



СОВЕТСКИЙ
Экран
1968 15
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ПРАВДА»



Председатель жюри режиссер М. Донской выступает на открытии фестиваля



ТРЕТИЙ ВСЕСОЮЗНЫЙ



Режиссер Л. Осыка, актеры Б. Брондуков и Р. Нахапетов на Пискаревском кладбище



Делегация из Грузии. В центре — актриса Л. Абашидзе



Снимается репортаж о фестивале



Фото Н. Гнилюка



Автографы дают: Виль Артман...



Ганс Клеринг (актер из ГДР)...



Николай Крючков

ВМЕСТЕ С ПАРТИЕЙ, ВМЕСТЕ С НАРОДОМ

Как мы сообщали в прошлом номере нашего журнала, пятый пленум правления Союза кинематографистов СССР был посвящен обсуждению вопроса «Итоги апрельского (1968 г.) Пленума ЦК КПСС и задачи советской кинематографии». С докладом выступил секретарь Союза кинематографистов СССР, народный артист СССР режиссер С. А. Герасимов.

В работе пленума приняли участие члены правления и ревизионной комиссии Союза, руководители союзных и республиканских комитетов по кинематографии, директора студий, творческие работники советского кино.

Сегодня мы публикуем сокращенные стенограммы выступлений некоторых участников пленума.

А. Караганов,
секретарь правления
Союза кинематографистов
СССР



В партии, народе, среди советской интеллигенции решения апрельского Пленума ЦК КПСС встречают единодушную поддержку — они основаны на глубоком, трезвом, реалистичном анализе создавшегося в мире положения, они основаны на принципах ленинской целеустремленной революционной политики нашей партии, идущей в авангарде сил, которые призваны освободить мир от капитализма.

В связи с решениями Пленума с особой остротой встает вопрос о международной деятельности нашего Союза. При всем значении сделанного в этой области надо признать, что до недавнего времени у нас не было достаточно активных деловых связей с дружескими союзами кинематографистов социалистических стран.

За последние 3—4 года мы резко активизировали эти связи. Взаимные поездки, обмен делегациями выросли в 8—9 раз. А за этими цифрами — интересные встречи, дискуссии, симпозиумы, просмотры и обсуждения новых фильмов, обмен опытом.. Большая работа была проведена в юбилейном, 1967 году: ретроспективные показы советских фильмов, которые Комитет по кинематографии проводил вместе с Союзом, лекции, доклады о советском кино и его мастерах...

В работе по развитию творческих связей кинематографистов встречались и встречаются немалые трудности — разные по разным странам. Однако они не умаляют значения того факта, что за последние годы сложилось дружеское сотрудничество творческих союзов социалистических стран, оказывающее действенное влияние на развитие киноискусства.

Мы ведем довольно широкую работу и по установлению и развитию связей с прогрессивными кинематографистами капиталистических стран.

телевидением, этим массовым проводником документальных фильмов.

У наших идеологических врагов — огромный размах пропагандистской работы, огромные средства, они мобилизуют талантливых людей, которым вменяется задача воспеть и утвердить враждебные нам идеальные позиции.

Отсюда понятно, как ответственны, как велики задачи советской кинопублистики!

Наша задача — с позиций коммунистической идеологии ярко, убедительно и талантливо разоблачать буржуазные мифы о затухании классовой борьбы, о благах буржуазной демократии, о благоденствии трудящихся под пятой капитала. Нам необходимо действовать активно, воинственно, наступательно.

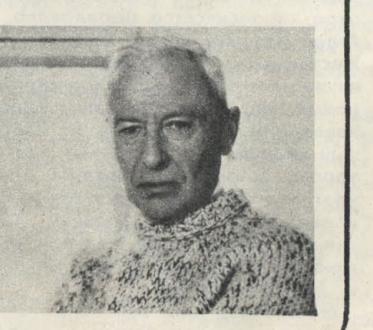
Мы, документалисты, должны снимать репортажи событий и объяснять, анализировать эти события в духе классики нашего советского документального кино, нашей публистики.

Наша задача — воспроизводить на экране кинодокументы больших социальных событий, осмысливать их в остром авторском комментарии, создавать произведения высокого публицистического звучания. Мы должны объяснять глубокие корни этих явлений.

У нас, советских документалистов, богатое прошлое. Мы должны обращаться к нашим традициям, а мы их, к сожалению, нередко забываем. Победа коммунистов на выборах в Италии... Там же сейчас есть области, где работают коммунистические муниципалитеты, этакие острова в капиталистическом мире. Какой фильм можно сделать об этом?

Почему мы не снимаем? Мир бурлит, и советскому документальному кино не к лицу сохранять «нейтралитет» в современной идеологической борьбе; равнодушие и покой недопустимы! Там, где мы опаздываем с нашим острым выступлением, нас опередит умный и мобилен враг. Если мы промолчим, будет звучать его голос.

Надо ликвидировать наши отставания от больших задач воинствующей пропаганды коммунистических идей! Мы сильнее наших врагов, ибо вооружены самыми передовыми идеями современности, идеями века, мы вооружены блестящим мастерством кинопублистики, великими традициями нашего искусства документально-го кино и кинорепортажа.



Р. Кармен,
кинорежиссер

В. Баскаров,
первый заместитель
председателя Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР



На белом полотне экрана развертывается великая битва идей — самых передовых идей человечества, социалистических, идей буржуазных, реакционных. В ней участвуют многие наши фильмы, которые воплощают характерные черты нового мира и нового человека. Жизнь поставила сейчас перед фронтом киноискусства задачу — глубоко разобраться в основных тенденциях искусства экрана. Это особенно важно именно сейчас, потому что идеологи буржуазного мира стремятся разрушить принципы нашего искусства, подорвать его основы.

За минувшие два года мы дали мировому кинематографу немало очень ценных, очень интересных произведений. Были такие вещи, которые, несомненно, войдут в историю советского кино; были фильмы и рангом пониже, но все-таки значительные. Задача критики — глубоко осмысливать и то, что мы сделали полезного, и те издергки, которые у нас были.

Сейчас прогрессивные силы Западной Европы с огромным интересом и вниманием следят за нашим искусством, изучают его. В Париже много месяцев подряд идут фильмы «Октябрь» Эйзенштейна и «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина. На экранах Франции с успехом продолжают идти фильмы Бондарчука, Чухрая, Ромма. От советского киноискусства прогрессивные силы Европы ждут новых произведений, которые были бы проникнуты истинно революцион-

критико-публицистический
илюстрированный журнал
ОРГАН КОМИТЕТА ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
И СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
ОСНОВАН В 1925 ГОДУ
ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

№ 15 август 1968

ными традициями нашего искусства. Нам остро необходимы фильмы о международном рабочем движении, о событиях, которые сотрясают мир. Нужны фильмы, которые показывали бы эти события правильно, с коммунистических партийных позиций. Мы должны постараться в ближайшее же время направить операторов в страны, ставшие очагами классовых боев.

Но не только хронике, а и другим разделам нашей кинематографии надо думать о том, как отразить острые, злободневные события современного международного положения.

Всем нам, в нашей кинокритике в особенности, следует глубоко разобраться в той многосложности борьбы, которая идет на фронте искусства, на белом полотне экрана, идет во всем мире. Надо разобраться для того, чтобы еще более решительно и уверенно двигаться дальше ясной дорогой правды, дорогой социалистического искусства.

А. ГРОШЕВ,
ректор ВГИК



В обострившейся идеологической борьбе между социализмом и капитализмом горячая схватка идет за влияние на молодежь. И прежде всего наши идеологические противники пытаются подорвать у молодежи доверие к партийному, общественному влиянию на искусство, утверждая, что искусство якобы не связано с политикой и должно развиваться само по себе.

Наши Институты кинематографии по составу студентов чрезвычайно сложны.

У нас обучается до 70 представителей разных национальностей из 36 стран мира, есть студенты из капиталистических и развивающихся стран, а также из стран социалистических.

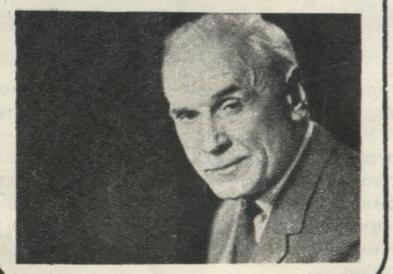
Это очень разные люди по своему возрасту, образованию, мировоззрению, отношению к религии и, наконец, по бытовым и нравственным привычкам. Особо острая задача для нас — помочь формированию мировоззрения студентов. Мы воспитываем не просто специалиста-ремесленника, а прежде всего художника-гражданина. И это не только складывается из освоения книг, брошюр, курсов общественных дисциплин, сколько рождается из сочетания творческого обучения с богатыми жизненными наблюдениями. Поэтому мы сейчас стремимся к тому, чтобы наш студент, независимо от того, на каком факультете он учится, начал свою деятельность с документального репортажа. В прошлом году мы снимали большое число фильмов о жизни Москвы, о Смоленщине, о строительных отрядах, о воинах Советской Армии. В этом году, накануне 50-летия комсомола, студенты снимают на заводах, в колхозах, на флоте киночереки о комсомольцах 60-х годов. Все это позволит студентам встретиться с живым дыханием современной жизни.

Я хочу, кстати, напомнить, что за последние три года наши студенты-дипломники поставили 130 картин на киностудиях страны, причем 45 из

них пользуются большим успехом у зрителей (фильмы «Первый учитель», «Двое» и другие).

Мы должны воспитать кинематографическую смену, которая сумела бы стать стойким, убежденным и талантливым бойцом за коммунистическую идеологию и смогла бы наступать на буржуазную реакционную идеологию. И мне кажется, в этой огромной воспитательной работе наш творческий Союз должен занять свое достойное место.

Б. БАБОЧКИН,
народный артист СССР



Наша первая обязанность в искусстве — быть настоящими коммунистами, бойцами идеологического фронта.

Советский кинематограф должен помочь молодежи разобраться в том, что происходит в мире. У нас есть для этого все возможности.

Одна из актуальных задач, стоящих перед нашими кинематографистами, — это создание фильмов, правдиво и талантливо показывающих судьбу русской интеллигенции, рассказывающих о том, что дала нашей интеллигенции революция, Советская власть. Эти фильмы помогали бы нашим зарубежным друзьям активно бороться с такими, например, клеветой на революцию, как пресловутый фильм «Доктор Живаго».

Во время недавней моей поездки во Францию мне было приятно слышать, что одной из самых популярных советских картин последних лет у французских зрителей является «Первый учитель». Эту картину знает вся молодежь. И когда я сказал, что это дипломная работа студента ВГИК А. Кончаловского, мои собеседники удивились: «Дипломная работа? Не может быть!»

Интерес нашему кинематографу поистине огромен, и поэтому мы должны правильно использовать этот интерес. Наш международный долг состоит в том, чтобы утверждать на мировом экране передовые идеи века.

И. ТАЛАНКИН,
кинорежиссер



Решения Пленума ЦК партии заставляют нас многое переосмысливать в нашей идеологической работе.

Сегодня вести ее, вести пропаганду и агитацию старыми методами уже нельзя. Наш враг учится все тоньше

и хитрее навязывать людям свои взгляды на жизнь, свою идеологию. Нам, кинематографистам, необходимо задуматься над тем, как мы работаем и что мы противопоставим врагу. Нам необходимо больше думать о сегодняшнем дне, лучше изучать запросы современного зрителя, для которого мы работаем. Когда человек начинает работать в кино, он приносит с собой знание жизни, знание психологии людей и всего того, что их окружает. Но очень быстро он этот прежний запас знаний расходует, а нового почти не приобретает. Большую часть времени мы заперты в стенах студий, в павильонах и только иногда, изредка врываемся в жизнь. Тем более необходима нам помощь со стороны нашего теоретического цеха для того, чтобы мы острее и лучше ощущали связи с действительностью, глубже понимали ее.

Нам надо работать на том уровне, какого от нас требуют партия и народ, — надо самым решительным образом повысить качество того, что мы делаем. Фильмами ремесленными, примитивными, серыми, фильмами схематичными и лобовыми мы ничего не добьемся, кроме большого вреда. Плохую, подлинно мещансскую кинопродукцию создают мещанские методы работы. Это вещи взаимосвязанные. Запустить в производство пустьковый, простенький, серенький сценарий и довести его до конца гораздо проще, чем поставить фильм по сценарию сложному, поднимающему серьезные проблемы.

Видимо, нам нужно строже подходить к оценке политической направленности и художественных достоинств новых кинопроизведений, не избегать и не уклоняться от ответа на основной вопрос: служит ли политически данное кинопроизведение интересам коммунистического строительства, интересам коммунистического воспитания.

Все, кто хоть немного следит за прокатом, могут легко убедиться в том, что советские зрители волом валият на лучшие советские фильмы, но они не терпят ремесленничества, декларативности, придуманности, отступлений от жизненной правды, не терпят сцен, чуждых мировоззрению советского человека и нравственным устоям нашего общества.

Любая спекуляция на внешнем правдоподобии, на сходстве с жизнью в частностях, всякого рода националистические увлечения, за которыми обычно скрывается мысль о неискоренимости зла и моральная нечистоплотность, ведут к тому, что фильмы, содержащие подобные моменты, отвергаются зрителями и проваливаются в прокате при первом же соприкосновении с экраном.

Кинокомитет, Союз кинематографистов, киностудии не могут и не должны мириться с тем, что в условиях весьма сложной обстановки на мировой арене некоторые советские творческие работники, несмотря на критику их ошибок, продолжают следовать по пути дегероизации искусства и показывать советских людей оглушенными, примитивными, косноязычными, показывать их в такой обстановке, которая отнюдь не соответствует ни нашим дням, ни нашему образу мышления и действия. Положительные процессы, которые доминируют в нашей жизни, остаются при этом где-то в тени, ускользают из сферы авторского видения. А наша советская действительность оказывается основным объектом критики, но критика эта весьма часто не поднимается выше уровня обыкновенного бытового критиканства.

Нам надо не только разоблачать буржуазную пропаганду, показывать обреченнность империализма, надо всесторонне раскрывать великую правду коммунистических идей, успехи коммунистического строительства. Высокая идеиность, наступательность, оперативность, доходчивость произведений искусства для сотен миллионов людей, в том числе и за рубежами нашей Родины, — вот что должно стать основным девизом нашей творческой жизни.

Но сколько еще серьезных огорчений приносим мы людям, когда сегодня у нас выходит «Железный поток», а завтра — «Как солдат от войска отстал», сегодня — «вой современник», а завтра — «Нет и да» или «Фокусники!»! И не случается ли у нас вновь раз, что мы равнодушно проходим мимо невольных или вольных, скрытых или открытых попыток

протаскивания в отдельных кинопроизведениях, киноведческих исследованиях и критических статьях таких взглядов, суждений и обобщений, которые абсолютно чужды социалистической идеологии советского общества?

За пять месяцев текущего года в Комитете по кинематографии было просмотрено около 40 новых художественных фильмов, поступивших от центральных и республиканских кинокомитетов. Среди принятых фильмов была картина «Шестое июля» Юлия Карасика, которая сразу же получила высокую оценку у нас в стране и за ее пределами. Были, разумеется, и другие хорошие фильмы. Но сколько серости, посредственности, убого-го ремесленничества, в особенностях в фильмах на современные советские темы, принесло нам это полугодие!

С воплощением на экране этих наиважнейших тем у большинства наших студий связанны не столько удачи, сколько неудачи, и неудачи весьма серьезные. Список немногих, просто плохих, а то и порочных картин, претендующих на разработку современной темы, можно было бы составить весьма простирающий. Даже в хороших наших фильмах содержатся иной раз такие сцены и кадры, которые сводят на нет их достоинства.

Видимо, нам нужно строже подходить к оценке политической направленности и художественных достоинств новых кинопроизведений, не избегать и не уклоняться от ответа на основной вопрос: служит ли политически данное кинопроизведение интересам коммунистического строительства, интересам коммунистического воспитания.

Все, кто хоть немного следит за прокатом, могут легко убедиться в том, что советские зрители волом валият на лучшие советские фильмы, но они не терпят ремесленничества, декларативности, придуманности, отступлений от жизненной правды, не терпят сцен, чуждых мировоззрению советского человека и нравственным устоям нашего общества.

Любая спекуляция на внешнем правдоподобии, на сходстве с жизнью в частностях, всякого рода националистические увлечения, за которыми обычно скрывается мысль о неискоренимости зла и моральная нечистоплотность, ведут к тому, что фильмы, содержащие подобные моменты, отвергаются зрителями и проваливаются в прокате при первом же соприкосновении с экраном.

Кинокомитет, Союз кинематографистов, киностудии не могут и не должны мириться с тем, что в условиях весьма сложной обстановки на мировой арене некоторые советские творческие работники, несмотря на критику их ошибок, продолжают следовать по пути дегероизации искусства и показывать советских людей оглушенными, примитивными, косноязычными, показывать их в такой обстановке, которая отнюдь не соответствует ни нашим дням, ни нашему образу мышления и действия. Положительные процессы, которые доминируют в нашей жизни, остаются при этом где-то в тени, ускользают из сферы авторского видения. А наша советская действительность оказывается основным объектом критики, но критика эта весьма часто не поднимается выше уровня обыкновенного бытового критиканства.

Нам надо не только разоблачать буржуазную пропаганду, показывать обреченнность империализма, надо всесторонне раскрывать великую правду коммунистических идей, успехи коммунистического строительства. Высокая идеиность, наступательность, оперативность, доходчивость произведений искусства для сотен миллионов людей, в том числе и за рубежами нашей Родины, — вот что должно стать основным девизом нашей творческой жизни.

Но сколько еще серьезных огорчений приносим мы людям, когда сегодня у нас выходит «Железный поток», а завтра — «Как солдат от войска отстал», сегодня — «вой современник», а завтра — «Нет и да» или «Фокусники!»! И не случается ли у нас вновь раз, что мы равнодушно проходим мимо невольных или вольных, скрытых или открытых попыток

Всесоюзные смотры киноискусства давно стали традицией. Начиная с 1964 года они проводятся регулярно, раз в два года, их цель — повышение идеально-художественного уровня выпускемых фильмов, стимулирование творческого соревнования деятелей киноискусства, привлечение внимания зрителей к лучшим произведениям отечественной кинематографии.

Делегатов Третьего Всесоюзного киносмотра принял Ленинград — в споре городов-претендентов у него оказался веский аргумент — 50-летие «Ленфильма», отмечавшееся в те же дни.

Никогда еще на берегах Невы не собирались такое созвездие мастеров экрана — более пятысот гостей из всех союзных республик и братских социалистических стран. Сейчас, когда отшумели фестивальные дни, нет смысла подробно рассказывать о том, как проходил фестиваль. Но подвести некоторые его итоги, сделать выводы на будущее своевременно.

На конкурс было выдвинуто более ста произведений, из них 25 художественных фильмов. В лучших из этих произведений ожили героические страницы истории революции, сделаны серьезные попытки раскрыть формирование человека социалистической эпохи. Нельзя не согласиться со словами председателя жюри конкурса художественных фильмов народного артиста СССР М. Донского: «Фестиваль убеждает, что в центре внимания работников кино стоит человек, со всем богатством, со всей

мастерства. Учителя «Твое щедрое сердце», и киргизский оператор К. Кадыралiev, снявший научно-популярную ленту «Кыял», и другие из коллеги.

Фестиваль вскрыл и просветил сегодняшнего кинематографа. Первый приз за лучший фильм, отражающий жизнь и труд советского человека, остался неприсужденным. И это говорит не только о тех высоких требованиях, которые мы предъявляем сегодня к фильмам о современности, но и о том, что еще не решены многие из тех больших задач, которые стоят перед советским киноискусством.

Разочарование на этом фестивале принес жанр комедии. Фактически ленфильмовской картине «Свадьба в Малиновке» не с кем было соревноваться, и приз за лучшую кинокомедию остался неприсужденным.

Фестиваль подвел итоги двухлетнего творческого соревнования. В канун фестиваля режиссер И. Хейфиц сказал: «Судить этот матч киноискусства будут авторитетные судьи. Но их голос в конечном счете будет выражением голоса ГЛАВНОГО СУДЬИ, то есть выражением непосредственной реакции зрителей, их симпатии, их предпочтения, тому или иному фильму. Ибо кто же, в самом деле, может судить лучше, чем зритель, без которого не может существовать никакое настоящее искусство? Пожалуй, главное значение фестиваля и заключается в том, что он вынес лучшие произведения кинематографа на широкий зрительский суд, что кинематографисты всех союзных республик отчитались перед самым взыскательным критиком — зрителем. За 10 дней фестиваля конкурсные и внеконкурсные фильмы прошло более миллиона зрителей.

И здесь уместно подумать о том, как сделать это участие зрителей в оценке фильмов еще более эффективным. На фестивале был такой случай. Для просмотра конкурсного фильма «Республика ШКИД» в кинотеатре «Колизей» из разных городов вызвали участников съемочной группы. Однако неожиданно демонстрация была устроена на три дня раньше, без зрителей, а потом уже устроили сеанс для зрителей, без жюри. То же произошло с армянской картиной «Треугольник». Дело не только в организационных неполадках. Это нарушает сам принцип наших кинофестивалей. К сожалению, по сравнению с предыдущим фестивалем в Киеве в этом смысле был сделан шаг не вперед, а назад. В Киеве в зрительных залах перед каждым сеансом раздавались анкеты, их итоги ежедневно подводились и публиковались. И какими горячими аплодисментами десяти тысячного Дворца спорта было встречено сообщение о том, что мнение жюри совпало с мнением публики, что требования, предъявляемые к искусству профессионалами и зрителями, едини. Жаль, что такой интересный и полезный опыт оказался забытым.

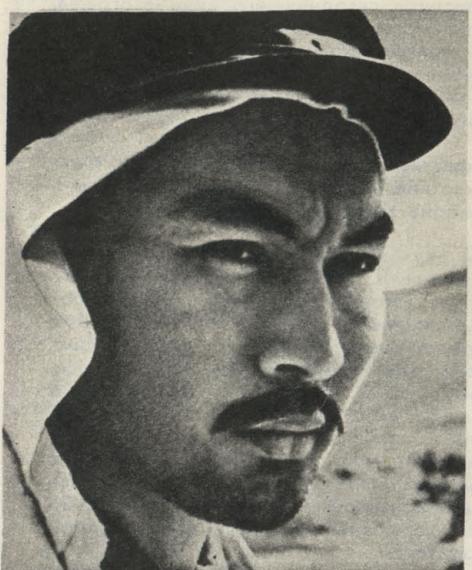
В Киеве устраивались и обсуждения просмотренных фильмов. Помимо, как спор вокруг фильма «Перекличка» — он продолжался четыре часа! А в Ленинграде мы были свидетелями того, как к режиссеру Г. Рошалю обратились участники киноклубов с просьбой обсудить его новую картину «Они живут рядом», однако в строгом расписании встреч, пресс-конференций, экскурсий, заседаний и просмотров не было ни одного «кошешка» для обсуждения картины. А ведь это — самое главное на фестивале: возможность встреч, откровенных бесед между авторами картин и теми, для кого эти картины создаются. А разве не интересно было бы устроить с участием зрителей дискуссию по конкретным проблемам развития киноискусства?

Разумеется, и в Ленинграде было много встреч кинематографистов со зрителями — на заводах, в кинотеатрах, парках. Сто восемьдесят делегатов и гостей приняли участие в двухстах таких встречах. Но характер этих встреч носил подчас концертный характер.

И такие встречи нужны. Но жаль, что организаторы фестиваля пошли только по этому пути, не воспользовались формами пропаганды нашего киноискусства. В печати уже раздавались голоса, критикующие фестиваль за эти просчеты (см., например, «Литературную газету» № 21, 22 — 1968 г.). С ними трудно не согласиться.

Думается, что организаторы фестиваля некритически перенесли опыт международных киносмотров на Ленинградский фестиваль. Там, как правило, показываются новинки киноискусства. Отсюда и пресс-конференции по просмотренным накануне фильмам. В чем же смысл пресс-конференций по картинам, давным-давно освещенным прессой? А вот на зональном киносмотре республик Средней Азии и Казахстана вместо пресс-конференций устраивались дискуссии по просмотренным картинам, и это вызывало особый интерес. На международных фестивалях какая-нибудь страна выставляет на конкурс один-два фильма. Это справедливо. У нас «Мосфильм» выпускает больше 30 картин в год, а многие студии — только по две картины, то есть в 15 раз меньше. На фестивале же маленькие студии выставляют одну картину, а «Мосфильм» — три. При таком соотношении в конкурсе не смогли участвовать многие выдающиеся ленты крупных студий. Могут возразить, что тогда на фестивале будет представлено слишком много картин. Но не стоит ли прислушаться к предложению режиссера С. Долидзе о том, чтобы всесоюзные киносмотры проходили ежегодно и чтобы они были менее громоздкими?

Новые произведения, безусловно, вызовут куда большее внимание зрителей, чем ленты двухлетней давности, сделают соревнование более интересным



ТРОПОЙ ИСПЫТАНИЙ

• ДОРОГА В ТЫСЯЧУ ВЕРСТ

«КАЗАХФИЛЬМ»
Сценарий К. Исакова,
А. Карпова
Постановка А. Карпова
Главный оператор
М. Аранышев
Главный художник
С. Романов
Композитор Э. Хагагортын

Али-Акбар
(С. Санбаев)



Впереди у отряда трудный путь
по безводным степям...

Шел суровый 1918 год. Молодая Советская республика в огненном кольце фронтов гражданской войны. Тяжелой и кровопролитной борьбой охвачена вся страна. Контрреволюционная белогвардейщина и иностранные интервенты с оружием в руках выступили против Советской власти. Краснодонск и Ашхабад в руках интервентов. Туркестанский фронт остался без оружия. Ему на помощь по поручению Ленина снаряжается отряд с вооружением и боеприпасами. Путь отряда лежит через Манышлакские степи. Путь длинный, тяжелый и опасный...

Об этом героическом походе казахские кинематографисты (сценарий К. Исакова и А. Карпова, режиссер А. Карпов) создали фильм «Дорога в тысячу верст». История, рассказанная в картине, основана на реальных фактах. Это определило стиль картины — документальный эпопея. Ее лучшие сцены перекликаются с «Железным потоком» Е. Дзигана, в ней ощущаются влияние наших классических фильмов о революции, о борцах за народное дело.

Первые кадры, сумрачные и немногословные, вводят нас в атмосферу тех дней. Голос диктора информирует о положении на фронте и одновременно знакомит с героями, которым предстоит трудный поход через выжженную солнцем степь. Маленький отряд красноармейцев состоит не только из казахов и русских, а из чехов, поляков, венгров, немцев — бывших военнопленных, коммунистов и социал-демократов, ставших в ряды активных защитников завоеваний Октября.

Мы мало что знаем об их жизненных биографиях, чертах характера. Индивидуальное намеренно отодвинуто на второй план, боевой коллектив интернационалистов показан прежде всего как общее целое, без каких-либо бытовых подробностей. В этом синтезе обобщения, видимо, заключалась принципиальная авторская позиция. Образ массы — основной образ фильма. Наиболее подробно очерчены лишь три персонажа: командир отряда Янош (И. Буран), комиссар Али-Акбар (С. Санбаев) и предводитель джигитов Сардарбек (Н. Жантурин). Их взаимоотношения и составляют острый драматический конфликт. Сардарбек, странная и несколько загадочная личность, предлагает отряду верблюдов и лошадей, но при этом ставит коварное усло-

вие: расплатиться оружием в конце пути. Для Яноша подобное предложение неприемлемо. Комиссар же, учитывая безвыходность положения отряда, считает это единственной возможностью доставить оружие фронту и соглашается.

И вот отряд в пути. На каждом шагу его подстерегают банды басмачей, предательские выстрелы в спину. Сюжет развивается стремительно и напряженно. Это ощущение растет от эпизода к эпизоду. Что за человек Сардарбек и что за люди с ним: бандиты или пособники белых? Для чего им оружие, не для того ли, чтобы повернуть его против красноармейцев?

В фильме немало подобного рода загадок, таинственных происшествий, и не всегда зрители получают на них ответ. В финале Али-Акбар решает раздать оружие джигитам Сардарбека, уверенный, что они вместе с отрядом будут сражаться за дело революции. Но какие цели стояли перед сардарбеком раньше — это остается неясным.

Здесь сказалась непродуманность драматургического построения картины, неумение связать воедино все эпизоды. Сказались и неточность жанра. Эпическое, монументальное начало постепенно утратило свой размах и широту, в сюжет неоправданно включились элементы внешней занимательности: погони, преследования, подозрительные встречи, нераскрытые убийства...

Неточность драматургии — это Жантурин. Актер создал образ человека, мечущегося между двумя лагерями, образ психологически глубокий и многогранный.

Немаловажную роль играет в фильме среда, атмосфера действия. Чернобелые кадры, скучная графичность изображения соответствуют духу произведения. Оператор фильма М. Аранышев правдиво и максимально документально показывает события и героя. Оттого, быть может, фильм воспринимается нами как хроника, как документ.

Разумеется, далеко не все возможности использованы авторами «Дороги в тысячу верст». Но то, что сделано, заслуживает уважения и вызывает интерес.

Ю. Белоусов

«СЭ»—50 СТРОК КРИТИКА

ВЫДУМАНО НЕПЛОХО

• ПОИСК



Сверин (Б. Коротек)

Фильм этот мог быть совсем неплох. И совсем хороша центральная, кульминационная сцена. Герой, чтобы доказать свою правоту, чтобы дать поселку воду, сам роет шахту. Противодействующие силы хотят уничтожить шахту, высывают к ней бульдозер. Герой идет навстречу бульдозеру. И снято и сыграно это интересно, даже захватывающе. Понятна и зрина высокая авторская метафора.

Но посмотрим, что понадобилось, чтобы подойти к этой сцене. Какие силы призваны для генерального сражения? Понадобился прежде всего сюжет. Молодому инженеру поручили срочный проект. Как раз в это время умирает его нелюбимый отец, и герой после внутренней бури едет на похороны. Там он понимает, что дело, которое отставал отец, правое. Ему бы впору уезжать, но как раз в это время (а не неделей, не месяцем позже) нужно выхлопотать вдове отца пенсию. А пенсию как раз нельзя выхлопотать, не доказав, что отец был прав, что в окрестностях поселка есть вода. А доказать нельзя иначе (так сложилось), как только самому спустившись в шахту. И нагнетаются обстоятельства. И горит в Москве проект. И любимая девушка покидает героя. И герою, загнанному авторами в западню, остается броситься навстречу бульдозеру...

Ох уж эти знаменитые «как раз»! Они напоминают старую телевизионную шутку: «У нас тут как раз в кустах оказался рояль — сейчас мы и сыграем...»

А между тем вокруг этих сюжетных искусственности сценарист Е. Хринюк лепит характеры, создает современную обстановку, бросает точные реплики. Собранно, профессионально работает режиссура (постановка Е. Хринюка и К. Жука).

Прекрасно снимает Вадим Костроменко. Играют актеры.

И тем более жаль, что все это — лишь подобное, лишь вспомогательное, призванное «вытащить» мелодраматический сюжет.

И, оставаясь подобными, эти усилия все-таки не поднимаются до высокого искусства.

Есть ситуации, автор которых — сама жизнь. Есть ситуации, авторы которых — сами авторы. И тогда хочется спросить способных людей: не надо ли натужные, выдуманные истории? Не попади ли окунуться в жизнь? Нет, не в аморфный «поток жизни», а в жизнь мускулистую, деятельную, с ее невыдуманными, точными ситуациями. И оставить романтическую батафорию со внезапными смертами, благородными вдовами, демонами-начальниками, непонимающими девушками и подтасованными ситуациями за пределами экрана.

СНОВА ФУТБОЛ

• УДАР, ЕЩЕ УДАР!

«ЛЕНФИЛЬМ»

Сценарий
Л. Кассиля, В. Садовского
Постановка В. Садовского
Главные операторы
Р. Давыдов, А. Дибривный
Главный художник
Б. Бурмистров
Композитор В. Чистяков



Футбольный матч на «Кубок северных морей» между советской командой «Заря» и шведским клубом «Рифы»

Футбол перестал быть простой игрой. Его влияние давно вышло за пределы аккуратно расчерченного зеленого поля.

Телевидение приобщило его к многочисленной аудитории, сделало доступным в самых, казалось, «футболно-глухих» районах. Он стал артой, на которой демонстрируются физическая закалка, высокие моральные качества спортсменов, патриотизм, спортивная честь.

«Удар, еще удар!» — фильм о футболе в самом широком его понимании. О воспитании молодых спортсменов.

Начало фильма уводит нас в годы войны, в трудные дни ленинградской блокады, когда истощенные голодом люди, всегда находившиеся под обстрелом, решили провести футбольный матч, потому что он мог и должен был опровергнуть заявление фашистских газет о Ленинграде как «городе мертвых», должен был поднять дух истрадавшихся горожан.

Здесь мы впервые знакомимся с героями фильма — футbolistom, лейтенантом Андреем Таманцевым (В. Коршунов). С волением смотрятся сцены этого футбольного матча. Его голодные

и истощенные участники под защитой зенитных орудий во время огневого налета продолжали играть.

Слово «героизм» не будет преувеличением по отношению к этим людям, которые, рискуя жизнью, вышли на поле, чтобы утвердить жизнь в городе, где свободно разгуливала смерть. Так было в действительности.

В современном всегда есть доля прошлого. Ее, как эстафетную палочку, передают, чтобы сохранить то доброе, что накопили люди. Прошли годы после войны. И мы видим бывшего лейтенанта, футbolista Андрея Таманцева уже поседевшим. Теперь он заслуженный мастер спорта, тренер.

Авторы фильма показали нам характерные эпизоды из его «блокадного» прошлого (спасение ребенка, футбольный матч), заставили задуматься: а был бы Таманцев таким, каким мы видим его сейчас, если бы не пережил героических лет, не знал цену жизни, шагавшей рядом со смертью, если не родились бы в его характере в те дни самые высокие духовные качества? Нет, мы увидели бы другого человека.

Сейчас Таманцев — наставник, воспитатель ленинградской команды «Заря». Он готовит ее к серьезным футбольным испытаниям на «Кубок северных морей» со шведским клубом «Рифы», которым руководит титанский босс Артур Бергер, некогда встречавшийся с Таманцевым на футбольных полях Европы.

Весь фильм рассказывает нам о подготовке к матчу «Заря» с «Рифами».

На этом фоне и происходят все события, конфликты, столкновения характеров.

Авторы подметили очень типичные явления нашего футбола, в том числе и недостатки. Мы видим не только взаимоотношения тренера с командой и футбольной администрацией, но перед нами раскрывается и внутренний мир героя.

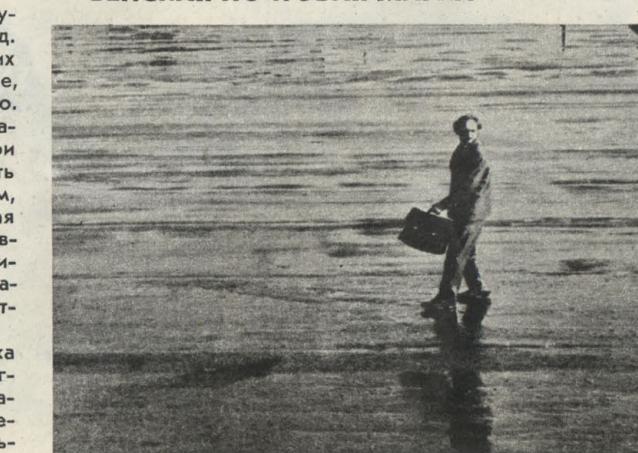
Именно такой человек, как Таманцев, мог проявить характер и отчислить из команды за нарушение установленного порядка и зазнайство любчика публики и футбольных меценатов — Малькова. (Ситуация для спортивных фильмов далеко не новая.) Он же за меньший проступок не допустил к игре лучшего форварда «Заря» Сергея Таманцева — того самого мальчишку, которого когда-то спас и усыновил.

М. Мержанов

«СЭ»—50 СТРОК КРИТИКА

У КАЖДОГО СВОЕ ЛИЦО

• ВЕНСКАЯ ПОЧТОВАЯ МАРКА



Мартин Роль (Ю. Ярвет)

Умного, художественного «переигрыша», доведения до абсурда не боится гротеск, не боится эксцентрической комедии. Но у них свои законы. Свое видение мира, свои особые художественные средства. А что, помилуйте, особенного в «Венской почтовой марке»? В реально-будничном обстановке, в благостно-будничном темпе начинается действие, куда врывается компания ненастоящих человечков, и у каждого одна фельетонная функция, и у всех вместе одна сверхзадача: насмешить зрителя. Долго, скучно, натуралистично скандалит в семье. Это что, эксцентрика?

...У каждого свое лицо. Свое лицо и у фильма — то трагическое, то озорное, то веселое. Но нет лица у этого сценария, повторяющего сюжеты плохих фельетонов с их неизбежными баналями выводами. Нет лица у фильма, где стиль экспрессионистичен, характеры плоски и однозначны, где нет своего режиссерского ключа.

Мелкий, трусливый обыватель решает на спор говорить всем и везде только правду. Из этого посыла могла выйти трагикомедия. Могло быть блестящее буффонадное действие. Из этого, к глубокому сожалению, не вышло ничего...

Виктор Орлов

На первой
странице обложки

ИГОРЬ ЛЕДОГОРОВ

Вот-вот должны были начаться съемки фильма «Николай Бауман», а артиста на центральную роль не было. Ни в Москве, ни в Ленинграде мы никого не нашли, хотя искали не только среди профессионалов, но и в самодеятельных коллективах. Естественно, мы расспрашивали своих товарищей, не знают ли они в каком-нибудь городе подходящего актера. Одни из работников студии посоветовали познакомиться с артистом Ташкентского русского драматического театра Игорем Ледогоровым, который состоял на учете в киноконцертном отделе «Мосфильма». Но что можно сказать об артисте, разглядывая его фотографию и читая карточку? Рост — 183 см. Цвет волос — русые, поет... Сыграл главные роли в пьесах «Совесть», «104 страницы про любовь». А в кино? Не снимался.

...Помню поздний вечер на «Мосфильме». Прямо с аэродрома привозят усталого с дороги, невыспавшегося актера. Первое, очень короткое знакомство. По профессии инженер, спортсмен — играет в баскетбол, тренировал команду, увлекался художественной самодеятельностью, поступив в Ташкентский театральный институт, стал артистом, несколько лет играл в театре. Все спокойно, но сыграет ли Баумана?

И. Ледогоров прилетел в Москву, все еще на сутки. Надо успеть привести киноробу. Ему дают читать сценарий и одновременно ведут на грин. Чтобы сделать портретный грим, гримеры должны изучить лицо актера, сшить по размерам накладки. Сейчас же все случайное. Костюм тоже случайный, рукава коротки. Все мешает. Во время съемок пробы Ледогоров очень волнуется, нет естественности, необходимой свободы, легкости, которых требует роль. Но есть в нем что-то привлекательное. От кратковременного знакомства остается хорошее впечатление, как о человеке скромном, трудолюбивом, умном и интеллигентном. Видевший в Москву еще раз, Игорь костюмеры и гримеры смогли подготовиться, одели и загримировали актера более тщательно, а Ледогоров, как он потом рассказывал, решил, что на роль его не утвердят, успокоился и вторую роль провел очень хорошо.

Так в роли Баумана стал сниматься Игорь Ледогоров. Вначале съемки шли трудно. Но постепенно работать становилось все легче.

Помню, снимался эпизод «капустник в МХАТе», где Бауман должен лихо отплывать. (По свидетельству очевидцев, Бауман был отличным танцором. Его друзья дали ему щучину кличу «Балерина».) Надо сниматься, а Ледогоров не может, не получается у него танец. Все движения, которых его обучил балетмейстер, скованы, не выразительны. Артист синя. Тогда попросил его забыть о балете, просто подумать о роли музыкального мага-шарманщика. И Ледогоров, как подменили, У него появился задор, он отлично начал танцевать. Очень интересно было снимать самые трудные психологические эпизоды картины. Ледогоров, как мне кажется, сумел передать всю тонкость души своего героя.

Работу Ледогорова очень тепло встретили зрители и пресса. Особенно приятно, что во многих рецензиях отмечались именно те качества Ледогорова — Баумана, которых мы сознательно добивались в процессе всей нашей работы. Игорь Ледогоров сумел, как мне кажется, создать образ сложный и достоверный: с одной стороны, его Бауман — это обычновенный, лишенный каких-либо «котурнов» или ложного героизма человек, и в то же время — эта личность неизуздная, глубоко мыслящая и остро чувствующая.

Мы, конечно, работали с И. Ледогоровым на картине «Николай Бауман», поздравляем его с дебютом! Радостно, что этот дебют был отмечен на Всесоюзном фестивале в Ленинграде призом журнала «Советский экран».

Семен Туманов,
режиссер

КРУПНЫМ
ПЛАНОМ

ЛИХОЙ И РОБКИЙ

Разговор об артисте часто начинается с описания обстановки на съемке. Не хочется изменять этой традиции и сейчас, когда разговор пойдет о Фрэнкисе Мкртчяне.

Шел третий час ночи, но в павильоне кипела работа: Ереванский театр имени Сундукина уезжал на гастроли, без отнятых с артистами сцен группы угрожали два месяца простоя.

Снимался фильм «Треугольник», сцена с кузнецами, и снимать оставалось последние кадры, но работа не клеилась, становилось ясным, что даже впрок назначенная вторая смена не поможет, и от этого все еще больше сутились...

Кузнецы сидели и ужинали, их настроение было очень серьезным: решался вопрос о женитьбе одного из них.

Поехал уже пятый дубль, но опять что-то не получалось, и тут у режиссера полезли глаза на лоб: один из кузнецов — Фрэнкис Мкртчян — начал вдруг ворочать уги и, расколов раскаленную железяку, запустил ее к себе в чай. Камера остановилась, и все накинулись на него с обвинениями: нашел время хохмить! Но актер, зажав за щеку кусок сахара, невозмутимо и слегка обиженно продолжал отхлебывать из кружки.

— Так у него же чай остыл, вы что хотите, чтобы он пил холодный чай?

Обратились к кузнецу-консультанту, тот только возмущенно развел руками: не водится у кузнецов такой способ разогревания чая. Однако щутка вызвала разрядку, работа пошла дружней, и все отсняли вовремя. А самое удивительное — в картине остался именно этот дубль. Непринятый и удивительный способ разогревать чай оказался к месту, и к настроению, и к характеру героя. А также — к характеру актера.

Список сыгранных Мкртчяном ролей, может быть, не очень велик, но главные из них хорошо запомнились зрителям. Прежде всего фильмах «Айболит-66», «Кавказская пленница», «Треугольник». Но были и другие картины — «Парни музкоманды», «Из времен голода», «26 бакинских комиссаров», «33»...

Роли самые разноплановые, сыгранные по-разному, о них можно сказать много лестных, а иногда и нелестных слов. Но все, кто работал с Мкртчяном, все, кто знаком с его актерской индивидуальностью, в один голос утверждают: несмотря на удачу, Мкртчян — артист еще не открытых возможностей, имеющий все данные быть острохарактерным комическим артистом.

Приблизительно в этом же ключе, стараясь найти в отрицательном персонаже свою логику и правду, выступает Мкртчян в фильме «Кавказская пленница», где герой его, некий Джабраил — человек старательный, озабоченный своими меркантильными хозяйственными проблемами, всеми силами старается услужить нужному человечку. Он отнюдь не отягощает себя раздумьями на моральные темы.

В небольшой ленте «Из времен голода» Мкртчян сыграет очень интересную роль дурачка, гоняющегося за кудахтающей курицей. Здесь тема его была отдельна, но, поскольку действие само по себе было достаточно трагично (речь шла о голодной смерти и об убийстве), эта сцена придавала особо страшный смысл сцене.

кой величайшей ответственностью он трудится и с какой детской доверчивостью воспринимает всерьез любую, порой самую нереальную обстановку и ситуацию. И если он иногда делает что-нибудь на первый взгляд несурьезное и несовместимое с действием фильма, пусть режиссер сам призадумается, потому что так Мкртчян ищет то зерно истины, без которого немыслима правда в искусстве.

Артистическая карьера Мкртчяна началась давно и связана с Государственным академическим театром имени Сундукина, где он создал целую галерею образов и стал одним из ведущих артистов. Особенно популярен он стал, как это часто бывает, с приходом в кино.

В фильме «33» Мкртчян играет некоего импортного профессора, разговаривающего на дикой тарабарщине — одного из острогиперболизированных образов фильма. В сверхсовременной и непонятной лаборатории появляется такой же сверхсовременный профессор с серебристыми прядями волос и чудной походкой, в безумной взаимной творящий свои непонятные манипуляции. Это гротеск. И приемы изображения здесь свои — гиперболизированные и условные.

Совершенно в иной манере решен образ Грустного разбойника в фильме «Айболит-66», хотя этот фильм не менее гротескный по манере. Но, несмотря на всю его условность, актер ищет реалистические черты в своем герое. Если Бармалей Быкова — фанатик, доходящий в своем порыве до мальчишества, то герой Мкртчяна — это герой поневоле. Он везде идет за своим «руководителем», и в болота, и в пески, но, что бы он ни делал — гоняется ли на акуле за доктором, или разводит огонь, чтобы зажарить его, — он всегда труслив и жалок, что, впрочем, не делает его менее страшным и мерзким.

Палач поневоле, разбойник поневоле, однако делающий свои грязные делишки с должным усердием и рабской преданностью.

Приблизительно в этом же ключе, стараясь найти в отрицательном персонаже свою логику и правду, выступает Мкртчян в фильме «Кавказская пленница», где герой его, некий Джабраил — человек старательный, озабоченный своими меркантильными хозяйственными проблемами, всеми силами старается услужить нужному человечку. Он отнюдь не отягощает себя раздумьями на моральные темы.

Хочется увидеть его и в этой роли и еще во многих других, но лично я с особым удовольствием представляю его в роли Веслы Джексона, героя известного романа Сарояна: именно Мкртчян сможет так от души напевать: «О Валенсия, Валенсия», — именно он может, обливаясь слезами, жалеть весь мир, начиная от сфинкса, которому скучно в пустыне, и кончая девушками, которых одели в солдатскую форму.

И это очень здорово, что живет такой хороший парень и хороший артист, который сыграл и сыграет еще

много прекрасных ролей, доставляя людям радость,— веселый и грустный, озорной и робкий Фрунзи Мкртчян.

Л. Григорян

Ереван

Джабраил
(«Кавказская
пленница»)

Гаспар
(«Треугольник»)

Профессор
(«33»)



Грустный разбойник
(«Айболит-66»)



Профессор
(«33»)



Наибольшей актерской удачей можно назвать фильм «Треугольник», где Мкртчян исполнил роль одного из пяти Мкртчянов.

«Треугольник» завоевал второй приз на Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде и главный приз «Прометей» на киносмотре закавказских республик и Украины. И мне кажется, таким успеху немало содействовала игра Мкртчяна, потому что это фильм актерский, фильм непередаваемого и тонкого настроения.

Образ, созданный Мкртчяном, обладает, на мой взгляд, качеством ценным и довольно редким. Гаспар интеллигентен в лучшем понимании этого слова, той интеллигентностью, которой дороги нам простые герои Чехова и Сарояна. Потому что таков же сам Мкртчян: при всем его веселом характере в нем всегда присутствует какая-то грустинка, мягкость. Поэтому он выступает и в комическом и в трагическом амплуа.

И эта человеческая индивидуальность проявляется во всем. И все, что он делает, получается интересно.

Популярность его везде, а в особенности в Армении, очень велика. Когда Мкртчян купил машину, сразу родился анекдот. Рассказывали, что он требовал от инспекции номер «01-99» — так назывался полюбившийся армянскому зрителю короткометражный фильм, где артист играл пьянящую-шоферу, которому часто приходится дело дело с ГАИ.

Когда мы приехали к Мкртчяну, он сказал фотокорреспонденту: «Если будете печатать фотографию, сделайте покрупней, чтобы получше был виден мой профиль. Может быть, кто-нибудь возьмет меня на роль Сирано де Бержерака. Я очень хочу сыграть эту роль».

На это у него есть все основания, потому что можно сказать, что актер и герой, которого он мечтает сыграть, — вино одного розлива; кроме такого же носа, как у Сирано, у Мкртчяна такое же бьющее через край жизнелюбие, темперамент, не уступающий гасконскому, большая, затянутая нежность и горечь.

Хочется увидеть его и в этой роли и еще во многих других, но лично я с особым удовольствием представляю его в роли Веслы Джексона, героя известного романа Сарояна: именно Мкртчян сможет так от души напевать: «О Валенсия, Валенсия», — именно он может, обливаясь слезами, жалеть весь мир, начиная от сфинкса, которому скучно в пустыне, и кончая девушками, которых одели в солдатскую форму.

И это очень здорово, что живет такой хороший парень и хороший артист, который сыграл и сыграет еще много прекрасных ролей, доставляя людям радость,— веселый и грустный, озорной и робкий Фрунзи Мкртчян.

— Каковы, на ваш взгляд, задачи автора киномузыки?

— Я отвечу на ваш вопрос примерно так же, как уже ответили в журнале Тихон Хренников и Микаэл Таривердиев: музыка в фильме должна звучать тогда, когда только она одна может наилучшим образом способствовать созданию определенного настроения, когда она является элементом драматургии. Я думаю, это бесспорно, но все же позволяло себе привести несколько примеров из собственной практики, поясняющих это положение и заодно показывающих, как важно для фильма, когда режиссер работает в тесном контакте с композитором и с самого начала строит некоторые эпизоды именно на музике.

В «Бессмертном гарнизоне» есть эпизод сдачи в плен женщин и детей — предельно драматический и по содержанию и по изображению. Разрабатывая его, режиссер Захар Аграненко решил обойтись без реалий и шумов, считая, что они могут снизить эмоциональное воздействие происходящего на экране. «Здесь главным выразительным средством должна стать музыка», — сказал он мне. Я сочинил симфонический фрагмент, и он показался режиссеру настолько соответствующим его замыслу, что вопреки обычной практике музыку записали сразу же, эпизод снимался под фонограмму, и именно она определила ритм действий, смену планов, внутристадиальный монтаж.

Во время работы над той же картины произошел очень любопытный случай, подчеркнувший, каким могучим средством может стать контрапункт изображения и музыки. Шла перезапись начала фильма: теплая июньская ночь, тишина, покой, мир, ничто не предвещает войны и — параллельно — взлетающие с немецких аэродромов самолеты, идущие на бомбардировку наших городов. Я написал лирическую музыку, а на нее должны были наложить рев самолетных моторов. Но из-за технических неполадок шумы не прозвучали, и весь этот страшный взлет происходил под ту же тихую музыку. И оказалось, что это гораздо сильнее.

Когда вышел фильм «Тишина», то при всем различии в его оценках все единодушно сходились на том, что музыка здесь удалялась безусловно, особенно песня «На безымянной высоте» (на слова М. Матусовского).

Композитором «Тишины»

был ленинградец Вениамин Баснер.

В 1949 году он окончил

Ленинградскую консерваторию

по классу скрипки,

работал в эстрадном оркестре радио,

одновременно занималась композицией.

Ему принадлежат Симфония,

Концерт для скрипки с оркестром,

три струнных квартета,

балет «Три мушкетера»,

и другие сочинения.

Для кино Вениамин Баснер начал писать в 1955 году («Бессмертный гарнизон»).

Им создана музыка к 22 фильмам, в том числе к «Судьбе человека», «У твоего порога», «Полосатому рейсу», «Родной крови», «Звонят, открыте дверь».

Наш корреспондент попросил композитора ответить на вопросы:

связанные с музыкой для экрана.



Вениамин Баснер: композитор в кино — это актер...

Наконец, пример совсем простой. Когда «Бессмертный гарнизон» посмотрел Иван Пырьев, он остался недоволен эпизодом танковой атаки, потому что машины не мчались стремительно и грозно, а ползли. «Попробуйте сделать это на музыке», — посоветовал он. Мы попробовали, и произошло чудо — танки на экране как будто сразу же увеличили скорость.

— Вы говорили о симфонической музыке для кино. Но, кроме нее, существует такой издавна популярный и у зрителей и у режиссеров жанр, как песня. Довольно часто в прошлом она была — да и теперь иногда продолжает оставаться — лишь вставным номером, никак не связанным ни с содержанием фильма, ни с его эмоциональным настроем [я исключаю в данном случае музыкальные картины]. Очевидно, органически ввести песню в ткань фильма — задача для композитора сложная. Как, по-вашему, она должна решаться?

— Прежде всего песня должна задумываться тогда же, когда созревает замысел сценария. Ей не только нужно заранее найти место, но и связать ее с драматургией фильма. Иначе может получиться казус, о котором писал в свое время в «Советском экране» Василий Павлович Соловьев-Седой, рассказывая, как «заезжали» в одной из документальных картин его знаменитую песню «Подмосковные вечера». Обращусь снова к своему опыту. Скоро увидят свет две первые серии трилогии Владимира Басова «Щит и меч». Каждая из серий завершается написанной Михаилом Матусовским и мною песней «С чего начинается Родина?» [она публикуется на третьей странице обложки — Ред.]. В фильме песня создает не только нужное настроение, но и развивает симфонически.

Еще пример. В четвертой серии «Щита и меча», в finale, нужно было показать, как тяжело раненный герой, попав в советский госпиталь, поверил, что он лежит именно у своих, что это не очередная провокация немцев. Перебрав несколько вариантов финала и оставшись ими неудовлетворенным, Басов предложил Матусовскому и мне написать еще одну песню, которую

пели бы солдаты под окнами госпиталя, причем такую, чтобы было ясно, что ее не могли придумать немцы. Так родилась песня «Махнем не глядя, как на фронте говорят» (у солдат в последний год войны была такая игра-обычай: не глядя, меняться тем, что лежит в кармане). Эпизод сняли под фонограмму, и, по-моему, он производит сильное впечатление.

— Лицо фильма, как правило, определяется позицией и вкусом одного человека — режиссера. Не ущемляет ли это творческую индивидуальность композитора?

— Мне кажется, композитор в кино — это в какой-то степени актер, который должен уметь перевоплощаться. Когда я писал музыку к картине Александра Володина «Происшествие, которого никто не заметил», то старался сочинить ее именно в володинском ключе — чистом, прозрачном, лирическом. А к фильму «Цыган» Евгения Матвеева, фильму-мелодраме, я написал музыку, которая усиливала бы эту мелодраматичность. С удивлением услышал я потом упреки в том, что поступил именно так. «Надо было — говорили мне, — как-то нейтрализовать мелодраматизм музыкой». Но ведь тогда я поступил бы вопреки авторскому замыслу и вкусу...

— Известно много случаев, когда музыка, написанная для фильма, обретает потом самостоятельную жизнь. Вероятно, композиторы всегда стремятся к этому, не так ли?

— Конечно, композитору обидно, что, отслужив свой прокатный срок, фильм уходит вместе с его музыкой. И если в картине есть интересный музыкальный материал, он использует его или в других сочинениях, или создает сюиту.

В моей практике такие случаи довольно часты. В фильме «Ленинградская симфония» музыка Шостаковича звучала только там, где игралась его

сеть в сценарии «Сюжета для небольшого рассказа», в той его части, где в воспоминаниях Чехова развертывается прошлое, описание одного дня, который можно назвать днем врачебных визитов.

Молодой доктор Чехов получает вызовы из нескользких мест и совершает обезд пациентов.

Цепочка эпизодов, каждый из которых не только картина жизни, быта, пропущенная сквозь призму чеховской иронии, но еще и штрихи к характеру писателя.

Творческий процесс, процесс накопления художником материала труднообъясним и не терпит прямых аналогий: увидел любопытного человека — запомнил — вставил в рассказ. Не стоит понимать эти эпизоды таким образом. Они содержат лишь намек, они лишь говорят о том, что как-то могло отложиться в писательском сознании, о зернах, из которых прорастают самые неожиданные мысли, связанные с фактом так, как связан с землей самолет, летящий в стрatosferu.

Съемки в павильоне начались как раз с этих эпизодов.

Почти каждый день я заставлял новую декорацию — рисованый фон, два-три предмета обстановки на первом плане — и нового актера, которому в партнерстве с Николаем Гринько предстояло разыграть небольшой этюд, вложив в несколько жестов и реплик характер своего персонажа, его психологию, привычки, темперамент.



10. Дневник фильма

ЭПИЗОДЫ

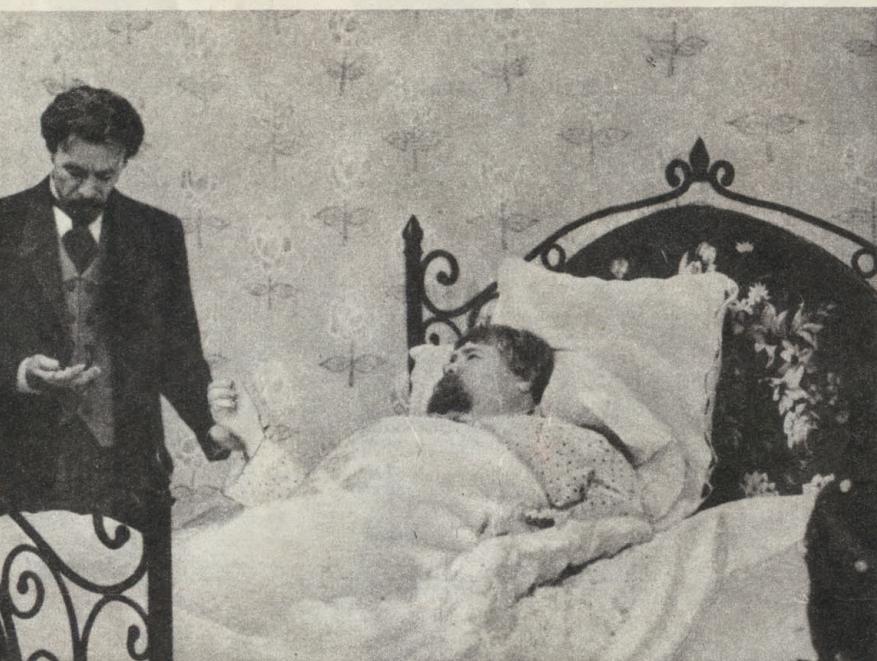
сать? Он даже пытается дать косвенный совет и, подавляя покровительственный смешок, говорит: «Сочинили вешичку и назвали «Случайная история».

Еще один день — и еще один эпизод. Чехова вызывают в гостиницу «Славянский базар», где остановился важный петербургский каноник Курбатов.

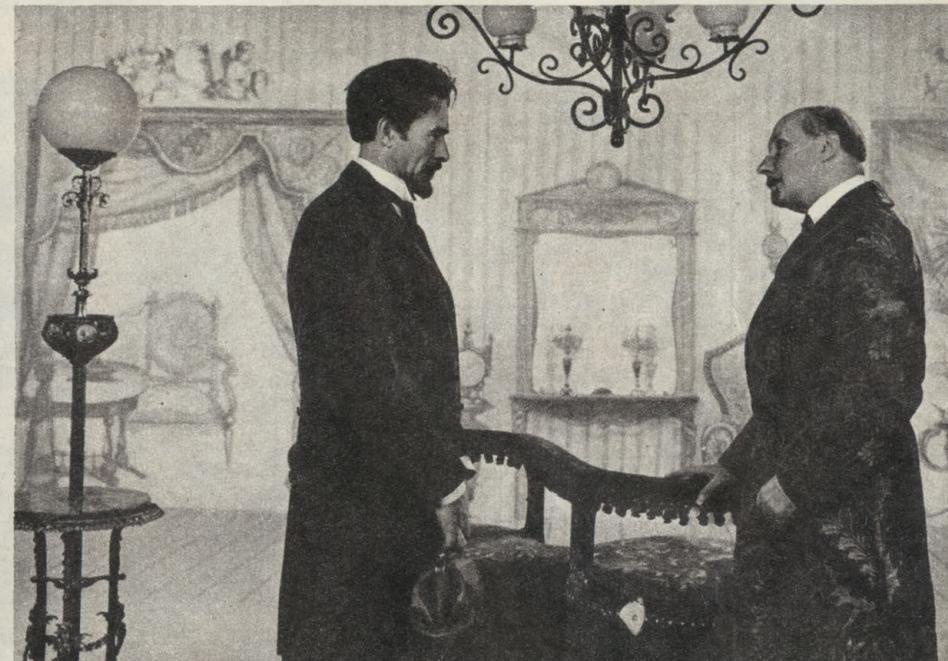
На роль Курбатова приглашен актер Театра имени Вахтангова Владимир Осенев. Суть эпизода в том, что под предлогом недомогания этот сановник залучил к себе Чехова, чтобы прочитать ему свою драму. Эпизод задумывался сценаристом и режиссером как виртуозный актерский пассаж и теперь точно так разыгрывается на съемочной площадке, где солируют попеременно то Гринько-Чехов, то Осенев-Курбатов, ведя каждый свою партию.

Часть первая: адажио. Чехов деловит, нетороплив, внимательен. Курбатов несколько смущен и ходит вокруг да около, пока, наконец, с некоторым усилием не признается в обманной цели вызова.

Тут он становится напорист, а Чехов натянут любопыт. Но отступать поздно. Появляется рукопись в роскошной папке, и начинается часть вторая: престо. Курбатов, читая, распальяется, жестикулирует, как провинциальный трагик, усы его торопчатся. Он в экстазе. Чехов сначала изображает внимание, потом с трудом скрывает склонность.



Чехов (Н. Гринько), купец Грибов (С. Кулагин)



Чехов и Курбатов (В. Осенев)

мент, приметы социальной среды. У того, кто ведет главную роль, всегда есть перспектива, ощущение большого размаха, он раскрывается постепенно, от сценки к сцене. Актер эпизода должен выложить весы в одну-полторы минуты экранного времени и при этом избежать нажима, подчеркивания, шаржа. Конечно, было бы странно сравнивать, кому сложнее, ибо у каждого — свои задачи. Но как все-таки труден хлеб актера в эпизоде...

...Сегодня снимают Николая Гринько и актера театра Советской Армии Сергея Кулагина. Чехов

наносит визит захворавшему купцу Грибову. Сцена

будет длиться на экране всего сорока пять се-

кунд. Поперец павильона стена купеческой спальни, забавно разрисованная: на пузатом сундуке

сидит толстая кошка величиной чуть не с сам

этот сундук, а над ней — часы с кукушкой, настолько ленивой, что, кажется, она давно уже перестала

отсчитывать время. У стены — широченная кровать с подзорами, с множеством подушек и ма-

линовым атласным одеялом. Грибов, громадный,

необъятный мужчина с расплатанной бородой,

опасливо посматривает на Чехова, считающего

у него пульс. По лицу Гринько-Чехова видно, что

процедура эта совершенно лишняя, что и так ему

все ясно, но есть каноны врачебной этики, которые

не следуют переступать.

— Вам надо не лечиться, а поститься, — чуть

сердито говорит Чехов.

И тут Кулагин кладет первую краску. В глазах Грибова появляется совершенно искреннее недоумение: разве болезни бывают от еды? «Я все посты соблюдаю», — с некоторой обидой замечает он и теперь уже с недоверием смотрит на врача. Но тот, не обращая внимания на этот взгляд, продолжает: «Вам полезно погодоладить». Как реагировать на этот совет? Просто удивиться? Актер пробует так. Как будто хорошо. Но, может быть, лучше, вернее засмеяться? Ведь, с точки зрения Грибова, сказана явная нелепость. Да, так убедительнее...

«И еще, — советует Сергей Юткевич, — смотрите в этот момент на свою жену, переглядывайтесь с ней: что, мол, за чушь несет человек?!

Репетируют.

Снимают.

Грибов хрипловато похващивает, переглядывает с женой, монументально возвышающейся возле кровати, и, подавляя смех, отвечает: «По-голо-да-а-ть!» И тут же, считая тему исчерпанной, перескакивает на другое, на то, что занимало его давно, да неловко было сразу спросить: «Скажите, а за смешные рассказы меньше платят?» Теперь уже улыбается Чехов: « Почем вы решили?» И Грибов с туповатой убежденностью невежды, меряющей все на свой аршин, далекого от того, чтобы понять иные мотивы, убеждения и взгляды, чем его собственные, парирует: «А почему вы перестали смешное пи-

ку, затем пригорюнивается и, видно, думает о чем-то совершенно постороннем, пока с треском не захлопывается папка и не звучат слова: «Занавес падает!» Идет финал эпизода: Курбатов заискивает, Чехов в затруднении. Наконец, выход найден: «Ваша пьеса не хуже многих других. Но, к сожалению, и не лучше. Она не соответствует положению, занимаемому вами в обществе». Курбатов сухо: «Я отдаю должное вашей деликатности».

Все становится на свои места: чиновник вспоминает о своем сане, Чехов — о том, что он еще не обедал, не заработал денег и напрасно потратил столько времени. Церемонное прощание. Эпизод окончен.

Я не берусь судить, как это будет выглядеть в картине, но срежиссировано и сыграно было превосходно. Как и еще два эпизода — Чехов в ателье художницы Овчинниковой (Екатерина Васильева из Театра имени Ермоловой) и Чехов и Гильяровский (актер того же театра Леонид Галл). Однако мне кажется, подробное описание многих эпизодов в чем-то ущемляет будущего зрителя, лишая его свежести восприятия. Поэтому ограничусь рассказанным.

М. Зиновьев,
спец. корр. «Советского экрана»

Начало в № 16, 17, 22, 24 — 1967 г., № 2, 7, 9, 11, 14 — 1968 г.

Тридцать три года назад в выпускном спектакле театрального института, а потом на сцене Ленинградского ТЮЗа Павел Кадочников создал образ Леля в «Снегурочки» А. Н. Островского. Озорной и беспечный Лель играл на гуслях, пел, очаровывая зрителей своей жизнерадостностью.

В экранизации «Снегурочки», которую осуществляет сейчас П. Кадочников на студии «Ленфильм», Леля играет Е. Жариков, а режиссер исполняет роль царя Берендея — мудрого, жизнелюбивого старца, философа и поэта, ведущего к свету и доброму веселый, наивный народ. Снегурочку играет Е. Филонова, Купаву — И. Губанова, Бобылиху — Л. Малиновская, Малушу — С. Анучкина. Им и их коллегам предстоит воплотить на экране весеннюю сказку в стихах, о которой М. Горький, побывав на репетиции спектакля, написал А. Чехову, что он «...точно в живой воде выкупался».

весенняя сказка

• СНЕГУРОЧКА



Здравствуй, масленица!

Берендей (П. Кадочников), Боржага (С. Филиппов)

Бобылиху (Л. Малиновская), Бобыль (А. Апсолон)



Снегурочка
(Е. Филонова)



Эти слова определяют задачу, которую поставил перед собой режиссер. Он хочет воспеть простые человеческие чувства, гармоническое слияние человека и природы, богатства народной культуры — обряды, песни, хороводы. Больше половины картины снимается на натуре — в Щёлкове, бывшем имении Островского, где в свое время игры и празднества крестьян вдохновили драматурга на создание пьесы. Там, на реке Мере, будет построен Берендеев посад, там снимут лес, Ярилину гору и долину.

Русская природа, по мысли режиссера, должна органически войти в кинопроизведение.

А. Н. Островский писал «Снегурочки» как феерию для драматической, оперной и балетной трупп, рассчитанную на четыре часа действия. С целью усиления драматургии авторы сценария Л. Дэль и П. Кадочников сделали купюрьи, выделив то, что помогает передать философскую сущность произведения, его солнечную радость, ши-

роту, удивительную народность, жизненную правду сказочного вымысла.

Эти фотографии сделаны нашими корреспондентами В. Волхонским и Н. Гнилюком под Ленинградом, в Сосновой поляне. Фильм снимается под фонограмму, на которую записана музыка В. Кладницкого.

В павильоне звучат рожки, жалейки, волынки, гусли. Под них двигаются и говорят Брусило (В. Малышев), Курилко (Г. Нилов), Малыш (А. Демин), Бобыль (А. Апсолон). Вместе с режиссером, оператором А. Чировым, художником А. Федотовым они делают то, что писал К. Станиславский, ставя «Снегурочку» в Художественном театре: «весело придумывают то, ЧЕГО НИКОГДА НЕ БЫВАЕТ В ЖИЗНИ, НО ЧТО ТЕМ НЕ МЕНЕЕ ПРАВДА, что существует в нас, в народе — в его поверьях и воображении».

С. Сенин

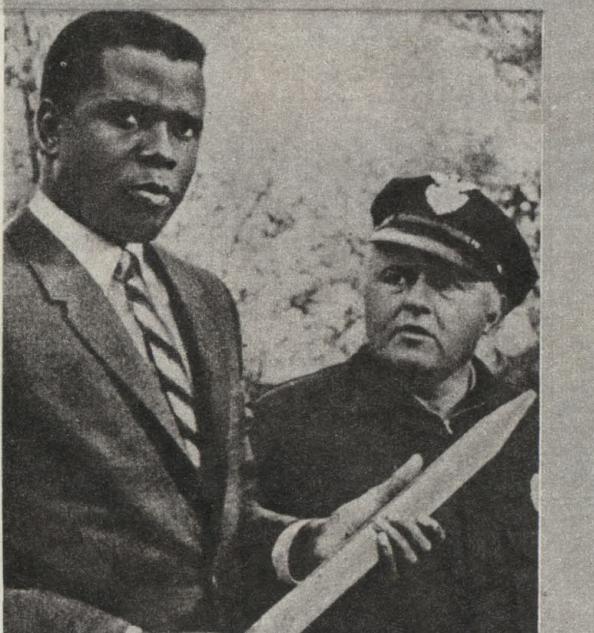
РАССВЕТ В ДУШНОЙ НОЧИ

Если бы герой сатирической шутки Чапека «Эксперимент профессора Роусса» решил снова проделать опыт с подсознательными ассоциациями, то не успев он произнести слово «Америка», как тотчас получил бы ответ: «страна контрастов». Но контрасты здесь не только привычные, примелькавшиеся — трущобы Чикаго и виллы супермиллионеров, отели для собак и заставленные ночные лежаки для бедняков, был в «Уоллдорф-Астории», стоящий миллион долларов, и самоубийство женщин, не смогшей прокормить своих детей... Гораздо серьезнее и значительнее по последствиям глубинные противоречия — психологические, моральные, нравственные, политические — которые мучают американское общество на всем протяжении его развития.

Такова негритянская проблема, вызвавшая сто лет назад гражданскую войну, а сейчас обострившаяся настолько, что происходящие события начинают все чаще называть «негритянской революцией». И снова, как во времена войны Севера и Юга, в движении за предоставление неграм равноправия участвуют многие белые. Но, как и тогда, противники такого равноправия делают все, чтобы положение осталось прежним.

На Московском кинофестивале был показан вне конкурса очень любопытный как раз с этой точки зрения фильм «В душной ночи» режиссера Нормана Джонсона (сценарная запись этой картины напечатана в журнале «Искусство кино» № 1, 2 — 1968 г.).

Главный герой фильма, негр, талантливый криминалист, сначала несправедливо обвиненный в убийстве, в поисках действительного убийцы находит крупного плантатора-южанина. Он задает несколько вежливых вопросов, но его собеседнику достаточно и самого факта, что белого пытается допрашивать черный, и — не в силах сдержаться — плантатор отвечает ему пощечину. И тут же получает сдачи. Тогда в бессилии от того, что не может, серьезно не нарушая закона, уничтожить, расстоптать «черномазого», этот потомок рабовладельца плачет. Это, пожалуй, самая сильная сцена картины, лучше всяких слов рассказывающая, как глубоко укоренился расизм, как прочны поколениями воспитанные представления о превосходстве одних людей над другими только по признаку цвета кожи. Тем контрастнее позиция авторов фильма, позиция, на которую встает сейчас все больше и больше американцев. По существу, впервые в кино США показано, что умный и способный негр лучше глупых белых. Это при-



Сидней Пуатье и Род Стайгер в фильме «В душной ночи»

Отвечаю читателям

Посоветуйте, где можно прочитать про создателя кукольного фильма о Швейке? Писал ли о нем журнал «Советский экран», а если нет, может быть, напишет?

И. Новицкая

Харьков

Выполняя просьбу тов. Новицкой и других читателей, публикую творческий портрет замечательного чехословацкого мультипликатора Иржи Трника.



Иржи Трника
(Фото конца 50-х годов)

Девять богинь на Парнасе имели строго определенные обязанности: покровительствовать одному из видов искусства и вдохновлять творчество подшефных художников. Границы владений были четко очерчены, и нарушать их не полагалось. Но время шло. Рождались новые виды искусства, а количества муз не увеличивалось. Таким образом, кинематограф остался без покровительницы. Но выход из этого затруднительного положения был найден с универсальной изобретательностью. Побыв сначала без опеки, кинематограф затем сам присвоил себе титул «девятой музы». Проведя инвентаризацию собственного хозяйства, новая богиня резко разграничила сферы действия. «Большому» кинематографу она оставила большие, серьезные темы — от освещения исторических событий до точайшего анатомирования человеческой души. Мультипликации же было предоставлено право «работать» на детей — в основном иллюстрировать сказки, басни.

Среди первых «взбунтовавшихся» против такого разделения обязанностей был чехословацкий куколник Иржи Трника. В 1947 году на экранах «малого» кино появляется кукольный фильм «Шпаличек». Автор его Иржи Трника обратился к сборнику рисунков чешского художника Миколаша Алеши. Обращение было не случайным. Сборник Алеши представлял собой иллюстрации к народным преданиям, легендам, песням. Трника «оживил» их на экране.

В фильме не было сюжета в традиционном его понимании. Не было и главного героя, к которому

шает поставленные художественные задачи с редчайшей находчивостью и остроумием.

Так, нечто подобное происходит со сказкой Андерсена «Соловей». С этим писателем у Трника давнишняя дружба. Еще в 30-х годах Трника иллюстрировал некоторые произведения датского сказочника. Все иллюстрации были удивительно емкие. Если бы Андерсен не писал, а рисовал свои сказки, то он, по-видимому, делал бы это в манере, близкой к трниковской.

«Соловей бодхыхана» (так был назван фильм) — не единственная экранизация литературных произведений. Соединив две рыцарские сказки чешской писательницы Божены Немцовой, Трника сделал фильм «Баяя». До него — экранизацию рассказа А. П. Чехова «Роман с контрабасом». И, наконец, «Швейк».

Образ этого героя «без славы и истории Наполеона», созданный Ярославом Гашеком, известен во всем мире. Не менее известен и «портрет» Швейка, нарисованный современником и другом Гашека, художником Ладой.

Роман «Похождения бравого солдата Швейка» не однажды привлекал внимание кинематографистов различных стран. Начиная с 1926 года бравый Швейк появлялся на экранах «большого» кино пять раз. Каждый из режиссеров, приступая к экранизации, выбирал разные части романа. Роль Швейка играли разные актеры. Облик бравого солдата менялся в соответствии с актерскими возможностями и режиссерским видением этого образа. Трниковского Швейка играл сам... Швейк. Кукла была сделана по рисункам знаменитого чехословацкого художника Лады. Это в большой степени определило успех кукольного фильма.

Зритель знал ладовского Швейка. Менять его облик значило навязывать этому зрителю новый образ, который мог бы оказаться хуже существующего или быть чуждым Швейку. Но не только «портретное сходство» героя сыграло решающую роль в успехе фильма. Трнике удалось, как никому до него, в совершенстве передать специфику гашековского романа, где, помимо основного действия, есть еще много вставных рассказов Швейка. Эти почти самостоятельные новеллы Трника дают в совсем иной манере, таким образом отделяя их изобразительно от основного повествования фильма.

После «Похождений бравого солдата Швейка» в творчестве Трника настали перелом. Он обращается к сегодняшнему дню.

В 1963 году выходят на экраны два его фильма: «Страсти» и «Кибернетическая бабушка», — в которых он выступает активным противником засилья техники... Самокат, велосипед, мотоцикл. Тут можно разогнаться! Скорость, скорость, скорость! На заправку механического бога скорости идет все, что попало: том Гете, Стендаль, учебники. Туда же, в бак, запихивает человек разум, любовь, нежность. Лишь мычаться скорее, скорее. Куда? Неважно. Скорость покоряет. Когда гонщик разбивается, надпись на экране вопрошает: «Конец?» Нет, после катастрофы инвалидную коляску не погонишь, как мотоцикл, но улитку в ней обогнать можно...

Мысль о том, что фетишизация техники вредна, главная и в «Кибернетической бабушке». Маленькая девочка вернулась со старой планеты Земля, где она гостила у живой бабушки, в сумеркодный родительский дом. Здесь все механизировано. Автоматы выдают положенное количество конфет, кормят обедом и ужином. Единственная земная игрушка — мяч, и то его движением управляет автомат. В удобном кресле сидит бабушка-робот...

В фильме мало действующих лиц. Большую драматическую нагрузку несут декорации. Ничто мал и беспомощен ребенок в этом мире длинных проходов с причудливыми механизмами, лифтами, движущимися тротуарами, летающими кабинами. Пугающие и старательные и равнодушные механической бабушки. Каким станет ребенок, воспитанный роботом? Трника не отвечает на этот вопрос. Ответить на него должен сам зрител.

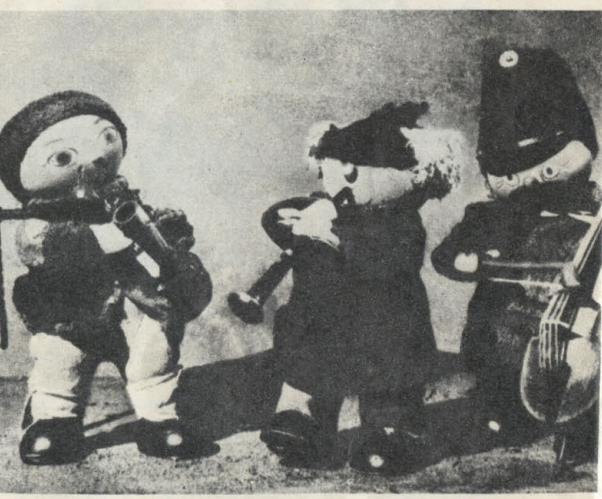
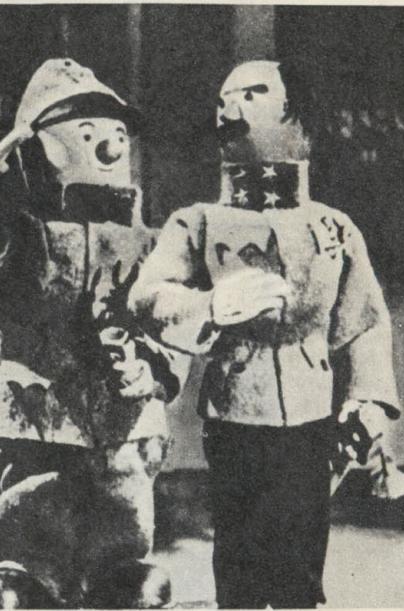
После выхода на экраны «Кибернетической бабушки» Трника отвлекся от сегодняшнего и завтрашнего дня и ушел в средневековье. Художник обещает зрителям «запах смеха, шутку, развлечения». Для этого он выбирает «День четвертый, новеллу вторую...» «Декамерона» Боккаччо, рассказывающую, как монах-проходимец соблазнял одну из своих прихожанок. Фильм получил название «Архангел Гавриил и пани Гуся» («Гуся» — гусыня). Запах смеха получился едкий, сатирический. Не случайно на XXI Международном кинофестивале в Оберхаузене после демонстрации «Пани Гуся» в бюллетене фестиваля появился протест западногерманских католиков.

Успех в комедийном жанре вдохновил Трнику. Теперь он все чаще общается с другими музами: иллюстрирует книги, оформляет спектакли. И в то

же время напряженно ищет новые мысли и новые сюжеты, которые он мог бы подарить своей главной возлюбленной — кукольной кинематографии.

«Золотой век» мультипликации только начинается. У юного киноискусства широкие возможности в будущем. Трника, осознавший эти возможности, своим творчеством оказал большое влияние на отечественных художников и на зарубежных коллег, независимо от того, в какой области

ПОХОЖДЕНИЯ БРАВОГО СОЛДАТА ШВЕЙКА



мультипликации они работают. Как для кукольного, так и для рисованного фильма могут стать манифестом сказанные Трникой слова: «...непреходящая ценность в фильме является мысль. Форма выходит из моды, а мысль остается». Добавим: большая мысль даже в «малом» кино.

На этот раз не показывают исканий и не симпозиумов новаторов с участием нескольких десятков тысяч приглашенных зрителей. Неделя итальянских фильмов в Москве — это скорее всего неделя ежедневного национального кинопроката. То, что предлагают итальянской публике изо дня в день.

Фильм «Семь братьев Черви». История крестьянской семьи, носящей это имя, еще лет десять назад была рассказана ее главою — стариком Альчиде Черви, героем антифашистского подполья. «Моя семья сыновей» нашла читателей во всем мире, захватив непосредственностью и эпичностью, с какой здесь восстановлен подвиг.

Режиссер Джанни Пуччини обратился к этой книге, стараясь прежде всего оставаться верным тем принципам, которые он же в свое время и закладывал вместе с товарищами: Пуччини — один из неореалистов первого призыва, вожак тех документалистов, которые хотели поставить свои съемочные камеры на дорогах жизни, уверенные, что именно так только и может быть схвачена правда о стране. Биография у Пуччини такая, что он вполне мог бы снять историю семи

длинной пятнадцатилетней семейной истории, которая затем будет проходить перед нами; но заставка важна, кажется, и для героя, который все время будет злиться на себя, что он давно не такой, каким органически был в буке дней освобождения, и для режиссера, который — судя по его щедрым и злым интервью — не может простить себе того же. И суть даже не в том, что взамен толп и грузовиков — просто комнаты, где становится все больше детей, где происходят муки ремонта, — в конце концов неореализм любил жизни комнаты не меньше, чем жизни улицы, любил быт с его драмой и его смешным. Но в том-то и дело, что в «Отце семейства» (как оно было, скажем, и в «Журналисте из Рима», и в комедии «Вчера, сегодня, завтра», и в «Буме») живое теряет свою живую шероховатость: дышащая поверхность еще видна и уже скрыта под каким-то нитролаком, что ли. Все отполированывается, доводится до блеска, пригоняется друг к другу, и уже работает безотказный механизм «хорошо сделанной комедии».

И вот вам пример «хорошо сделанной комедии» уже в чистом виде — фильм «Эти призра-



Кадры из фильма «Сидящий справа»

сыновей крестьянской семьи Черви — коммунистов и партизан, оказавшихся он бойцом Сопротивления не в других местах (как оно было на самом деле), а здесь, близ Реджо-Эмилии. Но тогда это сделано не было, как не было сделано и по свежим следам, хотя желание дать киножизнь расстрелянным юношам Черви возникло не раз и у многих.

Беда в том, что Пуччини остался лишь при попытках восстановить бытную реальность в ее бытовых очертаниях. При этом выветрился внутренний мотив знаменитой книги старого Черви: столь близкий неореалистам мотив вызывания социалистического сознания внутри народной нравственной культуры Италии.

В дальнейшие годы пристальные киноисследования, или кинороманы (например, «Рокко и его братья»), с горечью показали, что «простая жизнь» может и не развить этой своей тенденции, может разъединять ядами ежедневного буржуазного существования. Понятно было бы желание режиссера вернуть зрителя к бытному опыту и надеждам страны. К сожалению, несмотря на добрые намерения авторов, возобладало в картине другое — вяловатое и никого не способное увлечь реставрация житейских и батальных кадров.

Фильм «Отец семейства» Нанни Лоя. Того самого Нанни Лоя, который, как и другие молодые режиссеры Италии, остро переживает разрыв нынешнего национального экрана с всеобщим граждансским обаянием былого неореализма, того самого Нанни Лоя, которому удалось, увлекши за собой весь Неаполь шестьдесят третьего года, снять на его улицах прекрасный восставший Неаполь сорок третьего, — опять же снять упущенную хронику, но на сей раз поистине вернув энтузиазм времени. И «Отец семейства» тоже ведь открывается кадрами, где несется и разворачивается над собой знамена толпа, где спешат грузовики и кипят митинги, вьются листовки и хрипнут ораторы. Эта заставка не имеет отношения к той

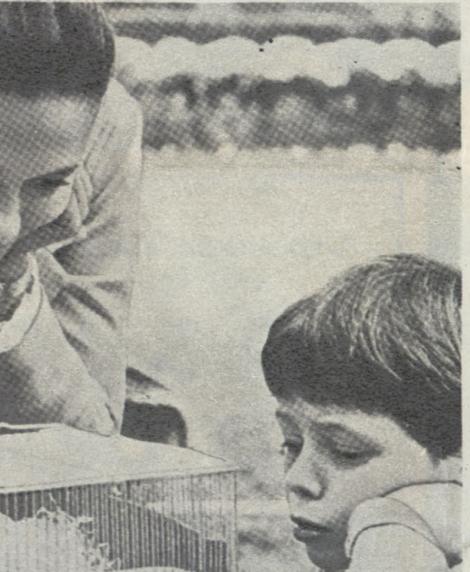
ки. «По мотивам комедии Эдуардо Де Филиппо» — ставят в титрах постановщик Ренато Кастеллани. Эдуардо Де Филиппо и не снискала то лихая заверченность, то комедийная пружинистость, которая составляет, вероятно, гордость сценаристов. Здесь шумно и эффектно бьют фонтаны изобретательности, звук же комедии Де Филиппо был совсем иной — тихий, вопрошающий, надтреснутый, слабый звук падающей неуверенной капли. Человек-капля, Паскуале Лойяконо. Мы видели его на сцене в исполнении самого Де Филиппо, и можно было только смотреть и смотреть, как вкова наивность комедии дель арте ни в чем не помеха трагикомической правде анализа современной растерянности человека в мистифицированном мире. Был спектакль — трагикомедия надежды и доверия к чуду, трагикомедия беспомощного и требовательного упования. Были зыбкость, приглушенность, странность — при пронзительной и смешной правдивости, при высокой реальности тревог. Кастеллани от тревог и щемящей зыбкости не оставил ничего.

Меньше всего тут следует противопоставлять драматурга — художника и гражданина режиссера-коммерсанта. В том-то и дело, что Ренато Кастеллани (у нас его знают прежде всего по «Двум грошам надежды») — имя, не менее достойное, чем имя Де Филиппо. И София Лорен и Витторио Гассман тоже ведь не из-за одних денег работают специалисты и гордые мастера своего дела. Постановщик знает, что делает, когда заставляет бушевать и плясать карнавал вокруг здания пустого и тщательно охраняемого банка, где в недрах стальной комнаты бандиты трудятся над сейфом, так сказать, противопоставляют могучей механизации и хитроумной электронике защитных устройств изобретательность и смекалистость индивидуального искусства «медведя-жатников». Не по-думайте, что бандиты идут на электронику с пошлой фомкой. Нет, за всем стоит хронометраж, отработка взлома на сейфах-образцах, инструктажи и производственные совещания. Рацпредложения и дисциплинарные взыскания.

Фильм, кажется, построен, как дузль техники против техники. Но когда чемоданчик похищен, когда бандиты, унося его, падают под пулями полиции и убивают друг друга, когда, наконец, свою пулю в живот получает последний исполнитель

ИХ БЫЛО ШЕСТЬ

НЕДЕЛИ ЗАРУБЕЖНОГО КИНО



«Непонятый»



София Лорен и Марко Адорф в фильме «Эти призраки»

тель от босса всего этого дела, — чемоданчик пуст. Только в концовке выясняется, что параллельно шла вторая дузль, и в ней жулики — техники и механики побудили жулики — психологи и артисты. Но и эта «вторая концовка еще не развязывает фильма. Триумфаторы — жулики-психологи проигрывают жулику как таковому, примитивному мазурику на мотоцикле. И тот дает газ, ставит со столика сумочку, в которой рассчитывает найти сотню-другую лир, а найдет те самые бандиты на десять миллионов...

Фильм «Любий ценой» — фильм без обмана. Он ни за что себя не выдает. Он весь в пределах своего задания — энергично развлекающей, приключенческой и в конечном счете все-таки откровенно буржуазной ленты.

Сладостно-буржуазен, музейно-буржуазен фильм «Непонятый». На удивление поставлен он уважаемым режиссером Луджи Коменчи (вы знаете его фильмы «Все по дому» и «Невеста Бубе»). И вот он делает «Непонятого», экранизацию романа Флоренс Монтгомери. Сказать честно, рецензентам имя автора книги ничего не говорит. Упомянутую беллетристку легко представить себе современницей и соперницей то ли нашей Лидии Чарской, то ли добродетельной американки Луизы Олькотт (о незабвенных «Маленьких женщинах» и «Маленьких женщинах, ставшие взрослыми в дореволюционной «Золотой библиотеке!»). Однако же, судя по тому, что покойница-мама «непонятого» читала стихи вполне современного поэта Эллиота и ее голос сохраняется на еще более современной магнитофонной ленте, — госпожа Монтгомери пишет ближе к нашим дням. Сентиментальность не выходит из моды, как соболя и роллы-ройсы. Любители поплакать в кино на фильме «Непонятый» имеют полную возможность утонуть в сладких слезах, пока сиротка Андреа, не понятный своим папой-дипломатом, не покинет сей мир, для которого он, тихий ангел в шортах, был слишком хорош.

Фильм, по-своему бескомпромиссен; ни одной уступки хорошему вкусу; ни одной ноты правды, которая вмог развалила бы идеалу на роскошной вилле, среди роз, ваз и бесшумных слуг. Приемы его вышибают слезу безошибочно — как удар ребром ладони по кончику носа. Попробуйте не заплакать: младший братик, беззаботно развишийся в саду, стихает, зайдя в комнату, где только что отлетела душа Андреа, и робко спрашивает застывшего в скобах папу: «Он не проснеться, если я его поцелую?» «Нет, не проснеться... Вам мало?»

И, завершая свой разбор впечатлений, зритель итальянской Недели может противопоставить ее удачным и неудачным фильмам произведение киноискусства тревожного и полного размышления. Фильм Валерио Дзурулли «Сидящий справа». Вернее было бы перевести это заглавие «Сидящий одесную», ибо эпический библейский слог — в основе всей художественной лексики картины.

За героя ее, который носит здесь имя Мориса Лалуби и которого убивают после пыток наемники иностранного легиона в неназванной африканской стране, — за этим героям стоит, пожалуй, не только Патрис Лумумба, но и Мартин Лютер Кинг, но и Махатма Ганди, но и другие нравственные вожди народов, застреленные или расстрелянны глашатами свободы и добра.

С этого фильма зритель может убежать, потому что страшно видеть пытки. Но ведь от того, что в жизни сейчас, сию минуту кого-то пытают, не убежишь...

Трагизм у Дзурулли и раскрыт и уравновешен супорядок классичностью построения; крестный смертный путь героя одновременно и традиционен для итальянского искусства и сохраняет кровоточащую подлинность судьбы именно этого человека двух его случайных соседей по камере, которых убивают вместе с ним. И говоря об этих людях — об этом пятидесятилетнем негре с его мудрыми глазами старика и молодым огромным телом, в котором хватает сил для всей полноты жаждущего его муки, или об этом привыкшем к колотушкам предпримчивом неудачнике, побродяжке Оресто, который будет вынимать на порнографические открытки у охранника немножко оливкового масла для ран Мориса, — по-человечески совестившись написать, что роли эти хорошо или там прекрасно сыграны актерами.

Здесь есть высота совести художника, для которого мир полон проблем, социальных битв, насилия и мужества.

Это лучший фильм Недели да, наверное, и один из лучших фильмов сегодняшнего итальянского кино сейчас — если судить по Неделе, — небогатого произведениями большой мысли, социальной цели, высоких художественных достоинств.

И. Соловьева, В. Шитова

В 1967 году наша страна приняла участие в 36 международных кинофестивалях и конкурсах. Получено 28 призов и дипломов. Среди них — Большой приз Московского фестиваля фильму «Журналист», при советской кинематографии за достижения в развитии киноискусства на фестивале в Сан-Франциско, при фильму «Война и мир» как лучшему фильму года, присужденный Японской ассоциацией любителей кино, Большой приз «Золотым солнцем» фильму «Десантники» на фестивале военных фильмов в Версале, при фильму «Варежка» за лучшую картину для детей, Большой приз фестиваля спортивных фильмов в Кортина Д'Ампеццо за программу советских картин, специальный приз жюри Недели фильмов стран Азии во Франкфурте-на-Майне фильму «Нежность» и многие другие.

В Нью-Йорке в одном из крупнейших кинотеатров состоялась торжественная премьера карти-

СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ НА ЭКРАНАХ МИРА

ны «Война и мир». На следующий день крупнейшие газеты США на видных местах поместили подробные рецензии на фильм. Так, газета «Нью-Йорк таймс» объявила картину «вход в искусство». «Дейли ньюс» заявила, что «русская экранизация романа является триумфом для его создателей». «Онайтед пресс интернейшил» писала: «Война и мир» — грандиозный фильм, с которым даже нельзя сравнивать ни «Унесенные ветром», ни «Бен-Гур». Это венец достижения мирового кинематографического искусства.

В Токио состоялась торжественная премьера фильма «Анна Каренина», на которой присутствовали: режиссер картины Александр Зархи, актеры Татьяна Самойлова и Василий Лановой. В связи с большой популярностью Т. Самойловой японская фирма «Тоава» намерена выпустить в широкий повторный прокат другой фильм с ее участием — «Летят журавли».

В Лондоне, в кинотеатре «Классик», состоялась очередная Неделя советских фильмов. Были показаны картины «Никто не хотел умирать», «В городе С», «Кавказская пленница», «Он убивать не хотел», «Девочка и эхо», «Хевсурская баллада» и «Чрезвычайное поручение». Эта же программа будет демонстрироваться в английском городе Ноттингеме.

Госпожа Жанна Дебакер, вице-президент национального детского центра в Бельгии, рассказывает:

— Советские детские фильмы в Бельгии покупают и прокатывают организации «Прогрессивный фильм» и общество «Элан» в Брюсселе. Среди показанных ими фильмов не только типичные картины для детей, такие, как «Чук и Гек», «Белый пудель», «Серый разбойник», «Снежная королева», но и ведущие произведения советского кино: «Броненосец «Потемкин», «Потомок Чингисхана», «Путешествие в жизнь», «Гамлет», «Иваново детство», «Летят журавли», «Тени забытых предков», «Обыкновенный фашизм» и многие другие, которые смотрят не только дети старшего возраста, но и их родители.

Говоря о советских фильмах для детей, бельгийские педагоги отмечают их добрую, человеческую интонацию, их доступность для детей самых различных возрастов. Простота, ясность, динамика действия, доходчивая гуманская мораль, четкое разграничение того, что «хорошо», а что «плохое», но без назойливого морализирования — вот что находят бельгийские дети в лучших советских фильмах и за что они их любят.

Казалось бы, чем ярче индивидуальность и плодотворнее труд человека, тем проще портретисту. Однако не в тех случаях, когда речь идет о хроникере — знаменитом операторе, а затем режиссере и авторе сценариев многих фильмов — человеке, который четыре десятилетия крепко держал в руках кинокамеру. С ней Марк Антонович Трояновский был очевидцем самых значимых событий века, летописцем целой эпохи.

Говоря о Трояновском, нельзя не вспомнить выдающихся ученых, полярных летчиков, капитанов дальнего плавания, общение с которыми оставило неизгладимый след в душе и характере моего героя. Нельзя обойти молчанием историю поиска Арктики и Антарктиды, кинолетопись которой протянулась красной нитью через все творчество кинохроникаста. И, наконец, нельзя не встретиться с его товарищами по профессии, спутниками на трудных дорогах войны и неожиданных трофеях далеких континентов, где Марк Трояновский снимал свои фильмы.

Теперь согласитесь, что с такой заявкой портре́т заслуженного деятеля искусства Трояновского, пожалуй, займет целый том и уж, во всяком случае, не поместится на странице журнала. Поэтому мы ограничим задачу нескользкими штрихами к портрету, помням добрым словом человека одаренного и самоотверженного в своем призвании, оставил нас слишком рано и неожиданно.

После окончания ВГИК Марк Антонович Трояновский начал работать на поприще игрового кино, но в ту пору — тридцатые годы — страна жила скоростными темпами ударных строек, и достоверный жизненный факт, неопровергнутый кинодокумент, свежая киноинформация о рекордах с успехом соперничали на экранах с любым художественным вымыслом. Счастье трудовых дорог властно манило кинооператора. Хроника обещала ему передний край смелых открытий и великих свершений.

Героями первых документальных съемок Трояновского были геологи. Они пришли в голую степь, к подножию горы Магнитной, чтобы определить в недрах ее залежи руды. Трояновский решил продолжить киноизображение: снимал, когда на смену геологам пришла бригада строителей. 276 дней ложились на пленку уникальные кадры героического труда и усилий. Молодой хроникер вел съемку, пока не задыхались гигантские домны и строители отрапортовали партии и народу: «Есть чугун!»

В 1932 году академик Шмидт возглавил морскую экспедицию на Север, чтобы проложить кратчайшую дорогу из Европы в Азию, открыть доступы к дальним окраинам страны. История исследования Северного морского пути знала имена многих мореплавателей, поплатившихся жизнью за дерзкое вторжение в ворота Арктики. Энтузиаст освоения Крайнего Севера русский купец Александр Сибиряков в 1878—1879 годах успешно преодолел расстояние от Мурманска до Камчатки за две навигации. Ледоколу «Сибиряков» предстояло повторить этот маршрут без зимовки, за одно короткое полярное лето.

В состав экипажа вошла киногруппа: режиссер Владимир Шнейдеров, наш кинопутешественник № 1, оператор Марк Трояновский и Яков Купер.

Впервые попав в северные широты, кинематографисты увлеклись величественной красотой природы.

«Трудно было удержаться и не снимать бесконечные ледовые нагромождения, то искрящиеся в лучах незаходящего солнца, то простирающиеся таинственными силуэтами в почти непроницаемой пелене снежных бурь», — писал в путевом блокноте Трояновский. — Мы дивились сказочной красоте суровых берегов Новой и Северной Земли, покрытых вечным льдом, и первое время непростительно забыли о человеке, о людях, жизни и работе которых проходили в совершенно необычных и сложных условиях.

Вскоре полярный день сменился полярной ночью, и вместе с нею пришли наши беды. Полетел гребной винт корабля, остановились машины, погас свет. Решено было своими силами исправить повреждение...

В кромешной темноте кипела работа. Все без исключения члены команды перегружали уголь в трюмы носовой части. Только оператор снимал. Непостижимо, как удалось ему в мятущихся лучах палубных прожекторов запечатлеть напряженные сцены аварии, сорванные двумя бригадами, черные от угольной пыли лица. Этот эпизод стал образцом блестательного кинорепортажа, кульминацией фильма В. Шнейдерова «Два океана». Вырвавшись из ледяного пленя, «Сибиряков» взял курс на восток, и, когда до цели осталось

совсем немного, новая авария вынудила капитана Воронина подать сигнал бедствия. В ожидании помощи отважные моряки не сидели без дела. Они взрывали огромные ледяные поля, натягивали самодельные паруса и своим ходом вышли в чистые воды Берингова пролива. Подоспевшие буксиры препроводили ледокол на ремонт в порт Иокогаму.

Ото Юльевич Шмидт высоко ценил мастерство Марка Трояновского, его исключительную смелость и постоянную готовность к риску во имя дела. Подлинность, сдержанность, скромность, главное, надежность в отношениях и привязанности к людям довершили характеристику оператора. До конца дней Шмидта их связывала подлинно мужская дружба. Марк Антонович на-

ла не выдержал давления, борт порвало почти на 50 метров, и вода с шумом хлынула в пробоину. Трагическая судьба корабля была решена.

На помощь чехословакам по сушке, воздуху и морю были немедленно брошены спасательные отряды.

А на далекой льдине операторов заботила сохранность киноматериала. Они боялись, что со-

пленки. Прихватив с собой за счет запаса продовольствия легкую камеру, несмотря на пургу и усталость, он запечатлев весь переход на материк.

Моряки Севера и полярные летчики нежно называли Трояновского Мавриком. Они считали его своим оператором, так же как хроникиры — своим «старым морским волком», своим полярником. Ни на кого другого не мог пасть выбор, когда вопрос встал о полете на Северный полюс.

«Мне выпала большая честь участвовать в штурме самых заповедных мест земного шара — проводить папанинцев на зимовку... — читаем мы в дневниках Марка Трояновского. — 1 мая мы праздновали на острове Рудольфа, и только 21-го числа летчики вырвали старт у каприсной погоды. Почти 7 часов кряду на большой высоте Водопьянов вел самолет «СССР-Н-170», пробиваясь сквозь густую завесу тумана, пока не посадил машину на лед. Двенадцать пионеров-полярников (Трояновский был тридцатым) были охвачены такой шумной радостью, что не замечали мой аппарат, кричали «ура!».

С начала войны Марк Трояновский снимал на фронте. Он присыпал на московскую студию военные корреспонденции из Кишинева и Котовска, Херсона, Николаева и Запорожья. Два месяца вместе с Соломоном Коганом и Андреем Соловьевым он вел репортаж из осажденной Одессы. В ночь с 17 на 18 октября операторы уходили морем на Севастополь в числе последних защитников города.

Коган рассказывает:

Немцы сбрасывали над Одессой морские мины. Они приземлялись на парашютах, чуть медлили, пока не срабатывал часовой механизм, и взрывались с оглушительным грохотом. В воронку, оставленную морской миной, свободно мог поместиться трехэтажный дом. Одна такая «парашютистка» угодила на аэродром и почему-то замешкалась. Обезвредить ее взялся усатый мичман — ну, ни дать ни взять персонаж из морских рассказов Бориса Житкова — не вынимаящий трубки из рта.

Мы снимали колоритную фигуру мичмана, неторопливо покуривающего, совершенно спокойно сидящего верхом на мине и ковыряющего что-то зубилом, и слышали, как отчетливо стучал маятник, отсчитывающий секунды жизни и смерти. Можно было бы снять все попозже, когда сапер справится с этой работой, но тогда ускользнет не повторимое напряжение его рук, атмосфера подлинной опасности. Да и совсем перед человеком, только что рисковавшим жизнью, предлагать актерски разыгрывать сцену подвига. Марк снимал все как есть. Наш сюжет был помещен в одном из номеров Союзкино журнала, посвященного героической обороне Одессы.

Вообще чувство страха Трояновскому было неизвестно.

В битве за Кавказ Марк Антонович участвовал как оператор и руководитель большой фронтовой киногруппы. Под его началом снимало более двадцати капитанов и майоров кинохроники.

Они находились в частях, освобождавших Нальчик, Владикавказ, Минеральные Воды; на «голубой линии», памятной каждому, кто воевал на Кубани; с десантниками высаживались на Мысхако под Новороссийском и снимали в развалинах новороссийских заводов; дрались в Крыму, у стен Керченского металлургического комбината...

Пятый удар Красной Армии летом 1944 года принес освобождение Советской Белоруссии. Судьба бросила Трояновского в Белоруссию. Он раньше всех из фото- и кинокорреспондентов вступил на землю Германии — в Померанию и Восточную Пруссию, дошел с нашей армией до самой Эльбы...

Потом он снимал, как вчерашние солдаты восстанавливали «Запорожсталь», побывал с киноаппаратом в Монголии, Йемене, Ираке, Египте... В труднейших условиях, когда пленка плавилась от жары, он провел огромную работу по созданию ряда интереснейших фильмов об этих странах. На полном серьезе он мечтал запечатлеть лунный пейзаж, скорчавшись, что не полетел вместе с Гагариным, хотел пройти от истоков до самого устья по Нилу, чтобы показать на экране берега Африки Черного континента, оставил на пленке момент закладки первых камней Асуанской плотины.

Его интересовали культура, искусство, ремесла и древние памятники различных народов, населяющих планету. Но все прожитое оставил незаживающие рубцы на сердце, и голова поседела еще в неполных сорока лет...

Иосиф Погольский, заслуженный деятель искусств

Кинематографисты всех союзных республик и гости из братских социалистических стран приехали в Ленинград, чтобы принять участие в праздновании 50-летия студии «Ленфильм». Президиум Верховного Совета РСФСР наградил студию Почетной грамотой.

В № 8 «Советского экрана», посвященном 50-летию «Ленфильма», было напечатано много интересных фактов из истории студии.

В дни празднования юбилея упоминались и другие факты, не попавшие в праздничный номер. Часть из них мы сегодня публикуем.

ОРДЕНЫМ ЛЕНИНА за создание выдающихся картин было награждено несколько работников студии: режиссеры Г. Васильев, С. Васильев, Г. Козинцев, Л. Трауберг, Ф. Эрмлер, А. Иванов, В. Петров, художник Е. Евдокимов, артисты Н. Симонов, Б. Чирков, Н. Черкасов, Н. Боголюбов, А. Баталов, писатель А. Толстой.

ДВАДЦАТЬ ВОСЕМЬ КАРТИН на студии оператор Сергей Иванов, 25 — Анатолий Назаров, 24 — Вениамин Левитин, по 23 — Андрей Москвин и Евгений Шапиро, 20 — Михаил Магид, 19 — Лев Сокольский, 17 — Александр Гинцбург, по 16 — Фридрих Верги-Доровский и Владимир Раппопорт, по 14 — Вячеслав Горданов и Александр Сигаев. Среди операторов «Ленфильма», внесших большой творческий вклад в создание крупных произведений киноискусства, оператор М. Мартов, снимавший «Встречный», «Златые горы», «Человек с ружьем» и другие фильмы.

ПО СЦЕНАРИЯМ, написанным при участии Михаила Блехмана, на студии «Ленфильм» поставлено двадцать восемь картин, по сценариям Бориса Чиркова — девять, Юрия Германа — восемь, Евгения Шварца и Алексея Каплера — по семь, Веры Пановой и Александра Попова — по пять.

САМЫМ МОЛОДЫМ РЕЖИССОРОМ, начавшим самостоятельную деятельность, за всю историю советского кино остается Г. Козинцев. Он поставил свой первый фильм (вместе с Л. Траубергом) в 1924 году, когда ему было 19 лет.

КОМПОЗИТОР ВЕНЕДИКТ ПУШКОВ написал музыку к 36 картинам студии, Надежда Симонян — к 23, Дмитрий Шостакович — к 21, Василий Соловьев-Седой — к 17, Исаак Шварц — к 15, Гавриил Попов — к 11, Андрей Петров — к восьми.

ПОЧЕТНОГО ЗВАНИЯ НАРОДНОГО АРТИСТА СССР были удостоены ленфильмовцы Фридрих Эрмлер, Сергей Васильев, Григорий Козинцев, Александр Иванов, Иосиф Хейфиц.

СЕКТОР КИНО Ленинградского института телевидения, музыки и кинематографии вместе с киноклубом «Искусство» подготовили первый выпуск периодического издания «Из истории «Ленфильма». В нем помещены документы и статьи о «Ленфильме» в двадцатые годы.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ телевидения сняла большой телевизионный фильм «Ленфильм» сегодня.

ФАБРИКА «ДИАФИЛЬМ» подготовила специальный диафильм, рассказывающий о студии «Ленфильм».

В «ЛЕНИЗДАТЕ» готовится книга журналиста Ю. Голубинского, в популярной форме рассказывающая о творческом пути студии «Ленфильм» ее мастерах и лучших произведениях.

Северный полюс
(1937)



Война...
Из Одессы
в Севастополь



Страницы воспоминаний о друге, который рано ушел



Переход
чехословаков
по льду океана



М. Трояновский
(справа)
снимает посещение
Президентом ОАР
Насером
советской выставки
в Каире

Кинематографисты на свой страх и риск с толком использовали вынужденную стоянку. В Японии ими был снят очерк «Большой Токио» — первый советский документальный фильм, сделанный на японском языке.

Ходился в плену обаяния удивительной личности старого академика, вечно юного душой, богатого талантами, разностороннего человека, считал себя его учеником и последователем.

Шмидт пригласил Трояновского вместе с его коллегой оператором Аркадием Шафраном в путешествие по северным морям на «Челюскин». ...13 февраля 1934 года движение льдов не прекращалось ни на минуту. Затерпевший ими «Челюскин» отнесло в Чукотское море. Корпус ледокола

хетская негативная пленка, не испытавшая еще в долгом хранении без проявки, не выдержала холода, влажности, возможной зимовки и они не смогут рассказать кинозрителям о героях-челюскинцах.

Отто Юльевич Шмидт снарядил отряд на Большую землю. С отрядом уходил Трояновский. 400 километров, причем 100 километров из них по льду океана, он нес на себе 2 тысячи метров

и, когда до цели осталось

И так, ребята, мы теперь знаем, как выбирают актеров на роль, познакомились с работой художников и мастеров комбинированных съемок, побывали на съемочной площадке. Но один фильм отснят... Однако на экране он появится еще не скоро — постановочная группа проводит так называемые монтажно-тонировочные работы: надо, чтобы горы круглых коробок с километрами отснятой пленки превратились в художественный фильм.

ВООРУЖИВШИСЬ НОЖНИЦАМИ

Есть на студиях человек такой профессии — монтажер. Он помогает режиссеру отбирать из снятой пленки наиболее удачные, выразительные куски — отдельные сцены, кадры, кадрики — и складывать из них законченное произведение. На маленьком экране монтажного стола режиссер и монтажер внимательно просматривают все дубли, чтобы отобрать наиболее подходящие и связать их воедино, то есть, как говорят в монтажной, «сложить» картину, после чего начнется чистовой монтаж. Конечно, куски, соединяемые режиссером, подбираются прежде всего по смыслу. Ведь самое простое повторение одних и тех же кадров может полностью изменить мысль эпизода. Вот два простых примера, которые приводили крупнейшие советские кинорежиссеры Михаил Ромм и Всеволод Пудовkin.

Один кадр — человек ест, другой — смотрит ребенок. Достаточно дважды повторить эти кадры, чтобы возникло ощущение жестокости человека, который не делится едой с голодным ребенком. Человек этот мог понятия не иметь о ребенке, а ребенок мог смотреть, скажем, на игрушку. Но столкновение этих двух кусков рождает у зрителя мысли о взаимоотношении человека и ребенка.

Второй пример. Если последовательно смонтировать три кадра: улыбающееся лицо актера, револьвер и испуганное лицо того же актера, — у зрителя создастся впечатление, что этот человек — трус. Если же переставить местами первый и третий кадры, то зритель будет считать поведение персонажа смелым.

С помощью монтажа режиссер может подчеркнуть главное в сцене, рассказать сюжет быстрой переброской действия с места на место...

Но давайте сначала рассмотрим самые несложные примеры монтажа. Ведь, несмотря на то, что фильм снимается по тщательно разработанному плану — режиссерскому сценарию, — неожиданностей хватает. Вот, скажем, в фильме «Алешкина охота» на день рождения героя пришло сразу двадцать пять ребятишек в возрасте от четырех до семи лет. По сюжету сценария один за другим они должны начать хныкать, ныть и, наконец, разреветься хором. Каждому ясно, как трудно заставить малолетних актеров всерьез «сыгратъ» такую сцену. И действительно, когда просмотрели отснятый материал, руки опустились! Ничего по-

Детям до 16...

И вот фильм отснят

кожего на то, что нужно: на лице мальчишки, уже готового заплакать, вдруг появляется радостная улыбка — увидел что-то смешное; один ребенок уже давно рыдает, а его сосед еще смеется...

На сцене должна войти в фильм, и монтажер вооружился ножницами. Внимательно перебирал он кадр за кадром, перемежая общие планы (когда одновременно в кадре находятся все участники большой сцены), средние (когда показывается какая-нибудь одна группа ребят), крупные (лицо мальчишки или девочки во весь экран) и в конце концов составил вполне правдоподобную картины. Но при этом из двух с половиной километров пленки он отобрал всего двести сорок эпизодов!

Однако, как мы уже говорили, монтаж — это не просто преодоление технических трудностей, не только последовательная склейка кусков будущей картины. Монтаж — это творчество. Монтажер и режиссер стремятся как можно точнее и ярче превратить основную мысль фильма, сделать его динамичным и выразительным.

Особым специфическим кинематографическим способом обозрения мира, способом раскрытия событий называет монтаж Михаил Ромм и приводит в пример сцену расстрела на лестнице из фильма «Броненосец „Потемкин“». У Эйзенштейна на каждую секунду расстрела превращена в длительное событие: одновременно происходящие действия — катится коляска, падает женщина, бежит человек, стреляют солдаты — перечисляются последовательно. Даже само количество маршей лестницы колоссально увеличено съемками этой лестницы с разных точек зрения. Режиссер рассматривает то общий, то средний, то многочисленные крупные планы: коляску, кричащую женщину, сапоги солдат, мать с ребенком, инвалида...

Феликс Французов

Окончание «Страны Киноландии». Начало в №№ 7, 9, 11, 13 — 1968 г.



Рис. Н. Фадеевой

В жизни с такой немыслимой подробностью наблюдать подобное событие смогли бы одновременно только сотни людей, а никак не один человек. А монтаж дает огромные возможности для такого необычного видения событий, уплотнения времени или, наоборот, его растягивания, обзора событий с разных точек зрения.

В ТОНАТЕЛЬЕ

Но не только монтажом изображения занят режиссер. Ведь одновременно (или, как говорят, синхронно) со съемкой записываются актерские разговоры, музыка, шумы. Теперь снятый материал не только просматривают, но и прослушивают, а для этого пленку с изображением прокручивают одновременно с лентой магнитной записи звука (так называемая фонограмма фильма).

И тут могут оказаться всякие неожиданности. Например, во время разговора Маши и Гринева из «Капитанской дочки» вдруг будет отчетливо слышно гудение самолета. Но в XVIII веке самолеты не летали!.. Значит, нужно заново озвучивать сцену. И вот исполнители ролей вызываются на киностудию. Над дверью вспыхивает надпись: «Тишина!» — и на киноэкране появляются кадры, которые необходимо озвучить. Склепенные кольцом, они делятся очень недолго и сразу же, без остановки, повторяются снова и снова. Это надо, чтобы актер мог в точности вспомнить все «тонкости» своей реплики, а потом произнести ее перед микрофоном, следя за тем, чтобы она точно совпадала с движением губ, позой, жестами киногероя. Потом берется следующий эпизодик (кольцо), потом еще один, еще и еще...

В таких тонательях происходит также дублирование фильма на русский язык. Это кропотливый, напряженный, изматывающий труд. Ведь зачастую актерам и режиссеру приходится несколько часов тратить на запись одного минутного эпизода!

Разнообразные звуки, сопровождающие изображение, записываются на отдельные пленки: голоса актеров — на одну, шум ветра, к примеру, — на другую, гудок паровоза или, скажем, блеяние овцы — на третью, музыка — на четвертую... Все эти пленки поступают в студию перезаписи. Там есть аппарат, который может все звуки, записанные хоть на восемь пленок, совместить и, отрегулировав громкость и тембр, переписать на одну.

Но вот кончен монтаж и озвучивание. Члены художественного совета студии просматривают кинокартину. Обычно с теми или иными поправками и пожеланиями авторы получают одобрение, а их фильму выдается путевка в жизнь. С него делают сотни копий, и он выходит на экраны страны.

Феликс Французов

5 июня — в день, которому посвящается наш следующий номер, — в Киеве люди работали. Работал и прокат. Обычный, будничный день. Обычный репертуар: «Хроника пикирующего бомбардировщика», «Весна на Одере», «Отклонение». Ну, еще «Девушка в окне», Ну, еще «Убийство без наказания», «Обнаженная маэ». И вообще какое кино, когда ожидался футбол, когда даже мой киевский друг и гид бросил меня на Владимирской горке и умчался домой к телевизору, когда в кармане суды еще трякала безвестная монетка, прославленная наустро всеми обозревателями, фельетонистами и недовольными тренерами...

Так, значит, все обычно? Не о чем писать? Как раз наоборот, дорогой читатель, как раз наоборот...

По вкусам да по интересам

День. Фойе кинотеатра имени Довженко. Люди радуются проходе и попивают кофе. Прохода — 22 градуса, ни больше, ни меньше, кондиционная установка. Кофе первоклассный.

И вообще радует особая «ухоженность» киевских кинотеатров. Чистота. Уют. Разнообразие обслуживания и оформления. За все не ручаюсь: за день не успел побывать. Но те, что видел, могут дать фуру и московским.

...В фойе — работы художника Л. Соколова. Вот именно работы, а не афиши, не плакаты, не стенды. С таким вкусом, так современно и изящно оформлены рекламные щиты «Анны Карениной», «Первого курьера», «Отклонения». По фойе нас водит технорук театра молодой инженер М. Пекерский. Рассказывает о новой аппаратуре, о целой лаборатории, оборудованной в театре, об установке для синхронного перевода, о хитроумной технической помощи труппе (аппаратура получила на «Ленкинапе» «дводоми» в лаборатории сами). И все новоявлены показывают диковинное табло, сверкающее всяческими огоньками и объяляющее, какой сеанс когда будет и сколько билетов осталось. Я человек темный, я не очень понимаю весь смысл этой разноцветной громадины, я больше привык к пронзительному голосу: «Мест нет, и стоять вам нечего!» Но потом понимаю главное: если люди беспрерывно и добро думают, что бы еще такое учинить для нашего зрительского блага, если они мастерят, переделывают, доводят, довинчивают своими руками, то какие же это хорошие, в сущности, люди!

Таких людей много раскидано по Киеву. Одни занимаются кинокубами. Другие — новым, особенным оформлением театров. Третий выбирают из типографий особенную рекламу, буклетики, пригласительные билеты на премьеры и фестивали. Четвертые стараются заполнить десять — пятнадцать минут до сеанса полезной, как говорят нынче, информацией: устраивают выставки, обзоры, лекции.

Олег Лазаревич пришел из армии и получил в свои руки самый маленький и самый запущенный кинотеатр «Орбиты»: 120 мест, половина сеансов — надоевшее «стерео». Лазаревич решил привлечь людей хроникой, документом, научно-популярными и географическими фильмами. И началось: тематические показы, отбор репертуара, фестивали, встречи с группами, связь с учреждениями, захват исподволь «своего зрителя». Какими средствами? А скажем, устроили специальные сеансы «творческих портретов» виднейших артистов. Естественно, все места в зале были закуплены консерваториями и актерами. С тех пор с кинотеатром дружба.

Сегодня «Орбита» выполняет план на сто пятьдесят процентов. Сегодня, пятого июня, в ней идет, кроме «стерео», интересный географический фильм «От Каира до Кейптауна» и (маленькая хитрость) — специальный «футбольный набор». Сегодня она по-прежнему мала, но уютна и интересна. В фойе выставка фотографий, наверху театральная выставка. А самое главное — выставка талантливого, любимого киевской молодежью художника Л. Стиля. Как после этого не зайти в «Орбиту»!

Но вернемся в кинотеатр имени Довженко. Сегодня мне не повезло. Публика скучает на «Обнаженной маэ». План есть план. Но вообще этот кинотеатр особенный — кинотеатр, если можно так сказать, студийный. О продукции студии имени А. П. Довженко пускай спорят искусствоведы. Но то, что премьеры студии устраиваются всегда в этом кинотеатре, — хорошо. То, что театр всячески пропагандирует работу своей студии, — хорошо. И на достойных фильмах народу полно. Народ привык к тому, что новый фильм своей студии увидит первую очередь здесь.

— Есть ли смысл в дифференциации кинотеатров? — Это я спрашиваю у начальника Главного управления кинофикации и кинопроката тов. Загороднюка и начальника Киевского городского управления тов. — Полный смысл! — отвечают Нина Павловна и Леонид Яковлевич.

В Киеве в кинотеатре «Дружба» прокатывают хорошие старые фильмы. Держат долго, чтобы до всех дошло. «Курнасти» идет с декабря прошлого года беспрерывно. Ну, а план «добиваются» премьерами во втором зале — как говорится, и удобно и выгодно. Кинотеатр «Днепр» переводят на комедии и приключенческие фильмы, в качестве пробы готовится фестиваль «Улыбка». Славы в Киеве «музыкальные субботы» в кинотеатре «Комсомолец Украины»: на них ходят, как говорилось в старину, весь интеллигентный Киев. Выступления музыкантов, актеров, потом хорошие

пременный участник мероприятий — Ленинский районный Дворец пионеров и представитель его бывший педагог Н. Черноченко. И чего только не напридумано!

...В День птиц пришли ребята разодетые один другого диковиннее. Кто дятел, кто птицел. Кричали, тянули руки на веселой викторине. Посмотрели и рыб, и птиц, и всяких зверей — всего на что смотрели замечательном фильме «Удивительное рядом».

Во время горьковского фестиваля смотрели фильмы, слушали рассказы о великом писателе — другое детство всего мира. Во время комсомольского фестиваля вспомнили о подвигах тех юных и бесстрашных, которые могли бы быть их отцами и матерями. На премьере «Броненосца «Потемкин» своими руками прикасались к старым крабельным знаменам с «Авроры», с «Варяга». А сейчас уже прошли и еще готовятся сорбы, фестивали, посвященные самым дорогим дням — ленинским.

На другом конце города, в новом районе — кинотеатр «Отрадное». Здесь работают директор-энтузиаст М. Когосов, все та же неутомимая Н. Черноченко. Клуб «Красная гвоздика» проводит ежемесячные заседания. Впрочем, не похоже это на наши взрослые заседания с графином и конфетами. На заседаниях говорят о любви, о тягостной повестке дня. Это и сорбы, и линейки, и стихи, и пляски... И тут же неназойливо сервирована часть. Выбор репертуара. Отчет о работе клуба. Все как нужно. И в заключение — темнота и удивительный мир подвигов, приключений, смеха, геронизма. Мир кино.

Обязательное интервью

Как в заключение не взять интервью? Впрочем, это скорее не интервью. Так, разговор на исходе дня, когда сделано много дел и еще больше осталось на завтра.

За окном шумят Киев, и полны его кинотеатры, и хорошие люди стараются встретить, приветствовать, заинтересовать любого зрителя — от конопатого первоклашки до пенсионера. У Леонида Яковлевича Загороднюка свои заботы. Затрашивание.

Это, конечно, стало штампом — писать о завтрашнем дне. Но Леонид Яковлевич должен думать о нем по долгу службы. Он и думает. И ругается.

О том, что мало, мало еще кинотеатров. Но требовать неудобно. Лучше построить новую школу. Значит, пока нужно подстраиваться понемножку и, главное, обходить своими средствами.

О том, что план есть план. Но если бы сделать кинотеатры двухзальных, можно было бы умно лавировать. Не нарушая плана, настойчиво пропагандировать лучшее, не считаясь подчас с упрямством зрителя.

О том, что бесполезен спор, большие кинотеатры нужны или малые. Все зависит от выбора места, от населения, от категории населения (есть, скажем, поблизости студенческое общежитие, так строй хоть времянку, но обязательно большую). О том, что нужно это еще втолковать проектировщикам.

О том, что плохо с кинотеатрами на Крещатике. На Невском в Ленинграде их добрый десяток, а здесь раз, два и обчелся. А кино неотделимо от центра, от многогодья.

О том, что студии при теперешнем положении вовсе не заинтересованы в реализации своего «товара» так, как начинают быть заинтересованы заводы и фабрики...

Да мало ли еще о чём, если взглянуть в пестро и шумное завтра, где каждому — каждому! — должна быть обеспечена самая близкая и самая интересная встреча с великим искусством кино...

Почемушки и другие

Музыкальные фильмы. Для скептиков отмечу:

план выполняется и перевыполняется...

В Киеве тридцать три кинотеатра. И отдать семь, даже десять из них зрителю с разными, но определенными вкусами, разными, но определенными интересами — дело добре и нужное.

Мне не повезло:

я попал в Киев в будний день, отгощенный к тому же призраком надвигающейся бедствия — двух футбольных матчей в Риме. В день обычных сеансов, обычных прокатных фильмов.

Мне повезло: я попал в Киев в будний день, когда буднями еще яснее видна кропотливая, незаметная и добрая работа людей. И называют «прокатчиками». На прощание Леонид Яковлевич просил передать читателям свой самый серьезный протест против этого слова, употребляемого исключительно в фельетонах. Я выполняю его.

Однако дело не в слове. Дело в уважении к человеческой работе там, где люди по-настоящему работают.

О. Викторов

Киев — Москва.

На последней странице обложки

Так называется интересная, значительная картина, недавно поставленная студией «Леннаучфильм». Картина завоевала диплом I степени и приз на зональном смотре студий Москвы, Ленинграда и Киева. Там же постановщик фильма Ю. Герштейн был удостоен почетного диплома «За лучшую режиссуру полнометражного научно-популярного фильма», а композитор Л. Гедравичус — диплома «За лучшую музыку». А на III Всесоюзном кинофестивале картине был присужден второй приз.

Казалось бы, тема фильма, посвященного реставрации и возрождению исторических памятников культуры, представляет главным образом искусствоведческий интерес. В действительности же авторам удалось создать научно-художественное публицистическое произведение, звучание которого значительно шире и глубже формулировки темы.

Фильм начинается поэтическими кадрами города Ленина на Неве. Сквозь яркие фары современного моста в глубине видны старинные здания — шедевры русского зодчества. Но вот в светлую пластическую ткань фильма неожиданно врываются суровые документальные кадры Великой Отечественной войны. Под ударами фашистских снарядов и авиабомб рушатся уникальные здания, вспыхивают пожары...

Мрачные кадры руин прославленных дворцово-парковых ансамблей Пушкина, Павловска и Петровца...

Печальные панорамы по изуродованным, опаленным огнем останкам Екатерининского дворца в Пушкине, тронного зала в Павловске, иссящим фонтанам Петровца... Кажется, ничто и никогда не способно вернуть жизнь творениям Камерона и Воронихина, Росси и Гонзаго, Бренна, Растрелли и Кваренги...

И вот тогда-то начинается рассказ о вдохновенном и самоотверженном труде реставраторов — учеников и архитекторов, скульпторов и живописцев, резчиков и позолотчиков. Мы знакомимся с поразительной художественной техникой этих уникальных работ. Создатели фильма показывают науку и искусство не как склад готовых открытий, а как лабораторию, насыщенную глубокими раздумьями и творческими поисками. Ведь задача реставраторов грандиозна и стоящие перед ними трудности беспрецедентны: многие секреты старых мастеров, казалось бы, безвозвратно утеряны, почти все надо открывать заново!

Здесь возникает много сложных принципиальных проблем: художественных и организационных, экономических и нравственных. Они решаются в фильме путем острого столкновения противоречивых точек зрения, страстной дискуссии, в которую невольно вовлекается и зритель, активно участвуя в поисках правильного решения. Это достигается тем, что авторы умело сочетают художественные и технические приемы научно-популярного и документального кинематографа (синхронный репортаж, скрытая камера и другие).

Какие же конфликты и споры лежат в основе дискуссии?

Моральное право современников на конгениальное возрождение (а не просто реставрацию!) великих произведений искусства; целесообразность затраты гигантского труда, миллионов рублей на

работы по «второму рождению» погибших шедевров.

Так, один из участников спора (снято скрытой камерой) говорит, что не стоило расточать средства на восстановление царских дворцов, скульптур греческих и римских богов... Но стоящая в той же толпе перед восстановленным дворцом пожилая работница взъерошенно возражает: «Не хлебом единим сът человек!.. Разве не чудесно, что вородили такую красоту на радость людям?!



Подготовка к реставрации дворца Меншикова

«ВОЗРОЖДЕНИЕ»



Работает позолотчик Виктор Слэскин

Когда смотришь этот эпизод, невольно вспоминается выступление В. И. Ленина на VII съезде РКП(б) в марте 1918 года:

«Каковы бы ни были разрушения культуры — ее вычеркнуть из исторической жизни нельзя, ее будет трудно возобновить, но никогда никакое разрушение не доведет до того, чтобы эта культура исчезла совершенно. В той или иной своей части, в тех или иных материальных остатках эта культура неустранима, трудности лишь будут в ее возобновлении».

В заключение хочется сказать: этот фильм принесет огромную радость и пользу советскому зрителю, особенно молодежи, воспитывая у него бережное отношение к произведениям искусства. Картина послужит действенной и правдивой пропаганде советского образа жизни и за рубежами нашей Родины.

Б. В. Юдин

На первой странице обложки — актер Игорь ЛЕДОГОРОВ, которому за исполнение главной роли в фильме «Николай Бауман» на III Всесоюзном фестивале был присужден приз «Советского экрана» (читайте об актере на стр. 6).

Фото А. Гольчина

Главный редактор Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ.

Редакционная коллегия: В. Е. БАСКАКОВ, Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ, Е. И. ГАБРИЛОВИЧ, М. К. КАЛАТОЗОВ, Г. Д. КРЕМЛЕВ, В. А. РЕВИЧ [ответственный секретарь], Г. Л. РОШАЛЬ, В. П. ТРОШКИН, Б. П. ЧИРКОВ, В. А. ШНЕЙДЕРОВ, Ю. М. ХАНЮТИН.

Оформление Н. Н. Смолякова.

Художественный редактор Б. М. Зельманович.

ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: Москва, А-319, ул. Часовая, 5-Б. Телефон редакции: 151-88-21.
№ 15 (279) — 1968 г. Сдано в набор 18/VII 1968 г. А 07687. Подписано к печати 9/VII 1968 г. Формат бумаги 70 × 108^{1/2}. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 3,06.
Тираж 2 300 000 экз. (1-й завод: 1 — 1 900 000 экз.). Изд. № 1397. Заказ № 1956.

Ордена Ленина типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина. Москва, А-47, ул. «Правды», 24.

В искусство приходит по-разному. Он пришел после гражданской войны, придерживая красноармейскую шинель, сын машиниста, вольноопределяющийся первой мировой войны, краском и комиссар полка Александр Гаврилович Иванов.

В биографии режиссера военные впечатления сыграли огромную роль: след их чувствуется почти в каждом его фильме.

Далеко-далеко отошли от нас те дни, когда Александр Гаврилович пришел на курсы «Киносвера», когда работал на «Ленфильме», сперва актером, потом помощником режиссера и, наконец, постановщиком — принимал участие в создании ранних советских кинофильмов. «Косая линия» (совместно с режиссером О. Галеем), и нашумевшая в свое время «Луна слева», и «Три солдата», и «Транспорт огня», и «Женитьба Яна Кнуйке», и, наконец, имевший большой успех предвоенный фильм «На границе» — этапы его работы.

Александр Иванов был не очень-то избалован критиками, но Адриан Пиотровский, один из талантливейших теоретиков искусства начала тридцатых годов, уже на основании первых работ А. Иванова отметил «здравый и крепкий драматический темперамент» молодого режиссера, отметил его жизнерадостность, чувство юмора, оптимизм.

Так сознание величия подвига героев-воинов, отстоявших город Ленина и разгромивших фашистских оккупантов, сливается в фильме с чувствами любви и уважения, восхищения и благодарности скромным труженикам тончайшего искусства реставрации. Главное в фильме — выразительные портреты, высказывания самих умельцев, позволяющие проникнуть в их духовный мир, почувствовать яркий индивидуальный характер. И как дань народной признательности делу реставраторов мы воспринимаем кадры сотен людей, стоящих в очереди, чтобы попасть в возрожденные залы дворцовых ансамблей.

В фильме достигнуто единство художнического видения.

Все подчинено единой мысли, все работает на образ: и оригинальная драматургия сценария Т. Непомнящего, и блестящее операторское искусство Б. Лебедева и Е. Шлюгейта, и пластическая культура художника В. Иванова, и вдохновенная музыка Л. Гедравичуса. Отрадно, что техническое мастерство звукооператора Р. Левитиной позволило достичь от зрителя без ущерба монументальную и в то же время ювелирную партитуру Гедравичуса.

Неоценимую помощь постановочному коллективу оказали десятки архитекторов и скульпторов, художников и научных работников и в первую очередь ученые-консультанты: директор Ленинградских научно-реставрационных мастерских С. Газиянц и главный архитектор мастерских С. Давыдов.

В заключение хочется сказать: этот фильм принесет огромную радость и пользу советскому зрителю, особенно молодежи, воспитывая у него бережное отношение к произведениям искусства. Картина послужит действенной и правдивой пропаганде советского образа жизни и за рубежами нашей Родины.

Б. В. Юдин



**ТЕМА —
СОВРЕМЕННОСТЬ.
ГЕРОЙ —
МУЖЕСТВО**
(К 70-летию со дня
рождения А. Иванова)

Главное в «Первосиянах»
(оператор Е. Шапиро, художник

М. Щеглов)

— стремление показать «священную историю революции» (как выразилась Ольга Берггольц), показать величие и славу эпохи гражданской войны, придерживая красноармейскую шинель, сын машиниста, вольноопределяющийся первой мировой войны, краском и комиссар полка Александр Гаврилович Иванов.

...Маленькая повесть Э. Казакевича «Звезда взывала его». В фильме, как и в повести, геройское показано нормой поведения советских людей.

Лаконичность и точность психо-

логических характеристик, отсутствие

даже намека на сентиментальность,

атмосфера высокого героизма — все

это создано в фильме уверенной рукой режиссера.

В 1956 году А. Иванов поставил фильм «Солдаты» по известному роману Виктора Некрасова «В окопах Стalingрада».

«Солдаты» — новаторская картина,

от нее пошли многие произведения,

рассматривающие войну из окопа... Героическое в повседневности, трагиче-

ское и смешное рядом, мужество и скромность...

В этом интересном произведении В. Некрасова и А. Иванова, оператора В. Фастовича, актеров В. Сафонова (Керженцев) и впервые выступившего в значительной роли в кино Иннокентия Смокуновского (Фарбер) рассказано о войне честно и прямо.

Потом были фильмы — шоуходская «Поднятая целина», «Если позовет товарищ» и, наконец, «Первосияне» по сценарию Ольги Берггольц.

Главное в «Первосиянах»
(оператор Е. Шапиро, художник

М. Щеглов)

Ленинград

**С ЧЕГО НАЧИНАЕТСЯ
РОДИНА?**

[Песня из фильма «Щит и меч»]

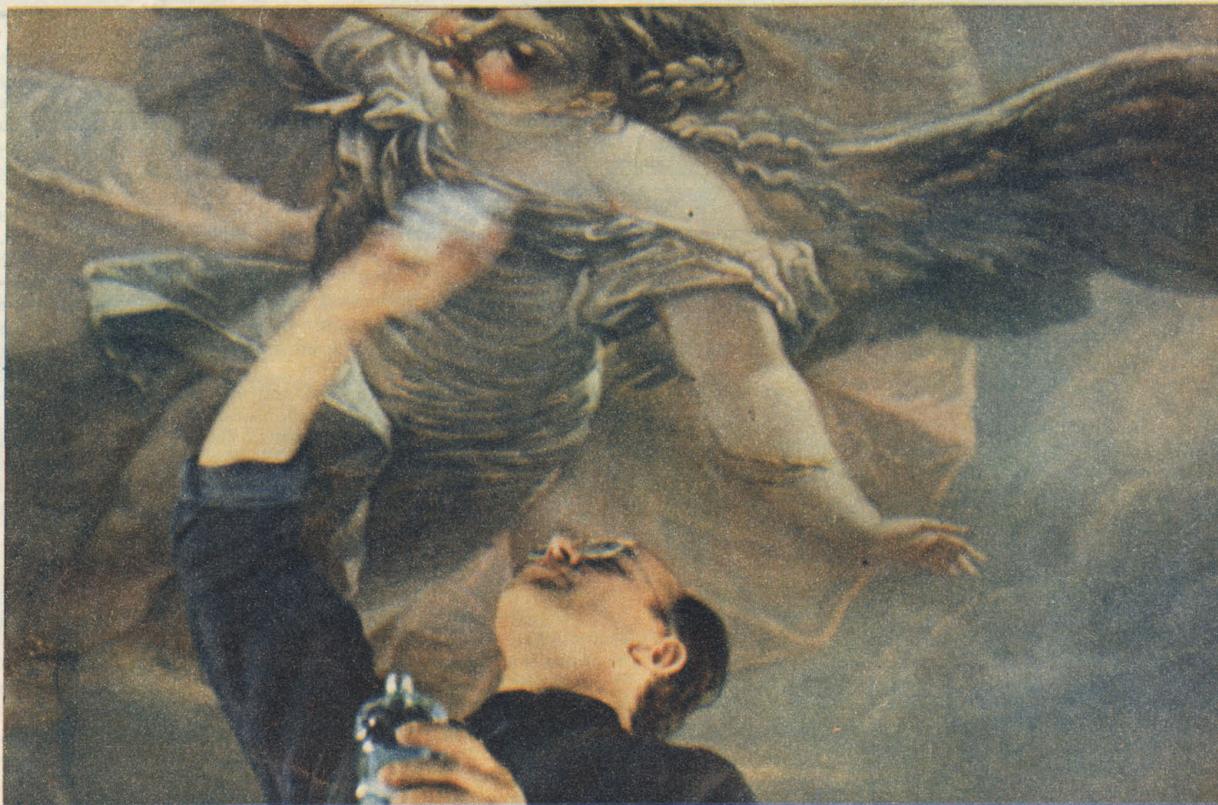
Слова
М. МАТУСОВСКОГО

Музыка
В. БАСНЕРА

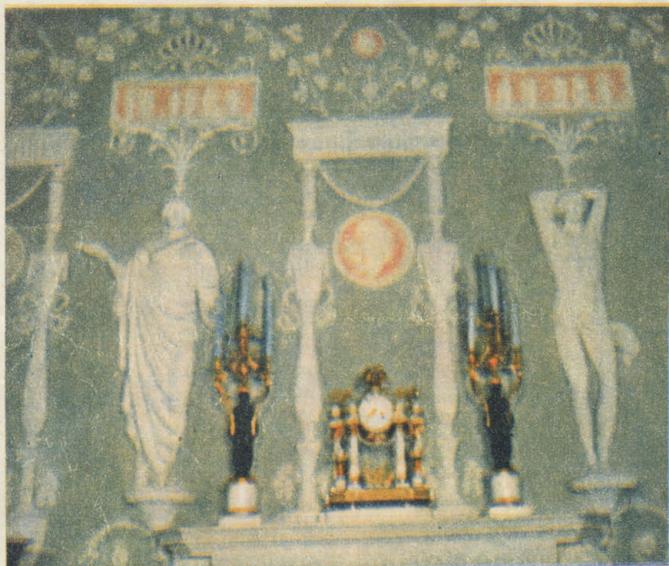
С чего начинается Родина?
С оконек, горящих вдали,
С старой отцовской буденовки,
Что где-то в шкафу мы нашли.

А может, она начинается
С стука вагонных колес
И с клятвы, которую в юности
Ты ей в своем сердце принес.
С чего начинается Родина?

Плафон
Картичного зала
Екатерининского
дворца
пришлось писать
заново



Лепная стена
в одной
из гостиных
— Екатерининского
дворца



Кадры из научно-
популярного фильма
«ВОЗРОЖДЕНИЕ»

(Статью
об этой картине
читайте на стр. 20)



Мастер
заканчивает сборку
паркета
в Павловском
дворце

Возрожденная
Желтая гостиная
в Екатерининском
дворце