Готфрид Рейнгард. По словам режиссера, это будет лента о «старом, добром Вене времен австро-венгерского монархизма, но с учетом новейших исследований той эпохи, проданных современными историками». В картине будет использована музыка Иоганна Штрауса.

КАРЛ ДРЕЙЕР, старейший датский режиссер, вновь вернулся к работе в кино. После «Гертруды», посвященной на Венецианском кинофестивале этого года, он приступил к созданию фильма «Меден» по мотивам трагедии Еврипида. Заглавную роль Дрейер предложил итальянской актрисе Марин Каллас.

КАРЕЛ КАХИЯ, чехословацкий режиссер (в СССР демонстрировался его фильм «Король Шумава», «Дети фронта» и «Вилла Сильва»), приступил к съемкам фильма «Воз» по сценарию писателя Яна Прохазки. «Это будет драматическая история конца второй мировой войны. Фильм рассматривает вопрос о праве человека на мечь», — заявил режиссер.

МАРЛЕН ДИТРИХ, немецкая актриса и певица, побывавшая недавно с концертами в СССР (фильм с ее участием «Свидетель обвинения» прошел у нас с успехом), приглашена в парижскую Сорбонну, чтобы прочитать курс лекций по истории кино.



ДВА ПИСЬМА НАШИХ ЧИТАТЕЛЕЙ

продолжаем дискуссию — критика и зритель

ЭТОМУ НАДО УЧИТЬСЯ

Против критики тот, кто подходит к киноискусству (как, впрочем, ко всякому искусству) как потребитель: «Увлечен. Выдайте, что мне полагается!» Такие «покупатели» (я намеренно употребляю это слово) просто еще не усилили, что же все-таки такое искусство. Им нравится смотреть не на подлинную человеческую трагедию, которая как бы заставляет всякий раз переосмысливать и свою жизнь и свою сущность, а на сентиментальный всплеск напоподобие «Черных очков». Если фильм глубокий и сильный, покупатель заявляет: «Тяжелый, не пойду». Если же какая-нибудь «слезоточивая» история, он доволен: «Говорят, переживательная, надо сходиться». А потом будет пересказывать своим знакомым: «Как они полюбились, как она ему изменила, как они сошлись...»

И все это не от злого умысла, а от недомыслия. А нужно, чтобы домысливали. Чтобы понимали, где подлинная человеческая страсть, а где эрзац. Этому учит критика. Человек в конце концов всему, даже как завязывать шнурки на ботинках, учится. Понимать искусство тем более нужно учиться. Вот вы, тов. Крапива (см. дискуссию в «Советском экране» № 7 за 1965 г. — Ред.), пишете, что вас «не распропагандируешь». Может быть. Если вы упорно решили всю жизнь поклоняться «Любви в Симле» и заранее не хотите больше ничего слушать, — успокоитесь, вам помочь трудно. Но, кроме вас, есть много людей. Что греха таить, валят еще влоом народ на «Черные очки» («переживательное», «интересное»). Но, однако, статья В. Сухаревского «Я бросила курить» (см. № 6 за 1965 г. — Ред.) на многих подействовала. Ведь против нее трудно возражать, потому что автор логично и убедительно доказывает свое мнение. И некоторые, кому понравился этот фильм, даже смущались, прочитав статью: «А ведь правда! Меня надули!» Потому что автор раскрывает нелепость и надуванность ситуаций и конфликтов, удивительную стандартность. Конечно, все это действует не сразу, но действует!

Воронежская обл.

Н. Понадопуло

КРИТИКА — ТРУД

«Когда человек чего-то не понимает, то чувствует в себе разлад; причину этого разлада он ищет не в себе самом, как бы нужно было, а вне себя, отсюда и война с тем, чего он не понимает» — это слова А. П. Чехова. А вот небольшое собственное наблюдение. Если неоповещенному человеку, не специалисту, попадет на глаза какой-нибудь из выпусков «Вестника Академии наук СССР», он отложит журнал в сторону, в лучшем случае просмотрит ту или иную статью, но никогда ему не придет в голову строчить в редакцию письмо и обвинять автора, а заодно и всю науку «в грубом попирательстве норм советской печати». Другое дело с кинокритикой. Боже упаси, если рецензент не очень почтительно отозвался о фильме, который делает кассовые сборы. Подсылаются письма в редакции газет и журналов.

Редкий зритель, не почувствовавший смысла в художественном образе, способен честно признать, что искусства он не понимает. Отсюда такие чисто административные окрики: «С каких это пор критик, сочиняя свою статью, игнорирует мнение зрителей!» Это — грубое попирательство норм советской печати. Ведь это элементарно — критик выражает мнение масс — и т. д. и т. п. И недоумек товарищу В. Васину из Куйбышевской области, которому принадлежат выше приведенные строки, что критик ничего не сочиняет, он работает.

Работает так же, как многие ученые, инженеры, техники, рабочие. Он опирается на свой опыт, на знание, на факты. Сказать «хорошо» или «плохо», «понравилось» или «не понравилось» — это все равно, что ничего не сказать. Нужны доказательства, примеры, сравнения. Нужно найти причины успеха или неудачи. Заслуженно воздать должное или со знанием дела указать промахи и ошибки как авторам фильма, так и зрителю.

Задача советской печати — воспитывать человека, а задача критика, в частности, — развивать эстетическое восприятие искусства, воспитывать вкус. Ведь для того, чтобы понимать настоящее искусство, недостаточно смотреть подряд все фильмы. Нужно научиться мыслить образами, развить чуткость к языку искусства, достичь определенного уровня внутренней культуры. Нужно учиться! Так же, как и любой специальности. Зачем? Затем, чтобы открылось человеку еще одно окно в мир, чтобы он смог испытать то наслаждение искусством, которое придет к нему в результате затраченного труда...

Это только кажется, что к каждому фильму можно с ходу судить категорически. Поменьше запальчивости, побольше выскальчивости к себе, дорогие коллеги-зрители!

Ленинград

О. Носов

ЭкранФильм

(Руководство к кинематографическому творчеству)

Арх. БУХОВ

ФЕЛЬЕТОН

Еще на заре киноискусства возникали сложные коллизии между сценаристами и постановщиками картин. Этому посвятил свой рассказ известный писатель-юморист Аркадий Бухов (1889—1944), часто писавший о «Великом немце» в журнале «Новый Сатирикон», который он редактировал вместе с Арх. Аверченко. Юмориста «ЭкранФильм» была напечатана в 1915 году.

Кто-то меня спрашивал о том, как пишется сценарий для кинематографа. Я невежливо промолчал на вопрос, занятый чем-то другим. Теперь, вспомнив об этом, оглашаю ответ публици, к сведению заинтересованных лиц.

Сценарием называется пьеса, которую нельзя поставить в театре и очень трудно в кинематографе. В ней не должно быть разговоров, чем сценарий сильно приближается по своему стилю к счетам от электрических обществ с напоминанием о неуплате. Весь он должен состоять из ремарок, преимущественно рассчитанных на исполнение руками, ногами и туловищем. Писать, например, что артист думает о покойной няне, нельзя, потому что этого на экране не будет видно даже при изумительной технике дела. Руками же такие вещи показать удается не всем; попытки к этому могут быть дурно истолкованы зрителями. Вся пьеса делится на метры; никакие другие деления — на меры сыпучих тел, на литры и другие измерения — недопустимы. Герой должен любить на определенное количество метров, на такое же количество изменять и на остаток оканчивать грешную жизнь. Если волей автора герой должен беспокоить живых персонажей, появляясь в виде привидения, щедрая фирма беспрекословно отпускает еще два-три подержанных метра, о чем автор сценария может и не беспокоиться. Кинематографические пьесы ставятся прямо на воздухе, так что о расписке билетов театральным рецензентам никому не приходится думать. Близорукий критик может выехать прямо на сцену на извознике, и об этом не будет составлено никакого протокола, чего нельзя сказать даже о лучших театрах.



На самой съемке автору фильма лучше лично не присутствовать, а послать туда кого-нибудь из знакомых, человека с крепкими нервами и совершенно незнакомого с замыслами автора. Для быстроты работы все сцены, в которых фигурирует, например, кабинет героя, снимаются сразу, без заботы об их последовательности, что может неблагоприятно повлиять на не посвященного в технику съемки автора.

В течение двух-трех минут герой фильма знакомится у себя в кабинете с неизвестной посетительницей; не успев проводить ее до двери, убивает родного дядю, которого вовремя успев вытолкнуть режиссер, и, когда прах старика начинает надевать пальто на три аршина левее, хватая револьвер и тут же стреляется. После этого вся труппа едет на другое место, куда-нибудь в деревушку, и, не обращая внимания на автора, занимается своим делом.

Мертвый герой знакомится с молодой девушкой у озера, в которое она бросается сейчас же после знакомства, пока герой еще не успеет переменить серого костюма на белый. Пока сохнет платье несчастной жертвы, утопленница вместе с застрелившимся сидят уже около опушки и объясняются на четыре метра друг другу в любви.



На это же место вваливаются другие люди в совершенно непонятных костюмах другой эпохи и устраивают боевой привал. Вскоре к ним присоединяется и герой, тоже в странном костюме, и заводит ссору, оканчивающуюся дракой на рапирах.

— У меня этого нет! — возмущенно заявляет автор.

— И не надо, — охотно соглашается режиссер, — у вас современное все...

— А почему же тогда он на рапирах дерется? Тогда за своего героя вступается автор другого фильма.

— Это из моего, извините. Я вмешиваться не позволю.

Герой решительно затягивает узел неприятного спора и, быстро сбросив средневековый костюм, надевает новую визитку и ловит какую-то артистку между деревьями под строгие указания режиссера.

— У меня этого нет, — обижено заявляет первый автор.

— У меня тоже, — подтверждает второй.

Режиссер злорадно раскрывает какую-то потрепанную рукопись и с торжеством тыкает пальцем в строчки:

— А это что, я сам выдумал: любит ее и целует!.. Пожалуйста, читайте... Самое веселое место...



Иногда при одновременной постановке четырех фильмов, конечно, получается путаница, и артисты весьма охотно влезают в чужую пьесу. Героя мелодрамы обливают холодной водой и мажут вареньем, а веселого пшота, привыкшего рвать брюки о гвозди и прятаться под кроватью, ставят под дуло револьвера и заставляют класться именем своих малюток.

Авторы садятся где-нибудь в стороне на срубленное дерево и тихонько плачут. На них никто



не обращает внимания, и только во время массовых сцен им суют в руки по большому топору и спгоняют вместе со всеми к какой-нибудь избе, около которой четыре фунта бенгальского порошка выступают в амплуа деревянного пожара. Никакое восстановление своих авторских прав во время общей суматохи почти невозможно.

Никаких суждений о постановке своего фильма автору высказывать не предлагается; это право предоставлено ему исключительно по отношению к другим фильмам. Поэтому на закрытых сеансах кинематографические авторы рассаживаются в разных концах зала и высказывают свои взгляды на картины с таким шумом и в таких ярких и красочных формах, что картину прерывают в неурочных местах, зажигают свет, а авторов выводят из зала...

«Новый Сатирикон», 1915 г.

Рисунки О. Теслера

На первой странице обложки — актер Иннокентий Смоктуновский

Фото А. Князева

Главный редактор Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ.

Редакционная коллегия: А. А. АЛОВ, Б. А. БАЛАШОВ (зам. главного редактора), В. Е. БАСКАКОВ, Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ, Е. И. ГАБРИЛОВИЧ, М. К. КАЛАТОЗОВ, Г. Д. КРЕМЛЕВ, Ю. Ю. КУЗЕС (ответственный секретарь), Г. Л. РОШАЛЬ, В. П. ТРОШКИН, Б. П. ЧИРКОВ, В. А. ШНЕЙДЕРОВ, Ю. М. ХАНЮТИН.

Оформление художника Н. Смоликова.

Главный художественный редактор О. Виноградов.

ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Телефоны редакции: отдел «Творческая трибуна» — К 5-95-03; отдел «Фильм и зритель» — В 3-40-68; отдел информации и документального кино — В 3-84-68; зарубежный отдел — В 3-40-68; секретариат — И 5-34-00; отдел оформления — К 4-70-08.

Издательство «Правда», Москва.

А 13394. Подп. к печ. 8/ХП—65 г. Формат 70×108¹/₂. Тираж 1 600 000 экз. (1—600 000). Объем 2,5 печ. л.—342 усл. Зак. 3240. Изд. № 2271. Цена 15 коп. Ордена Ленина типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина. Москва, А-47, ул. «Правды», 24.

Коротко

● В ЕРЕВАНЕ закончился просмотр документальных и телевизионных фильмов республик Закавказья. Лучшей признана полнометражная лента «Дороги пятого континента», созданная на Грузинской студии режиссером-оператором Г. Асатиани, который награжден почетной грамотой за лучшую операторскую работу в полнометражном фильме. Диплома за лучший короткометражный фильм удостоена и вторая лента этой студии — «Силанке Ушбы». Ее автор Б. Кресп награжден почетной грамотой за лучшую операторскую работу в короткометражном фильме.

● «БОГИ НУЖДАЮТСЯ В ЛЮДЯХ». Научно-популярный фильм под таким названием выпущен в Тбилиси. Путем сравнительного показа культовых изображений, идиолов, икон и статуи, относящихся к разным религиям, картина демонстрирует абсурдность религиозных верований и в то же время силу искусства, предельного религиозные каноны. Режиссер фильма О. Гургенидзе, оператор Ш. Цишвили, сценарист В. Хацкевич.

● ВСЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЕ СТРАНЫ, а также Греция, Япония, Франция, Англия, Канада купили фильм «Отец солдата». В Афинах, Токио, Праге на премьере фильма присутствовал исполнитель главной роли народный артист СССР Сергей Заварицадзе.

● «ТАДЖИКИФИЛЬМ» покинул прежние неудобные и непригодные помещения и переехал в новые здания, оборудованные по последнему слову техники. Уже вошли в строй три съемочных павильона площадью более пяти тысяч квадратных метров, монтажный корпус, ремонтно-механический, буфаторский и другие цеха. Идет строительство цеха обработки пленки, цветной лаборатории, творческого корпуса, танцзала и звукоцеха, двух больших натуральных площадок. Весь комплекс будет закончен к концу 1966 года. Студия сможет выпускать шесть полнометражных фильмов в год.

● «МЫ И СОЛНЦЕ» — этот полнометражный фильм, создаваемый на киностудии «Мосфильм», рассказывает об изыскательском периоде Международного года спокойного солнца. Он посвящен труду ученых разных стран, объединивших силы в изучении нашей планеты (автор сценария Б. Аглов, режиссер Б. Ляховский). Съемки ведутся в разных концах земли. Свои ленты в Москву присылают ученые из обсерваторий Англии, США, Франции.

● СЕРГЕЙ БОНДАРЧУК продолжает работу над кинооперой «Война и мир». Заключаются съемки некоторых сцен и монтаж третьей части фильма — «1812 год». В нее вошли грандиозные сцены Бородинского сражения и знаменитый совет Кутузова в Филях.

● РОМАН ДОРЫ ПАВЛОВОЙ «СОБЕСТЬ» экранизирует на «Мосфильме» режиссер С. Александров. В роли Марьянова — артист А. Кузнецов. В картине заняты также Давыдова, Т. Самина, Е. Максимова. Оператор Ю. Зубов.

● РЕЖИССЕР АЛЕКСАНДР МИТТА, закончивший недавно постановку картины «Звонят, откройте дверь», выступает в качестве актера. Он играет Владика в картине «Июльский дождь», которую ставит Марлен Худиев.

● «ПАЛЕХСКИЕ СКАЗЫ» — этот очерк, снятый режиссером Е. Лукиной и оператором А. Ивановым на Ленинградской студии хроник, посвящен замечательному искусству палецшан.

РИМЛЯНКА



Анна Маньяни в фильмах: «РИМ — ОТКРЫТЫЙ ГОРОД»



«МЕЧТЫ НА ДОРОГАХ»



«САМАЯ КРАСИВАЯ»

Не знаю, как вы, читатели, а я, когда читала «Римские рассказы» Моравиа, не могла отделаться от странного впечатления, будто все они написаны про... Анну Маньяни.

Анна Маньяни дома, на кухне. Одной рукой она стряпает длиннющие спагетти, другой утирает нос плачущему мальчику. Глядит его по головке и тут же отвешивает подзатыльник взрослому. И говорит, говорит... О, эти монологи Анны Маньяни! Фейерверки угроз, каскады восторгов, лавины брани, вулканы самовосхваления...

На самом-то деле Маньяни не так уж впрямую связана с Моравиа. Если держаться неумолимых фактов, то они встретились лишь однажды, когда актриса участвовала в съемках «Воров в церкви» — экранизации нескольких новелл писателя. Их судьбы связаны по-другому — скрыто и нерасторжимо. Проза Моравиа уходит своими корнями в жизнь простого люда Вечного города — в их быт, их будни, в их великую заботу и малые радости. Анна же Маньяни всегда была «своей» для этих людей.

Еще задолго до того, как мир узнал актрису по «Риму — открытому городу», зрители итальянской столицы полюбили ее в бытовых комедиях, где она играла рядом с любимцем римлян — комиком Тото. Знали Анну Маньяни и по кабаке, в которых она распевала наשמеливые песенки на сюжеты, близкие многим: о квартирных хозяевах, о полицейских, об убогих мансардах, где хорошо лишь влюбленным, очень сильно влюбленным. Все, о чем она говорила, было правдой. И сама она с вклокоченной ворела, было правдой. И сама она с вклокоченной

копной волос, с руками, быстрыми и спорылистыми, была и не актриса вроде бы, а просто одна из тех, кто сидит в зале. Римлянка, одним словом.

Эта ее абсолютная приобщенность к зрительному залу сыграла в свое время решающую роль для итальянского кино. Когда неореалисты отказались от канонов традиционного кинематографа, они отказались и от его актеров. Механики, безработные, университетские профессора, футболисты и учителя пришли на съемочную площадку. Им, свободным от штампов, легче было сказать правду о людях. Среди немногих профессиональных артистов, сумевших стать столь же достоверными, были Анна Маньяни и Альдо Фабрици. Их и снял Росселини в «Рим — открытый город» — фильме, который стал первым из шедевров неorealizma. А затем последовали «Мечты на дорогах», «Самая красивая» и многие другие...

Маньяни не только хорошо сработалась с режиссерами нового итальянского кино, но и вместе с ними, по существу, может быть названа его создательницей. Она дала экрану свой демократизм, свой темперамент, не только пылкий, но и многогранный; свой оптимизм, который вселял в зрительские сердца надежду даже в тех случаях, когда на экране происходили нерадостные вещи. Она дала экрану свое сердце. И стала символом правды в искусстве, стала его bellissima — самой красивой. Потому что это был щедрый дар.

И. Рубанова



АННА МАНЬЯНИ

— ИТАЛЬЯНСКАЯ АКТРИСА
(статью о ней см.
на третьей странице обложки)

Фото
Марио Гаррубы

Цена 15 коп.
Индекс 70865