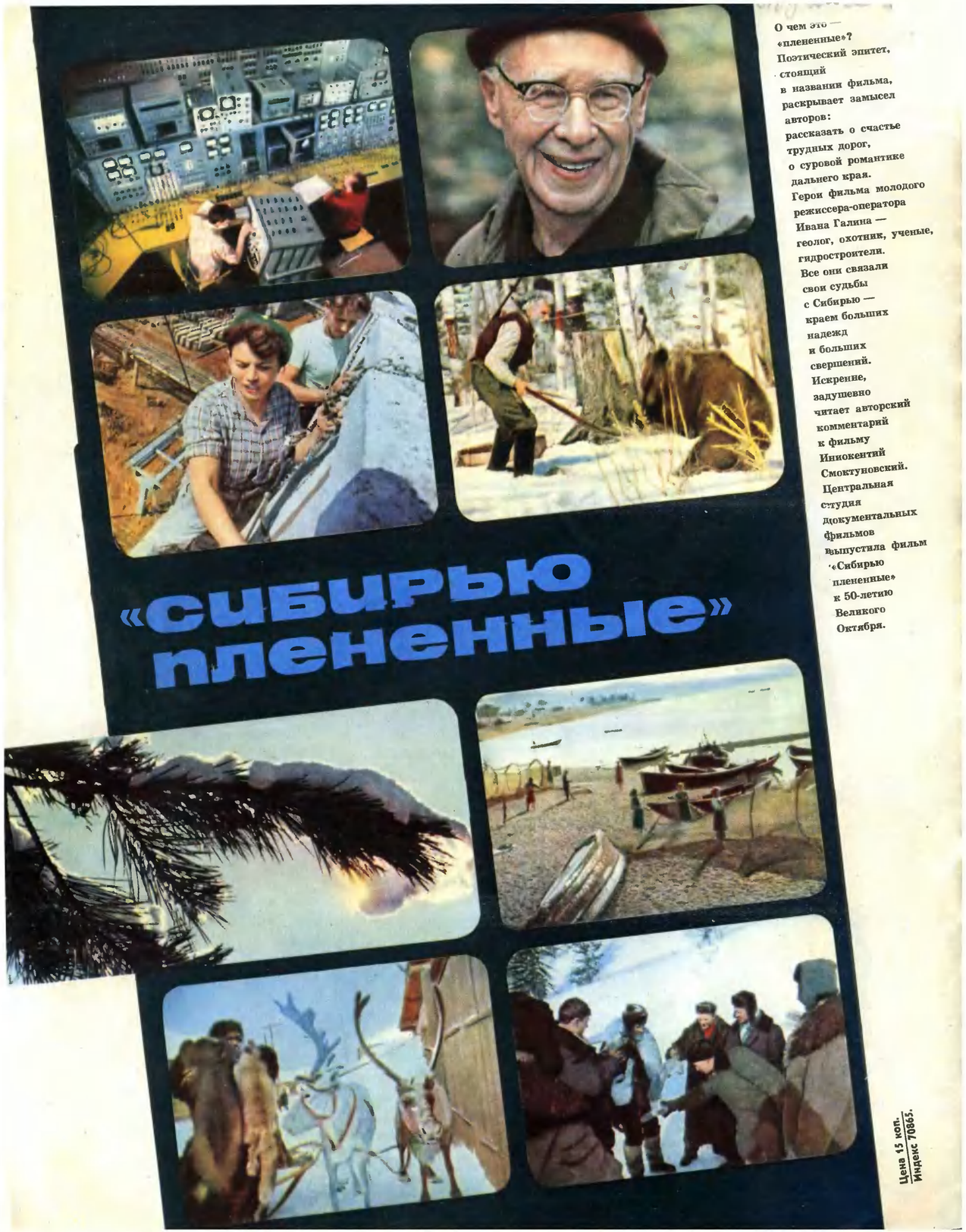


«СИБИРЬЮ ПЛЕНЕННЫЕ»

О чем это — «плененные»? Поэтический эпитет, стоящий в названии фильма, раскрывает замысел авторов: рассказать о счастье трудных дорог, о суровой романтике дальнего края. Герои фильма молодого режиссера-оператора Ивана Галина — геолог, охотник, ученые, гидростроители. Все они связали свои судьбы с Сибирью — краем больших надежд и больших свершений. Искренне, задушевно читает авторский комментарий к фильму Иннокентий Смоктуновский. Центральная студия документальных фильмов выпустила фильм «Сибирью плененные» к 50-летию Великого Октября.

Цена 15 коп.
Индекс 70865.

советский
экран

1967
20

издательство «ПРАВДА»

НАВСТРЕЧУ ВЕЛИКОЙ ГОДОВЩИНЕ

70 ролей Олега Жакова

КИНО И ТЕАТР: ВОЙНА ИЛИ МИР?

Напряженная и вдохновенная работа кипит на киностудиях...
Мы предоставляем слово двум руководителям съемочных групп.
Юлий Карасик, поставивший фильмы «Дикая собака Динго», «Человек, которого я люблю», впервые берется за историко-партийную тему — ставит картину «Шестое июля», центром которой явится образ Владимира Ильича Ленина. Пожелаем успеха режиссеру!
Юбилейный год будет отмечен фильмами разных жанров. Зрители знают работы Эльдара Рязанова: «Карнавальная ночь», «Девушка без адреса», «Дайте жалобную книгу», «Гусарская баллада», «Берегись автомобиля». Верный своему веселому призванию, он серьезно работает над новой комедией, «Зигзаг удачи». Надеемся, что режиссерское счастье не изменит ему и что его новая работа будет такой же удачей, как и предыдущие!

Ю. Карасик

Э. Рязанов

ДВЕ РАБОТЫ ЮБИЛЕЙНОГО ГОДА

ИЗ 1918-го — В СОВРЕМЕННОСТЬ

На экране появятся пейзажи красавицы столицы. Придирчиво станем мы готовить натурные кадры. Словно при молотьбе, будем старательно провеивать зерно, пропускать через сортировку — монтировать только добротное, крупное, впечатляющее, отбрасывая легковесную полову случайности. Пусть геометрия оживленных проспектов и микрорайонов украсится живописным беспорядком зеленых массивов и парков! Пусть многолюдные **новые** уголки Москвы покажутся **давними** знакомыми! Пусть тем, кто не бывал в столице,— пусть даже зрителям **дальних** окраин страны покажутся **близкими** и родными московские пейзажи!

А прорезаясь сквозь динамичные и красочные кадры современности, резким контрастом возникнут на экране черно-белые статичные фотографии. Это сама история. Это люди далекого 1918 года. Это сыны революции, отдавшие ей огонь своего сердца и саму жизнь. Здесь и безвестные герои и люди, чьи имена украшают летопись революции. И с ними — Ленин. Их глубокий, пытливый взгляд устремится с экрана через десятилетия, прямо в глаза кинозрителю — через него они хотят познать Современность.

Проплывет по экрану торжественная надпись: «50-ЛЕТИЮ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ ПОСВЯЩАЕТСЯ»...

Нет, это не **вступительные** кадры, не **начальные** титры. Встреча героев революции с Москвой наших дней — это **финал** картины «Шестое июля», которую наша съемочная группа ставит по сценарию М. Шатрова. Картина расскажет об одном дне из жизни Ильича, только об одном дне, наполненном грозными событиями, которые решали судьбы республики Советов.

1918 год. В стране голод, разруха. Но только что заключен Брестский мир, можно, пользуясь передышкой, приступить к восстановлению хозяйства. А левые эсеры поставили целью сорвать ленинский план. Они стремятся ввергнуть страну в пучину смуты, плетут сети интриг и авантюр. Они убили посла Германии в России — дали повод немецким милитаристам принять «ответные» чрезвычайные меры. Эсеры подняли вооруженный мятеж в Москве, Петрограде, Ярославле. Им удалось арестовать Дзержинского, демагогическими лозунгами увлечь за собой несознательных.

Все началось 6 июля... и в тот же день бесславно закончилось. Этот один день, рассчитанный по минутам, вошел в историю примером титанических усилий вождя, его стремительной мысли, гениальной прозорливости, воли.

Готовясь к постановке, я много времени посвятил изучению архивов V съезда Советов и многих материалов о крупных и мелких событиях того знаменательного дня. Наряду с напряженными событиями должное место в фильме будет занимать полемика, разгоревшаяся на съезде между большевиками и эсерами, столкновение их позиций.

Я ощущаю тему, идею фильма, как остро современную, актуальную.

Поскольку тема его — столкновение безответственного авантюризма, рядящегося в одежды высокой идейности и ультрасовременности, с воинствующим гуманизмом, который является сущностью подлинной революционности, смыслом революции. Хочу, чтобы фильм о 6 июля 1918 года стал фильмом и о нашем времени, когда растет революционная борьба народов мира за свободу и независимость, борьба с реакционерами, колонизаторами, империалистами.

* * *

Пусть тот, кто будет смотреть нашу картину, увидит за историей современность, а за снятыми сегодня кадрами Москвы и москвичей почувствует наших отцов и старших братьев, начинавших славный пятидесятилетний путь! А историю и современность пусть объединит светлый образ великого Ленина.

Юлий Карасик

Советское искусство отображает исторический путь советского народа, его героические деяния и борьбу за построение коммунизма. Сложился новый тип художника, который видит свое гражданское призвание в том, чтобы быть участником строительства нового мира.

Тезисы ЦК КПСС «50 лет Великой Октябрьской социалистической революции»

ГЛАВНОЕ — ЛЮБИТЬ ЧЕЛОВЕКА!

Сейчас, у рубежа великого пятидесятилетия, особенно остро мы оцениваем наш труд, придирчиво относимся к тому, чего достигли, и пересматриваем, проверяем то в наших замыслах, чего осуществить не удалось. Еще и еще раз мы задумываемся о своей теме в искусстве, о ее значительности, о ее необходимости для людей.

Что мне кажется главным для художника?

Последовательный гуманизм. Добрая вера в человека.

Идеи, принципы гуманизма постоянно волновали и волнуют художников. Человеческая личность — вот что всегда их интересует, что является вечной темой творчества. Но сила выражения идей гуманизма всецело зависит от глубины мировоззрения художника.

Советское киноискусство с первых своих шагов, с первых классических лент впитало в себя гуманизм как совершенно особое, внимательное и требовательное отношение к личности. Советский гуманизм — это революционный гуманизм, он окрылен идеями Октября. Искусство должно быть добрым и справедливым, по-настоящему гуманным, по-настоящему любящим человека и помогающим ему.

Вот, скажем, выбор героя... Я стараюсь снимать фильмы о хороших людях, в чем-то наивных и странных, но обязательно прямодушных и честных. Я стремлюсь сделать своих героев остроумными и веселыми, добрыми и ироничными. Художник прежде всего должен любить людей, даже если он выставляет напоказ их пороки. Ведь в искусстве всегда должна побеждать человечность — это мое твердое мнение!

Мне особенно близок жанр трагикомедии. Сочетание в фильме смешного и грустного, по-моему, наиболее полно и правильно отражает реальную жизнь, в ней ведь постоянно соседствуют веселое и печальное, лирическое и трагическое. Вот так, в живом сочетании противоборствующих начал, я пытался снять мой предыдущий фильм «Берегись автомобиля». Так я снимаю новый фильм «Зигзаг удачи».

Зритель любит смотреть комедии, это смешное и доброе искусство. Их воспитательная сила неисчерпаемо велика. Но чем крепче любовь зрителя, тем больше ответственность художников, делающих комедии, тем больших забот, внимания, чуткости требует этот жанр.

За полвека советская кинокомедия завоевала прочное место в сердцах зрителей, 50 лет она борется за человека мощным, действенным оружием — смехом. Хочется помянуть добрым словом всех ее тружеников, даривших зрителям большую ценность — хорошее настроение.

Будем же продолжать славные традиции советской кинокомедии. Главное — любить человека!

Эльдар Рязанов

экран советский

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА ПО КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР И СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

№ 20 (260) октябрь 1967

СТРАНИЦЫ НАШЕЙ ИСТОРИИ

День всевобуча в Москве. Красная площадь 25 мая 1918 г.

Петроград, Смольный, первые числа ноября 1917 года. Анатолий Васильевич Луначарский подписывает мандат операторам П. Новицкому и Г. Болтянскому на право киносъемок. Снимали они тогда в Смольном, снимали на улицах Петрограда и Гатчины, где шли бои с контрреволюционными войсками. Из этих четырехсот метров пленки были смонтированы первые кадры советской кинохроники...

«Карнавал книги» в Москве. 1925 г.

30 самолетов эскадрильи «Наш ответ Чемберлену» передается Красному воздушному флоту

Екатеринбург (Свердловск). 1920 г. Празднование годовщины освобождения Урала от Колчака

КИНОХРОНИКА 20-х ГОДОВ

Сегодня в Центральном Государственном архиве кинофотофонодокументов СССР хранятся миллионы метров пленки, составляющие кинолетопись полувековой истории нашей страны. Пользуясь этой сокровищницей, мы отобрали полтора десятка редких, не публиковавшихся в прессе кадров из кинохроники 20—30-х годов.

На выставке Ассоциации художников революционной России

Агитпоезд ВЦИК. 1919 г.

НАШ СОВРЕМЕННИК — ОЛЕГ ЖАКОВ

КРУПНЫМ ПЛАНОМ

Гастев («Путь к причалу»)

Есть музей на «Мосфильме»: в нем собраны киноплакаты. Каждый такой плакат — это не просто цитата из фильма. Это почти символическое выражение примет эпохи.

...Простоволосая женщина, намертво сжавшая древко знамени,— «Мать». Неудержимый всадник в черной, как вихрь, бурке—«Чапаев». Высокий солдат с винтовкой наперевес на фоне низкого горизонта — «Великая Отечественная»...

Есть и такой плакат: заснеженный простор, в котором только две вехи отмечают небо и землю — крошечный самолетик и полузанесенная снегом палатка. А на первом плане сосредоточенный человек у рации, точно сросшийся со своими наушниками. «Семеро смелых»...

Актера, который играл радиста, зовут Олег Петрович Жаков. С этой роли, собственно, и начинается его творческая биография.

...А может быть, она началась гораздо раньше — еще тогда, когда сын казанского врача помогал киномеханикам в кинотеатре «Палас»... Или тогда, когда студент Свердловского педагогического института выдержал экзамен в актерскую мастерскую Г. Козинцева и Л. Трауберга, которая называлась «фабрикой эксцентрического актера», а сокращенно ФЭКС. Вместе с другими «фэксами» Олег Жаков перешел затем на киноотделение Ленинградского техникума сценических искусств.

Первые годы Жакова в кинематографе — это напряженные поиски «своей» роли. Кинематографу 30-х годов был нужен тип «современного героя» — героя, всей своей сущностью выражавшего бескомпромиссную верность нашим идеалам. Именно такого героя привели на экран молодые актеры Б. Блинов, И. Новосельцев, Н. Крючков с их открытым, располагающим обликом и большой внутренней энергией.

На первый взгляд Жаков, как актер, не отвечал распространенному типу героя того времени. Внешняя «непроницаемость» его облика, сочетавшаяся со сдержанностью в проявлении чувств, вносила совершенно непредвиденный подтекст в исполнение его первых ролей еще в немом кино. Его герой, казалось, знал больше, чем говорил, смотрел острее, чем можно было ожидать от простого рабочего паренька Бориса из фильма «Полдень» или не мудрствующего лукаво студента Сени из фильма «Люблю ли тебя!». Правда, абсолютная его естественность помогала актеру быстро найти дорогу к сердцу зрителя, но в то же время что-то мешало подойти к герою Жакова попросту, «по-свойски», как, например, к герою Крючкова — такому близкому и доступному решительно для всех. Эта явная, но едва поддающаяся определению «недоступность» жаковского героя создавала вокруг него ореол некоего романтизма, присущего, пожалуй что, джеклондонским искателям и землепроходцам.

Очевидно, почувствовав это, режиссер С. Герасимов пригласил Жакова сыграть радиста Курта в фильме «Семеро смелых». И — снайперское режиссерское попадание! — некая отчужденность, некая непривычность, «угловатость» его облика сразу же нашли свое объяснение: ну, конечно, это иностранец, нашедший у нас вторую родину, но еще не успевший обжиться, что называется, пустить корни.

Именно с легкой руки С. Герасимова героями Жакова становятся латышские, финские, немецкие коммунисты, люди суровой и романтической судьбы, полной превратностей и смертельного риска. Таковы немецкие антифашисты Рольф из «Профессора Мамлока» и Пауль из «Болотных солдат». Таков красный командир финн Тойво Антикайнен из фильма «За советскую Родину».

Рассказывая об этих людях, Жаков тонко подчеркнул в каждом одну человеческую особенность: интеллект. Вспомните латышского стрелка Яна Драудина из фильма «Мы из Кронштадта». Чем покоряет этот невзрачный, такой «негероический» человек? Откуда это магическое действие, которое оказывает его негромкий голос, его иронический взгляд? За беглым взглядом, за скупыми словами Жаков дает почувствовать постоянную и очень напряженную работу человеческой мысли.

Когда актер снимался в героической роли, никто не оспаривал его права углубить роль подтекстом, но вот когда речь заходила о роли отрицательной, часто приходилось с первых же эпизодов раскрывать сущность персонажа.

Именно так, «безоговорочно» Жаков сыграл доцента Воробьева в фильме «Депутат Балтики». Доцент Воробьев — это своего рода человек в футляре, чеховский Беликов

Воробьев («Депутат Балтики»)

Ян Драудин («Мы из Кронштадта»)

Курт («Семеро смелых»)

от науки. Воробьев ясен нам с первых же кадров: это посредственный ученый, которому трудно перестроиться именно в силу своей ординарности, откровенно враждебно настроенный к революции. Нравственную узость этого человека Жаков буквально облекает в зримую, осязаемую форму. Вспомните унылую, какую-то удивительно «узкую» фигуру Воробьева, его суетливые и вместе с тем скупые жесты — к себе, а не от себя. Единственный широкий жест, который делает Воробьев,— это показной, фальшивый жест, когда он швыряет с кафедры книгу своего учителя. Но бунтующий Воробьев сам пугается собственной смелости. Вспышка «благородного негодования» грозит перейти в истерику, самую что ни на есть жалкую неврастеническую истерику, которая в лучшем случае вызывает у очевидцев гримасу брезгливости. Воробьев слаб; именно эта слабость, не случайно подчеркнутая актером, примиряет нас с режиссерской трактовкой образа: враг появился с поднятым забралом. Ну что ж, тем хуже для него.

Но вот Жаков «опускает забрало»— и перед нами уже другой противник, троцкист Боровский из «Великого гражданина». Интересно, что Боровский тоже кончает истерикой, но для него, человека сильного, эта истерика равноценна самоуничтожению. А сила Боровского заключается в абсолютной собранности, предельной организованности и рациональности. Жаков не спешит поднять забрало, разоблачить врага. Боровский умен, скрытен и потому особенно опасен. Но Боровский мыслит, мыслит активно. Это уже не узколобый доцент Воробьев. Для кинематографа тридцатых годов такое изображение врага стало настоящим открытием. Бесспорно, актеру нужен был герой интеллектуальный, мыслящий. И такой герой не заставил себя ждать.

...Он появился на экране в военные годы в «Нашествии» — небритый, кое-как одетый с чужого плеча. Что-то волчье мелькало в посадке головы, в повороте, во взгляде. Это был отщепенец, бродяга. Но вот бродяга начинал говорить, и первые же его слова вызывали мгновенное смешанное чувство любопытства, жалости, а главное, необъяснимого доверия к этому человеку. «Ветер, ветер на всем белом свете...» — эти знаменитые блоковские слова мгновенно изобличали всю сущность этого человека, интеллигентного, тонкого, умного, поставленного судьбой в нелепое, отчаянное положение.

...Так возвращался в родной дом Федор Таланов; так знакомились мы с любимым героем Жакова.

Каждый актер с нетерпением ждет встречи с ролью, наиболее полно отвечающей его творческой индивидуальности. Именно такая встреча произошла на съемках «Нашествия». Вот когда в полной мере проявился актерский интеллект Жакова. Подчеркнув интеллектуальность своего героя, актер как бы развил неясные намеки на прошлое Таланова, существующие в пьесе Леонида Леонова. Нет, не по уголовной статье судили этого жаковского Таланова (и Леонов впоследствии не только принял, но и подтвердил правомочность такой трактовки). Трагедия Таланова куда страшней. Вот почему с таким сомнением ждут его близкие: какую дорогу он выберет теперь, вырвавшись из тюрьмы на волю? Не обернется ли его жестокая обида предательством?

Жаков не спешит заверить нас в неосновательности этих опасений. Верный себе, он приходит на экран, чтобы позволить зрителю проследить

Дудырев («Суд»)

Рольф («Профессор Мамлок»)

Боровский («Великий гражданин»)

НАШ СОВРЕМЕННИК—ОЛЕГ ЖАКОВ

(Окончание. Начало на стр. 2—3.)

за процессом внутренних поисков, за ходом скрытых размышлений героя — от первого, едва заметного толчка мысли, выраженного одним только взглядом, до полного ее развития. От сцены к сцене актер «осторожно и неназойливо развязывает на экране узелки размышлений». Я не случайно повторяю здесь эти слова М. Ромма, сказанные о другом актере — И. Смоктуновском. Ведь еще четверть века назад Жаков продемонстрировал на экране тот самый стиль актерской игры, который мы называем сегодня то «современным», то «интеллектуальным». Сдержанность кинематографической игры без прямого выражения чувств (что вполне соответствует сложности жизненных отношений) и, наконец, предельная органичность и достоверность каждого мгновения экранного существования — вот качества, которые позволили нам утверждать, если хотите, своеобразный приоритет Жакова в этом стиле.

Вот почему актер так органически вошел в современный кинематограф, суть которого—в пристальном изучении жизни, в склонности к анализу человеческих взаимоотношений.

...Начальник строительства Дудырев благороден, порядочен. Но порядочность эта идет не от внутренней его сущности, а от рассудка. Она как бы неотъемлемая часть трезвого ума этого человека. Таким написал его писатель В. Тендряков. Таким и сыграл его Жаков в фильме «Суд». Став невольным виновником человеческой гибели, Дудырев всем своим существом стремится воспользоваться лазейкой, которую находят для него так называемые доброжелатели. Но вместо него должен пострадать другой. И Жаков тонко показывает, как человеческая совесть берет верх над инстинктом самосохранения, как неотступно и решительно доискивается человек до правды, потому что без нее, без этой правды, не будет ему жизни.

А вот другой герой Жакова, тоже наш современник: капитан Гастев, старый моряк, «без страха и упрека» из фильма «Путь к причалу». На буксире у него корабль, поднятый со дна морского. Где-то поблизости терпит бедствие лесовоз. Сорок человек гибнут, взывая о помощи. Надо оборвать трос, пустить ко дну ржавую громадину и налегке спешить на выручку. Но на борту искореженного призрака четверо своих — и среди них старый боевой друг боцман Россомаха... Как поступить? Собственно, этот вопрос даже не стоит для жаковского Гастева: это человек долга. Но, оставаясь верным своему долгу, он еще и хочет быть понятым, именно понятым во всех своих побуждениях. «Как поняли меня, товарищ боцман?» — спрашивает он в радиомикрофон Россомаху. И в этом коротком вопросе — вся сущность этого немолодого, сурового человека, до конца убежденного в безграничном могуществе человеческого взаимопонимания.

...Сколько раз приходилось актеру решать подобные — не арифметические, а, я бы сказала, алгебраические — задачи, решать их буквально в одном действии: слишком уж мало места отводилось на экране его героям. Давайте вспомним: много ли в нашем кинематографе центральных «возрастных» ролей? Необъяснимо, но возраст главного героя в наших фильмах колеблется между двадцатью и сорока годами. Драматурги явно обкрадывают себя: ведь если говорить об историческом и человеческом опыте, то он отнюдь не на стороне двадцатилетних. Еще несколько лет — и, говоря о нынешнем дне, сценаристы явно рискуют оставить за экраном и строителей первых пятилеток и участников Великой Отечественной. А без их опыта, их жизненных наблюдений, их прямого совета нет полной картины жизни.

Но как бы то ни было, а замечательные актерские качества позволяют Жакову сделать интересной буквально всякую, даже проходную, «необязательную» роль. Я уже не говорю о том, если в роли есть какое-то интересное зерно,— Жаков прямо-таки выводит своего второстепенного героя на первый план.

Даже самую короткую встречу со зрителем этот актер способен сделать настоящим событием — именно благодаря умению наполнять действенной мыслью создаваемые образы.

Невольно вспоминаются тут первые работы актера, эпизодические роли в фильмах «Шинель», «СВД», «Новый Вавилон». Жаков был воспитанником фабрики эксцентрического актера, известных «фэксов». Пожалуй, именно эксцентриада с ее особыми законами художественной типизации помогла ему найти себя.

Творческая биография Жакова попросту не вмещается в рамки журнальной статьи. Трудно рассказать на нескольких страницах более чем о пятидесяти ролях. Об этом актере надо писать новую книгу, которая, несомненно, будет пополняться все новыми и новыми страницами — ролями.

Вот и сейчас, когда эта статья уже была набрана, пришло сообщение из Италии о том, что Жаков утвержден на роль итальянского крестьянина папаши Черви, отца семи героев Сопротивления, павших в боях с фашистами. Фильм ставит режиссер Джанни Пуччини.

Л. Ягункова

СЕГОДНЯ НА КИНОСТУДИЯХ

РИЖСКАЯ СТУДИЯ

Фильм режиссера А. Лейманиса «Армия Трясогузки» пользовался популярностью у ребят. В будущем году студия снова вернется к любимым героям детворы. А. Лейманис поставит сценарий ленинградских драматургов А. Власова и А. Млодика, рассказывающий о новых приключениях «армии Трясогузки».

«Четыре белые рубашки» — эта цветная музыкальная комедия режиссера Роланда Калниня рассказывает о сложных взаимоотношениях творческих работников с критиками. Разумеется, конфликт между героями решается в комедийной форме. Студия объявила среди композиторов конкурс на лучшие песни к фильму.

«УЗБЕКФИЛЬМ»

Альберт Хачатуров поставит картину по сценарию И. Рахимова «Подвиг Фархада». Действие происходит во время войны. В роли Фархада — Джавлан Хамраев (сын исполнителя роли Алишера Навои Разака Хамраева), в роли немецкого майора Гофмана — литовский актер Лаймонас Норейка, исполнитель роли Домового в фильме «Никто не хотел умирать». В картине снимается также известная латышская актриса Вия Артмане.

«ТАЛЛИНФИЛЬМ»

Пьеса эстонского драматурга Арди Лийвеса «Венская почтовая марка» экранизируется на «Таллинфильме». Режиссер Вельо Кяспер. Оператор Х. Рехе. В фильме участвует Юри Ярвет. Мы видели его в главной роли фильма «Молочник из Мяэкюла», за которую он был удостоен премии за лучшее исполнение мужской роли на фестивале киноискусства республик Прибалтики, Белоруссии и Молдавии.

«БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Куда ведут дороги» — так называется художественный фильм, который ставит режиссер Лев Голуб. Действие происходит в первые годы Советской власти. Главная героиня— девочка Анюта, которая идет искать правду в Москву, к Ленину. Оператор Ю. Цветков. Художник Ю. Кулычев. Композитор Р. Бутвиловский. Сценарист Катусь Губаревич.

«МОСФИЛЬМ»

Картина «Урок литературы» ставится по рассказу В. Токаревой «День без вранья». Он рассказывает о судьбе молодого учителя, о товариществе, о месте в жизни, о выборе профессии, о взаимосвязи личности и коллектива. В фильме заняты: Е. Стеблов, Е. Леонов, И. Макарова, Л. Куравлев, В. Федорова. Режиссер Алексей Коренев. Художественный руководитель постановки Эльдар Рязанов.

«ЦЕНТРНАУЧФИЛЬМ»

Готовятся ленты: «Ленин на Капри», фильм, посвященный революционерке Е. Стасовой, «Товарищ Абсолют», картина о жизни и деятельности выдающегося советского гельминтолога академика К. Скрябина, киноочерки об академике И. Бардине.

В Москве, на проспекте Калинина

«ОКТЯБРЬ»—К ОКТЯБРЮ

Объемный витраж на фронтоне кинотеатра «Октябрь». Авторы: А. Васнецов, Н. Андронов, В. Эльконин

В середине проспекта Калинина расположилось здание нового кинотеатра «Октябрь», который сможет вместить три тысячи зрителей. Это будет один из самых больших театров нашей страны. По архитектуре он заметно отличается от существующих. Главный фасад, протянувшийся на 96 метров, представляет собой громадный стекло-алюминиевый витраж. Над ним возвышается большой зал, фасад которого украшает художественное панно, выполненное из разноцветной смальты. В кинотеатре будет гардероб, гостевой вестибюль, кафе, банкетный зал, артистические комнаты. Кинозал оснащается самым современным оборудованием. В «Октябре» будут демонстрироваться широкоформатные, широкоэкранные и обычные фильмы со стереофоническим сопровождением. Строительство кинотеатра заканчивается к празднику Великого Октября.

Драматург А. Штейн рассказывает о работе над ленинской темой

ТОЧНОСТЬ ИСТОРИКА ПЛЮС СМЕЛОСТЬ ХУДОЖНИКА

Для людей моего поколения сам факт первого появления на экране Щукина и Штрауха в ролях Ленина был откровением. Тогда многие еще помнили, знали **живого Ленина.** Было большое число людей, **близко** знавших его.

Это была акция смелости художников — Щукина, Штрауха, Ромма, Юткевича и, конечно же, драматургов Каплера и Погодина. Каждый по-своему увидел Ленина. Одним нравится больше одно решение, другим — другое. Об этом можно спорить. Но бесспорно, что это — **решения.** А право на решение имеет только **художник** — ремесленник права на решение не имеет. Потому что он только подражает, копирует, в лучшем случае берет лишь внешние приметы: вот возьмет да вложит пальцы в проемы жилета и полагает, что «все решено»... Ищет внешнего сходства, хотя, скажем, Щукин, как известно, внешне не был похож на Ленина. Но это не мешало ему на экране производить впечатление абсолютного сходства. Больше того, у многих облик Ленина подсознательно ассоциируется скорее с виденным в кино, нежели с известными портретами художников. Это факт.

Из последних работ кинематографа, вероятно, можно назвать «Ленин в Польше» Габриловича и Юткевича — там много интересного. Из последних театральных вещей хотелось бы положительно оценить пьесу М. Шатрова «Шестое июля», которая сейчас экранизируется на «Мосфильме». Шатров идет по пути создания документальной драмы. Сейчас им же написана пьеса о покушении на Ленина, в которой самого Ленина нет,— это продолжение поиска, опыта документальной драмы. Пьесу репетирует театр «Современник».

Есть и другие произведения, но, к сожалению, их не слишком много, так бы я сказал. С высоты шестидесятых годов уже ясно, что многие произведения о Ленине испытания временем не выдержали. А время идет вперед...

Сколько, например, я перечитал вещей, где Ленин не то чтобы иконописен, но уж очень повторяем. Такой добренький, такой знакомый-перезнакомый, который то и дело гладит детей и кошечек...

Не делаю ни в коем случае исключения для себя. В частности, свою пьесу «Пролог» и ленинские сцены в ней считаю в большой мере иллюстративными. Я не удовлетворен этой своей работой: в ней не было открытия, хотя я и работал над пьесой довольно долго (начал еще до войны). Я бы сейчас не стал так писать о Ленине.

С большей, так сказать, симпатией я отношусь к другой своей работе — пьесе «Между ливнями». Там есть попытка нового, современного истолкования исторических событий, есть стремление, опираясь на опыт не только 1921 года, но и последующих лет, сказать о 1921 годе.

Сейчас неимоверно трудно писать о Ленине. Нельзя в искусстве бесконечно повторять в различных вариациях образ Ленина без нового подхода — каждый раз, непременно каждый раз нового подхода! Ведь если нового подхода нет и нет открытия, то не стоит и браться за тему. Кстати, в этом особенно грешен кинематограф, который чрезвычайно не по-хозяйски распорядился такой ответственнейшей темой — слишком щедро оснастил ею целый ряд картин, которые по своему художественному, сюжетному ходу не имеют отношения к ленинскому образу.

В связи с новой моей работой встречаюсь с Максимом Максимовичем Штраухом. И снова идет разговор о том, что сегодня надо или найти новую точку зрения на эту тему, или ее не трогать совсем. Это — наше глубочайшее убеждение.

Мне кажется, кощунством является то, что во многие исторические картины механически включают эпизоды, связанные с Лениным, и без новой художественной точки зрения. Когда ее нет, когда нет авторского вйдения, нет и художественного явления. Всегда существуют два человека: человек, о котором пишут, и человек, который пишет. Когда нет этого, нет и произведения. И если мы возьмем произведения с непреходящей ценностью, скажем, о Ленине, то в них всегда есть автор.

Мне рассказал Штраух, он где-то читал, что один художник, рисовавший Ленина, спросил: «Ну как, Владимир Ильич, похожи вы на портрете?» Ленин ответил: «Похож-то похож, а вот вас не вижу».

Могу вам привести пример, казалось бы, неожиданный: Зощенко. Писатель, чье имя в литературе связано преимущественно с изображением мещанства, неожиданно оказывается автором удивительных рассказов о Ленине, которые сейчас почти забыты. У него есть рассказ «Ошибка», который в его, зощенковской, манере показывает Ленина так, что этот рассказ звучит необычайно современно. О том, как Ленин умел видеть ошибки — не только чужие, но и свои, как умел отвечать за них. И второй рассказ — «Лисица», о Ленине на охоте, и тоже необычайно своеобразный, не похожий на многие другие. Тут есть свое вйдение — в данном случае зощенковское,— поэтому эти рассказы не устарели.

Начиная с первой крупнейшей победы советского кино — фильма «Броненосец «Потемкин»,— тема революции всегда занимала почетное место в творчестве его художников. Революции посвящены многие шедевры экрана. Ее воспевали и воспевают в лучших своих творениях деятели самого важного из искусств. Ей посвящают они свой талант и мастерство, темперамент и яркие дарования, страсть и высокие порывы души. Крупнейшими творческими победами ознаменовано их обращение к ленинской теме. Экранная Лениниана — подлинное украшение мирового искусства!

Своими мыслями о живописно-графической портретной разработке ленинской темы и связях с классическими произведениями нашего экрана делился с читателями в прошлом номере журнала народный художник СССР Николай Жуков.

Сегодня в разговор включился писатель-драматург Александр Штейн. Кинозрители хорошо помнят его прежние работы для кинематографа, насыщенные поэзией подвига, романтикой моря. Это «Балтийцы», «Подводная лодка Т-19», «Морской батальон», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы». С успехом шли по театрам Союза многие пьесы Штейна: «Талант», «Гостиница «Астория», «Персональное дело», «Флаг адмирала», «Пролог», «Весенние скрипки», «Океан». В пьесе и сценарии «Пролог», а также в пьесе «Между ливнями» писатель обращался к сложнейшей задаче воссоздания образа Владимира Ильича Ленина.

Наш корреспондент Г. Цитриняк обратился к Александру Петровичу и попросил его поделиться с читателями «Советского экрана» мыслями об опыте экрана и сцены в разработке ленинской темы, а также сообщить о новой работе писателя, посвященной Ленину,— драматической сюите «Поединок», ставящейся Академическим театром имени Маяковского.

— Александр Петрович, какие основные требования можно предъявить к произведению на историческую тему?

— Когда-то академик Тарле, выступая перед писателями, работающими над исторической темой, сказал так: «Мое огромное преимущество перед вами состоит в том, что я, не умея писать исторические романы, их не пишу». Вот так. Это во-первых. А во-вторых... Впрочем, прежде всего надо помнить, ради чего написана историческая пьеса или поставлен исторический фильм. Может ли художник что-то сказать своим современникам? Свое, личное, выстраданное? Только в этом случае спектакль или фильм имеют право на жизнь. Иначе автор будет не художником, а архивариусом, что вовсе не так уж увлекательно.

Исторической пьесе нужна и какая-то доля вымысла. Даже больше, если автор этого не сделает, то сам у себя украдет. Важна общая точность воспроизведения исторической атмосферы, верность не букве, а духу. Педантам это, разумеется, не нравится, и они уличают автора в неточностях, хотя автор идет на них сознательно, а не от невежества. Но вообще-то материал надо знать досконально, иначе можно многое упустить.

Верность в изображении сути эпохи и воображение художника — эти два понятия не антагонистичны. И не надо, чтобы скрупулезная точность подавляла воображение художника и ограничивала его фантазию.

— То же можно сказать и о произведениях, посвященных Ленину?

— Конечно. Мне кажется, и здесь нельзя ограничивать воображение художника, ни в коем случае. Художник, если он художник, обязан проникнуть в сущность ленинского характера, в лабораторию его мыслей, в загадку гениального мозга.

Мне представляется привлекательным то, как изобразил Ленина Э. Казакевич в «Синей тетради». Я имею в виду, в частности, сцену, когда Ленин плывет в лодке и вспоминает свой приезд в Петроград в апреле 17-го года. Тогда он и Надежда Константиновна беспокоились, как они доберутся до дома: найдется ли извозчик поздно вечером, тем более в пасху. И когда Ленин увидел огромное количество людей, и факелы, и знамена, то подумал, как много было сделано «в повседневной, лишенной внешних эффектов, изнурительной работе, иногда казавшейся ничтожной по результатам, комариными укусами на огромном теле царского исполина».

Я не читал нигде о таком случае, может быть, он где-то и есть в воспоминаниях. Но, даже если бы этого и не было в жизни, художественная деталь, придуманная Казакевичем, так освещает весь смысл сцены, так поворачивает по-новому наше представление о Ленине!..

Для меня это пример смелости художника. И там, где есть эта смелость, художник прощается с иллюстративностью. Где есть эта смелость, есть увлеченность. Где есть эта смелость, есть художественность. Разве не в этом задача искусства?

Таких примеров можно привести много. Вот еще: в «Кремлевских курантах» Погодина есть сцена с нищенкой. Вероятно, это придуманная сцена. Но в ней — живой Ленин.

Точное копирование, унылое фотографирование фактов чрезвычайно мешают в создании настоящего произведения о Ленине. Конечно, нельзя, чтобы Ленин в пьесе или фильме говорил то, чего он не думал. Или делал то, чего он никогда не делал и по своему характеру делать не мог. Повторяю, речь идет о другом: о смелости художника, а смелость без воображения невозможна.

— Речь Ленина... Какие трудности возникают при речевой характеристике образа Ленина?

— В этом смысле автора подстерегает много опасностей. Скажем, есть несколько характерных ленинских оборотов, которыми в литературных произведениях Ленинианы стали злоупотреблять. Например, Ленин очень любил слово «архи». Чи-

(Окончание на стр. 12)

В ЛОГОВЕ ВРАГА

Первыми, кто бросился в горящий дом спасать немецких ребят, были советские военнопленные

В каменном мешке ройтенфуркской разведывательной школы...

Вережников (Г. Бортников)

● ВЗОРВАННЫЙ АД

Фильм «Взорванный ад» (автор сценария А. Салынский, режиссер-постановщик И. Лукинский) — психологический детектив, в основе которого события, исключительные по напряженности и драматизму. Речь в нем идет о возникновении подпольной организации в немецкой разведывательной школе, готовившей во время войны советских военнопленных для выполнения шпионских заданий на территории СССР.

У нас часто бывает, что психологические детективы выглядят как попытка соединить несоединимое. Авторы стараются хорошо закрутить сюжет, выстроить напряженную интригу, и из сферы их внимания выпадают характеры, люди оказываются малоинтересными, блеклыми. Авторы нажимают на психологизм, на внутренние мотивировки, и вот уже вяло плетется, спотыкаясь, интрига, и лента, одним из основных достоинств которой мыслилась увлекательность, оказывается тяжеловесной, скучной.

А между тем нет-нет да и возникают фильмы, самим фактом своего существования доказывающие, что синтез такой возможен, естествен и что дело, очевидно, только за профессиональным мастерством, за вкусом к жанру, за желанием заниматься им ответственно и всерьез.

А. Салынский и И. Лукинский хорошо воспользовались возможностями, которые предоставлял им материал. Здесь и таинственные убийства, и автомобильные катастрофы, и загадки, которые нужно постоянно отгадывать и героям и зрителям. А основной принцип съемок (оператор В. Корнильев) — «под документальность», с подчеркнуто точным соблюдением примет времени и обстоятельств действия, в борьбе с приблизительностью, небрежностью, «недостаточностью», столь характерными для многих детективов. Это предпосылка, необходимое условие того главного, чего добивались создатели ленты. А добивались они, чтобы интрига при всей своей занимательности не мешала, а помогала раскрытию характеров.

Вережников направлен в школу подпольной партийной организацией лагеря. Он должен действовать среди опытных, знающих свое дело врагов, основная задача которых — увидеть «воспитанников» насквозь, чтобы ни один уголок души каждого из них не остался непонятым, неясным. Он должен действовать среди бывших «наших», узнать, кто не предал, а отчаялся, дрогнул или попал в этот ад потому, что надеялся использовать его для побега к своим. Он должен был возвращать Родине не окончательно еще пропавшие души ее сыновей. И когда Вережников спросил комиссара Воронина, именем партии посылавшего его на эту безмерно трудную и опасную работу: «А как я потом докажу, что не сам пошел, не продался?» — то в ответ услышал самое страшное: «Может, и не докажешь».

Вережников готов к тому, чтобы отдать жизнь за Родину, но может быть и отдать за нее честь советского офицера и гражданина... Вот какая нравственная коллизия оказывается в центре фильма, и, играя ее, Г. Бортников—Вережников в некоторых эпизодах фильма достигает настоящего драматизма. Например, тогда, когда Вережников узнает о трагической гибели Анны, немецкой девушки, учительницы, поплатившейся жизнью за свою любовь к нему. И в особенности финал: подтянутый, спокойный Вережников среди фашистов — руководителей школы, в которой он по их предложению решил остаться инструктором. И его голос, завершающий фильм: «Если за всем этим смерть? Бесславная смерть в мундире изменника. И дома никогда не узнают правду. Надо побольше успеть, побольше успеть! Обстоятельства не могут быть сильнее меня, пока я человек!»

Еще одно условие серьезности и подлинной драматичности, которым часто пренебрегают авторы детективных лент и которому остались верны создатели «Взорванного ада»: враги в их фильме умны, проницательны, «специалисты своего дела».

Они тонко ведут игру, и в результате на экране не умозрительная схема, где все предопределено заранее, а острый поединок, борьба, требующая предельного напряжения нервов, сил, интеллекта, предельной убежденности в том, что в сложившихся обстоятельствах ты должен жить, выполнять свой долг именно так, только так, и не можешь иначе.

Из других персонажей фильма запоминается С. Яковлев — Бесавкин, человек совсем иной, чем Вережников, судьбы, иного темперамента, пристрастий и интересов. Встреться они до войны, наверное, разошлись бы, не почувствовав взаимного влечения. Им и здесь, в школе, не всегда легко давалось сближение. Но нечто неизмеримо более высокое, чем личные привычки и интересы, объединило их, спаяло воедино. И когда Бесавкин оказался перед необходимостью пожертвовать собой ради спасения Вережникова, он сделал это не раздумывая.

Картина студии имени М. Горького, по-моему, получилась интересной. Это одна из серьезных работ в трудном, но нужном жанре.

К. Щербаков

ПОЖАР НА БОРТУ

● ПОЛУДЕННЫЙ ПАРОМ

Пожар на пароме разбушевался. Единственное спасение — сбросить в воду горящую машину

Зритель «Полуденного парома» («Таллинфильм») с самого начала догадывается о беде, грозящей людям на экране. А они еще долго занимаются своими делами, не подозревая о том, что движутся навстречу опасности. Этот контраст неотвратимо назревающего несчастья и безмятежности человеческого неведения сразу создает столь драгоценную в искусстве атмосферу драматизма.

Когда в первых кадрах молодые любовники — нагловатый парень и во всем покорная ему девушка — на исходе Ивановой ночи тайком залезают в остановившийся на шоссе грузовик, нимало не задумываясь о том, куда он их повезет, и беспечно закуривают, расположившись на тюках хлопка, в нас вселяется чувство тревоги: быть пожару.

И действительно, пожар происходит, но только далеко не сразу. Пока мы мучаемся ожиданием неизбежного, камера неторопливо знакомит нас с весьма многочисленным кругом действующих лиц, с их стремлениями, заботами, взглядами на жизнь.

Беда обнаруживается слишком поздно. Злополучный грузовик уже стоит на борту морского парома; он затиснут в самую середину палубы, до отказа забитой автомобилями и автобусами, переправляющимися с материка на один из островов.

Но вот наконец фабульная завязка, долго тлевшая в самых глубинах несколько затянувшейся экспозиции, пробивается наружу давно обещанным сюжетным пламенем. Паром в море, грузовик пылает, рядом — бензовоз, и каждую минуту может произойти взрыв. Однако дружными усилиями членов команды и пассажиров катастрофу удается предотвратить, правда, ценою немалых материальных жертв. Прежде чем сбросить в море горящий грузовик, пришлось столкнуть за борт частную «Волгу», «Москвич», «газик» и бензовоз. Вот как было дело.

И все же надо думать, что режиссер Калье Кийск поставил «Полуденный паром» не ради этого происшествия, сколь ни кинематографично оно само по себе и сколь ни эффектно снято оператором Юрием Гаршеком. Еще менее вероятно, чтобы такой крупный художник, как Юхан Смуул, написал сценарий «Полуденного парома» лишь для того, чтобы показать, к чему приводит неосторожное обращение с огнем. В том-то и дело, что пламенем этого пожара Юхан Смуул осветил давно волнующую его проблему различных уровней нравственной ответственности, еще соседствующих в нашем обществе, начиная от самоотверженного служения общественному долгу и кончая различными видами общественного эгоизма.

Цель писателя не столько показать события в их естественном течении, сколько поставить некий социально-психологический эксперимент, требующий особой, исключительной ситуации и пестрого разнообразия действующих лиц.

Когда возникла необходимость сбросить за борт машины, капитан парома понимал, с какими последствиями для него связана такая мера, но он взял на себя груз этой ответственности и после минутного колебания отдал приказ. И мы знаем, что, если бы у него не хватило решимости, то же самое сделал за него боцман.

Матросы, летчики, рыбаки, экскурсанты, даже студентки-филологички, даже доцент, владелец обреченной «Волги»,— все они по мере сил участвовали в борьбе со стихией. Это было для них естественным побуждением, внутренней необходимостью, хотя некоторые и боялись.

Но себялюбие вовсе не обязательно связано с трусостью, говорит нам Юхан Смуул. Новоиспеченная жена доцента, парикмахерша из привокзального салона, тоже не бросилась к шлюпкам, тоже осталась на палубе. Но во имя чего? Пытаясь любой ценой отстоять свою машину, она учинила неприличный скандал, даже драку. Инстинкт собственности взял в ней верх не только над разумом, но и над страхом.

Нет, социальный эгоизм вовсе не простое явление. Порой он принимает самые причудливые формы. Если парикмахерша до поры до времени лицемерно маскирует свою меркантильную сущность, то молодой человек, приехавший на прокатном «Москвиче», открыто заявляет себя безучастным потребителем радостей жизни. Папенькин сынок, он даже бравирует своей иждивенческой философией. Почему же этот циник, презирающий все, что может приобщить человека к коллективу, почему же он в минуту замешательства вдруг пошел на смертельный риск и едва не погиб? А просто так, ради самоутверждения, побуждаемый тщеславием...

С точки зрения социальной психологии этот случай куда сложнее. И если бы режиссер и актер помогли нам вникнуть в природу такого характера — «порождение инфляции гуманизма», как определяет его Юхан Смуул,— они бы совершили подлинно художественное открытие.

К сожалению, и эта и некоторые другие актерские работы грешат схематизмом и явно не реализуют возможностей, заложенных в сценарии. Вполне вероятно также, что та прямолинейность, с какой многие персонажи произносят опорные реплики (в русском варианте фильма), связана с утратой интонационной гибкости при дублировании. Порой создается впечатление, будто действующие лица излишне многозначительны лишь потому, что боятся затеряться в окружающем многолюдии.

Однако вернемся к прерванному разговору. Быть может, самую опасную разновидность душевной безответственности, ибо она трудно различима, являет собой парень, который курил на тюках хлопка. Бесшабашный и удачливый, незлобивый и хитрый, он менее всего думает о том, как оценят окружающие его поведение. Он вообще не размышляет об этом, но зато мгновенно применяется к любой обстановке. Многого ему не нужно, но уж если что подвернется, не упустит. Это эгоизм наплевательский, резвящийся, беспечный. Вкрадчивый и нахрапистый одновременно.

Приглядитесь к нему, как бы говорят нам авторы. Обратите внимание на его повадки. Подчас они вызывают у нас улыбку, тогда как заслуживают гневного осуждения.

И есть нечто символическое в финальном кадре, когда этот парень и его девушка — неопознанные виновники пожара,— уже прибыв на остров и сойдя на берег, уезжают с пристани, вскочив на попутную п о ж а р н у ю машину. Ирония судьбы? Если хотите, да. Но скорее напоминание о живучести и легкой приспособляемости этого человеческого типа. А возможно, и предложение подумать о сложностях жизни...

Так что «Полуденный паром»— фильм не о пожаре, а о двух противоборствующих нравственных позициях.

Б. Рунин

«КОМИССАР»

На первой странице обложки

Князь Чугуреев (В. Шульгин, в центре)

Картина «Комиссар» посвящена гражданской войне в Крыму. Ее ставит на «Мосфильме» молодой режиссер Александр Сурин. В № 13 «Советского экрана» мы уже рассказывали о сюжете фильма, о его идее и задачах, которые ставят перед собой авторы. Тогда съемки еще не начались и не были известны имена исполнителей. Сегодня мы публикуем фотографии, сделанные на съемочной площадке нашим фотокорреспондентом Игорем Гневашевым.

В роли комиссара Фадейцева [вы видите его на обложке этого номера]— Ю. Назаров, белогвардейского офицера князя Чугуреева — В. Шульгин. Анну играет Г. Польских. Ее отца — А. Титов. В других ролях заняты артисты А. Нигматулин, Э. Володарский. Оператор В. Ошеров. Художник Л. Перцев.

Сценарист В. Потейкин.

Рабочий момент съемок

Анна (Г. Польских, в центре)

ОКРЫЛЕННЫЙ РЕВОЛЮЦИЕЙ

Революция вошла в жизнь человека, окрылила ее, наполнила смыслом. Это пишут часто о самых разных людях, каждый раз подтверждая истинность того, что Великий Октябрь действительно стал переворотом в сердцах, умах и судьбах человеческих.

Для Евгения Евгеньевича Енея такие слова приобретают особую весомость. Это талант, которому революция дала силу. Это художник, которому революция помогла определить призвание. Это гражданин, которому революция дала родину. Это человек, для которого революция стала содержанием жизни.

В молодости Еней жил в Будапеште. Он был архитектором, но тянулся к живописи и мечтал поехать в Париж учиться. Еней считал себя революционером, но революционность заявляла пока о себе чтением марксистской литературы и участием в студенческих демонстрациях, художественными симпатиями (книги Горького, наполненные предчувствием бури, стихи Эндре Ади, ломающая академические каноны живопись Пикассо).

Великая Октябрьская социалистическая революция круто повернула судьбу Енея, заставила изменить прежним планам и все поставила на свои настоящие места.

Венгр по национальности и рождению стал гражданином Советской России, патриотом и художником города на Неве. Революционно настроенный интеллигент превратился в убежденного ленинца, коммуниста. Архитектор, мечтавший о живописи, нашел себя, став художником кино.

Этап за этапом формировала революция человека и художника. В лагере на Дальнем Востоке к пленному офицеру австро-венгерской армии впервые попали книги В. И. Ленина. «Они открыли мне глаза»,— вспоминает художник. Еней понял тогда, что настоящее его место здесь, вместе с рабочими и крестьянами России, отстаивающими свою свободу. Он вступил в отряд венгров-интернационалистов, сражавшихся в составе Красной Армии на фронтах гражданской войны. Вскоре Еней стал членом Коммунистической партии.

Евгений Еней принимал участие в дерзкой операции по спасению «золотого эшелона» — состава с золотым запасом Советской республики, который недобитые колчаковцы пытались вывезти из Сибири... Потом Украина — бои против Врангеля. Еней отдавал революции все свои силы, свой воинский опыт и знания. Но кончилась гражданская война, и революция потребовала от коммуниста и командира Красной Армии Енея иной отдачи — таланта художника. Он был направлен на ответственный и трудный участок — в кино. Кино, которое в ту пору приобретало особо важное значение.

С 1923 года Еней работает художником на студии «Севзапкино» в Петрограде. У него не было тогда никаких профессиональных знаний, никакого опыта работы в кино. Очень скоро Еней понял, что профессиональные навыки приобрести не так уж трудно. Беспокоило другое: как превратить кино в новое, подлинно революционное искусство.

Ему посчастливилось встретить верных соратников в этой борьбе — группу молодых энтузиастов кинорежиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга, оператора А. Москвина, группу актеров; несколько позже к ним присоединился и композитор Д. Шостакович. Эта дружба не распалась и сегодня. Над «Гамлетом», как сорок лет назад, Еней работал рядом с Г. Козинцевым и Д. Шостаковичем (с ними до самой своей смерти — в 1961 году — был и оператор А. Москвин).

Что делает в кино художник? Казалось бы, только создает эскизы декораций и наблюдает за их постройкой, подбирает «натуру». Однако свой малозаметный для зрителя труд в кино Еней сумел наполнить дыханием революционной страстности, глубиной мысли.

Может быть, первым среди художников советского кино Еней сумел стать не просто «строителем декораций».

Он стал одним из равноправных соавторов фильма, одним из главных творцов его зрительного образа, кому надлежит воплощать замысел сценариста и режиссера в конкретную, материальную плоть.

Главная цель художника кино — создание зримого образа среды, в которой действуют герои. Художник предоставляет «право голоса» окружающим человека вещам. И они своим языком рассказывают нам о герое.

Так своими специфическими средствами он помогал созданию образа человека революционной эпохи.

В трилогии о Максиме созданный художником образ двух Петербургов — пролетарского и буржуазного — помог рассказать, как из озорного заводского паренька вырос большевик. Нищая, но все-таки поэтичная рабочая окраина помогла понять, как формировался характер Максима. Истоки его ненависти раскрывала наглая пошлость увешанных рекламами улиц капиталистического Петербурга.

Еней принимал участие в работе над пятьюдесятью фильмами; среди них и историко-революционные фильмы, и фильмы о рабочем классе, и бытовые комедии. Однако в последние годы магистральными в творчестве Енея становятся работы на историческом материале, экранизации литературной классики. Это «Дон-Кихот», «Гамлет», «Катерина Измайлова». Но они все оказываются самыми современными по содержанию и форме, подлинно революционными по духу.

Обращаясь к жизни разных народов и разных эпох средствами своего искусства, художник последовательно и глубоко обосновывает в них великую закономерность исторического развития.

Мало назвать Енея среди тех, кто превратил профессию художника в кино из ремесла в искусство. Художник работает над фильмом в большом коллективе людей разных профессий, он руководит и подчиняется, он творец образа, и он интерпретатор чужой творческой мысли. Можно смело сказать, что Еней заложил «основы нравственного кодекса» советского художника кино. Дружеская взаимопомощь, ответственность за порученное дело, высокая принципиальность — вот истинно коммунистическая основа профессиональной этики художника-кинематографиста.

«Художественной совестью» называют его товарищи по профессии — ленинградские кинематографисты.

Революция навсегда вошла в судьбу Енея.

Она стала содержанием его жизни и его искусства.

В. Кузнецова

Эскизы к фильмам «ЮНОСТЬ МАКСИМА»...

Евгений Еней

О ТЕХ, КОГО МЫ НЕ ВИДИМ НА ЭКРАНЕ

...«ДОН-КИХОТ»...

...«ГАМЛЕТ»

Олеся (И. Короткова) и Василь (Ю. Фисенко)

«НЕЗАБЫВАЕМОЕ»

Украина... С ее утренними туманами и размахом голубых ширей рек, с ее буйным цветением и сельским уютным пейзажем. Здесь, под Киевом, мосфильмовцы снимают картину «Незабываемое».

В основу сценария вошли военные рассказы А. Довженко, написанные им в 1942 году, когда он, корреспондент «Красной звезды», прошел Украину по дорогам войны, видел страдания своего народа, был свидетелем стойкости, мужества советских людей.

Рассказы эти — небольшие поэмы в прозе.

В них — великая боль и ненависть свидетеля бедствий народных, тоска по истоптанным нивам, по убитым, оскорбленным и обращенным в рабство. И любовь к жизни, к родной Украине, к ее поэзии, к лирическому и эпическому началу, живущему в украинском народе.

Режиссер Ю. Солнцева, известная зрителям по фильмам «Поэма о море», «Повесть пламенных лет» и «Зачарованная Десна», отобрала для сценария несколько рассказов (среди них «Незабываемое», «На колючей проволоке», «Мать», «Тризна»), объединив их в единой сюжетной и драматургической форме. «Незабываемое»— это фильм о семье Петра Чабана, о его мужественных и героических детях, о любви Олеси и танкиста Василя, которая родилась в роковую минуту, когда наши части с боями покидали украинское село, и там, у околицы, встретились они, герои фильма. Встретились, чтобы пронести через все испытания войны свое первое, чистое чувство...

Олеся

Участница «массовки» Е. Косленко

Перед съемкой...

Рабочий момент

Василь

В роли отца Петра Чабана снимается Е. Бондаренко; он знаком нам по предыдущим фильмам Солнцевой. Олесю играет И. Короткова, Василя — Ю. Фисенко, мать — З. Дегтярева, кулака — С. Плотников. Оператор Д. Файтхуллин. Художник Н. Усачев.

Сегодня мы публикуем цветные кадры, сделанные на съемках «Незабываемого» фотокорреспондентом А. Виханским.

И. Игорев

ТОЧНОСТЬ ИСТОРИКА ПЛЮС СМЕЛОСТЬ ХУДОЖНИКА

(Окончание. Начало на стр. 5.)

таешь его письма, записки, статьи— и часто встречаешь: «архиважно», «архисущественно», «архинеобходимо», «архиспешно»... Он не только писал, но и говорил так в жизни, так же, как с иронией произносимое им слово «кажись». Очень много таких слов, которыми было отмечено своеобразие и неповторимость ленинской речи. Но они «лежат» на поверхности, их слишком заштамповали многие авторы. В том числе и я... А ведь главная особенность ленинской речи не в этом.

Понимаете, его речь не была подвержена никаким канонам. Ее необычность заключается в том, что она текла, как река. Когда перечитываешь ленинские документы, все время поражаешься удивительной аккумуляторной силе этой речи. Ее особенность в том, что она никогда не отличалась заранее намеченной «железной» схемой. Ленин, правда, мог составлять заранее планы речей и следовал им, но он позволял себе отходить в сторону, потому что отвлечение, как отдельные ручейки, вливалось в единый поток речи, который шел в избранном Лениным направлении. Он не боялся отвлечься, если это нужно было для доказательства центральной, так сказать, несущей идеи. Так было всегда — в любой статье, в любой речи.

— А теперь о вашей новой работе, посвященной Ленину. Ее готовит к постановке Театр имени Маяковского!

— Да, со Штраухом в главной роли.

— В чем драматургические особенности этой вещи!

— Это будут литературные «Чтения», составленные из ряда произведений о Ленине. Их объединит развернутый авторский комментарий, вводящий зрителя в атмосферу ленинской мысли, ленинской идеи.

Строго говоря, это произведение не мое. Здесь тексты Горького, Демьяна Бедного, Вишневского, Есенина, Казакевича, Каплера, Зощенко, Вознесенского, Пастернака, Брехта, Хикмета. Войдут сюда и отрывки из моей пьесы «Между ливнями». Портрет Ленина будет нарисован художниками, которые видят его каждый по-своему. Может быть, с точки зрения истории в этих видениях кое-что неточно, но это и есть воображение художника. Это не портрет, написанный коллективом авторов. Это драматическая сюита, сложившаяся из многих произведений о Ленине, из ленинских статей, бесед, из писем Ленина и Ленину. Тут есть документы малоизвестные, скажем, письма Горького, где он утверждает, что Ленин «любил людей, а не идеи», что он «ломал и гнул идеи», когда этого требовали интересы народа. Это острое, парадоксальное горьковское суждение о Ленине особенно остро звучит сегодня.

Вы увидите Штрауха без грима: он будет читать ленинские материалы, играть ленинские сцены. В гриме он появится, вероятно, только один раз — в финале.

Знамя из Кривого Рога

Эрвин Гешоннек на съемках фильма «Знамя Кривого Рога»

Проезжающим через местечко Гербштедт, расположенное невдалеке от Айслебена, едва ли бросится в глаза что-нибудь особенное. Но стоит поговорить с местными жителями, как сразу начинаешь ощущать: передача знамени, присланного немецким шахтерам горняками Кривого Рога, хотя она и произошла тридцать восемь лет назад, до сих пор в памяти у многих, и не только у тех стариков, которые тогда, 21 апреля 1929 года, присутствовали на этой церемонии.

Историю этого знамени рассказывает новый фильм киностудии ДЕФА, выпускаемый на экран к 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

Рассказ пойдет о самых простых людях. Это Брозовские — отец и старший сын. Они работают на шахте в трудных и суровых условиях, а домой приносят жалкие крохи. Это и Минна Брозовская, которая трудится, не разгибая спины, чтобы превратить все заработанное в селедку, картошку, деревянные башмаки, штопальные нитки.

К тем, на чьи мысли и дела оказало влияние это знамя, принадлежит также младший сын Брозовских и такие рабочие, как Юле Хаммер, обкатчик из Бремсберга, способный уложить быка, Август Кюнель, прозванный Малышом, Рюдигер, секретарь компартии, и все другие, для кого эксплуатация их мансфельдскими капиталистами стала школой жизни. К ним принадлежат также и те, кто, подобно учителю Петерсу, в часы жесточайших испытаний не захотел отказаться от своего человеческого достоинства.

Все началось с письма, которое Отто Брозовский (его играет хорошо известный нам Эрвин Гешоннек) написал своим товарищам — горнякам Кривого Рога, где подробно рассказывал о тяжелых условиях работы немецких шахтеров. И они ждут ответа, горняки шахты Витцум. Обыватели язвят: ведь вы же не можете надеяться всерьез, что те ответят! Проходят месяцы, и вдруг однажды по поселку пробегает весть: они написали, товарищи из Кривого Рога. Радость — для одних, повод для опасений и ненависти — для других. У капиталистов свои методы «общения» с рабочими — увольнение «зачинщиков». Отто Брозовскому тоже не удалось избежать этого. Но чувство солидарности немецких горняков с их советскими друзьями лишь окрепло. Наивысшей точкой выражения этой сплоченности стала передача знамени, привезенного немецкими коммунистами из Кривого Рога.

На празднично украшенной площади Гербштедта оно было передано Отто Брозовскому. «Я — сын мансфельдской земли и Коммунистической партии Германии. Вы доверили мне это знамя. Я должен хранить его. Оно будет со мной, несмотря ни на какие опасности,— это я обещаю вам, потому что знамя — символ той жизни, которая уже есть в Кривом Роге, и той, что будет у нас. Мы понесем его в социалистическую Германию». Так говорил Отто Брозовский 21 апреля 1929 года, когда сотни людей присутствовали при передаче знамени.

Сюжет этого фильма, сделанного по одноименному роману Отто Готше, можно было бы подать как криминальную, приключенческую историю: найдут ли переданное знамя враги или Отто Брозовскому и другим удастся скрыть его до того дня, когда фашизму будет положен конец?

Создатели картины сознательно отказались от этого пути. Ведь всем хорошо известно, как закончилась эта история: знамя Кривого Рога в наши дни принадлежит к числу наиболее ценных реликвий антифашистского Сопротивления, хранящихся в Музее немецкой истории.

В самом начале фильма показано, что знамя спасено, и внимание зрителя, таким образом, концентрируется на борцах, которые спасли его.

Вот что говорит о картине ее режиссер Курт Метциг:

— В таком фильме, как этот, самое существенное — сделать исторические события созвучными чувствам и делам современного человека, нашей общественной жизни...

Надо показать, что немецко-советская дружба не упала как дар с неба после 1945 года, что корни ее уходят далеко в прошлое, что трудовой народ Германии всегда был сторонником этой дружбы, что немцы боролись и умирали за нее. И решительная позиция коммунистов стала примером для людей других политических убеждений.

Во время съемок в Мансфельде — многое снималось на местах действительных событий — мы постоянно ощущали, как тесно связаны люди с этой историей. Отсюда и огромный интерес зрителей к фильму.

МЫ—ИНТЕРНАЦИОНАЛИСТЫ

КИНОСТУДИИ БРАТСКИХ СТРАН—ВЕЛИКОМУ ОКТЯБРЮ

Букет незабудок

«Наш Октябрь» — полнометражный документальный фильм о болгарах, принимавших участие в революционных событиях и гражданской войне в России в 1917—1920 годах. Сценаристы и режиссеры Бурян Энчев и Елена Попова. Оператор — Никола Златанов. Съемки были начаты группой кинематографистов Центральной студии хроникальных и документальных фильмов Народной Республики Болгарии в прошлом году и проводились в различных городах и населенных пунктах СССР. В Ленинграде была снята Дворцовая площадь, по которой в ночь на 25 октября на штурм Зимнего вместе с петербургскими рабочими, моряками и красногвардейцами шли болгарские интернационалисты. На кинопленке запечатлены кадры встречи с болгарином Петром Захариевым, который сейчас живет в Ленинграде. Он был одним из основателей знаменитой больницы имени Мечникова в послереволюционном Петрограде и первым ее директором.

В Кишиневе снимались документы Музея имени Котовского. Как известно, в отряде легендарного героя гражданской войны было много болгар, и они занимали ответственные посты.

В Дагестан документалистов привлекли яркие страницы истории совместной борьбы дагестанцев и красных болгарских бойцов за дело революции.

В районе бывшего рыбного промысла Молоканка, в шести километрах от Махачкалы, высится белоснежный обелиск. Он воздвигнут на месте гибели интернационального отряда, в составе которого были и болгары. В 1918 году город Порт-Петровск оборонялся от натиска белоказачьих отрядов полковника Бичерахова. Дрались до последнего патрона, и многие остались навеки в золотых песках побережья. Документалисты засняли обелиск и прибрежные дюны, где происходили кровопролитные бои.

У обелиска сняли участника обороны Порт-Петровска тех лет, орденоносца, ныне персонального пенсионера Бийакая Гереева. Старый революционер воевал в составе кавалерийского эскадрона, которому была придана артиллерийская батарея из шести орудий. Он рассказал, что в эскадроне и батарее были болгары. Позицию держали на южном углу Тарки-тау. Однажды часов в семь утра в лощине, где паслись кони, разорвался шрапнельный снаряд, посланный с бичераховского бронепоезда. Несколько животных было убито, несколько ранено. Двенадцать красногвардейцев спустились вниз, чтобы сделать перевязку коням, верным боевым друзьям, не раз уносившим их от смертельной опасности. В их числе были ветврач-болгарин, рослый, крепкий человек, пользовавшийся огромным уважением за смелость и отличное знание дела, и молоденькая медсестра-болгарка. И тут ударил второй вражеский снаряд. Одиннадцать были убиты сразу. Медсестру нашли тяжело раненной. Эскадронный фельдшер Измайлов насчитал у нее двадцать восемь ран. Бережно перенес он раненую на санитарную двуколку. Бойцы эскадрона столпились вокруг, не в силах помочь. Жизнь уходила. Среди прощавшихся был и Бийакай. Двуколка тронулась по направлению к аулу Тарки. Как потом узнали, болгарка умерла по дороге. Ее похоронили на аульском кладбище.

Кинематографисты засняли лощину, гору Тарки-тау, аул Тарки, кладбище. Бийакай нарвал незабудок, которыми, как и в прежние времена, полны эти места. Запоздалый букет памяти от старого бойца — тогда было не до цветов. Нарвал незабудок и оператор Никола Златанов. Это подарок от родины — Болгарии — и от нынешнего поколения, которое верно идеалам революции.

Воплощенная память

«В наших жилах кровь, а не водица,
Мы идем сквозь револьверный лай,
Чтобы, умирая, воплотиться
В пароходы, в строчки и в другие долгие дела» —

писал Маяковский в стихотворении, посвященном Теодору Нетте, латышу-дипкурьеру, отдавшему жизнь, защищая интересы Советской власти.

Эти строчки с полным правом мог бы взять эпиграфом к своей картине и польский режиссер Богдан Косинский, снявший документальный фильм о поляках — участниках Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны.

— Идея этой картины,— рассказывает режиссер,— возникла в Польском институте истории партии. Там составлен биографический словарь «Книга поляков», включивший свыше десяти тысяч фамилий участников Октября. Я заинтересовался этим материалом, и вместе со Збигневом Щигельским — сотрудником этого института — мы написали сценарий, тщательно использовав все архивные материалы. Он был закончен в мае, а уже в июле наша съемочная группа приехала в СССР, где с помощью Центральной студии документальных фильмов был начат долгий рейд по местам деятельности наших героев.

За это время мы убедились, что дела наших соотечественников живут, живут не только в перебранных нами архивных материалах, но и в памяти советских людей. Так, в Ташкенте, на вокзальной площади, стоит памятник членам правительства первой республики Туркестана. В январе 1919 года эти 14 комиссаров были расстреляны белыми мятежниками. Среди них и поляк Владислав Фигельский, выпускник Сорбонны, прошедший длинный путь — от учителя женской гимназии в Самарканде до главы первого Советского правительства Туркестана.

Душанбе помнит Чеслава Путовского — председателя ЧК Таджикистана начала 20-х годов. Есть там и площадь Путовского и улица его имени, где стоит памятник ему. Но этого мало. Есть даже спуск Путовского и базар Путовского. Так живет в памяти потомков этот человек, не щадивший своих сил и умерший в 1925 году от разрыва сердца.

В Алуште, в парке, раскинувшемся на берегу моря,— обелиск, на котором вырезаны имена Антона Слуцкого, Станислава Новошельского, Яна Торвацкого и других. Эти люди возглавляли Советскую республику Таврию, возникшую в Крыму в 1918 году. Вместе с другими членами правительства они были расстреляны татарскими националистами в апреле 1918 года во время захвата Украины немцами. Они похоронены в братской могиле, на которой и установлен обелиск.

Таких свидетельств памяти о героях нам во время нашего почти месячного путешествия приходилось встречать много. С юга мы перебрались в Сибирь, побывали в Иркутске, где Аполлинарий Рыдзинский организовал красный отряд из поляков — солдат и ссыльных, освобождавших от белых Якутск. Там тоже есть улица Рыдзинского, в музее много материалов, а в городе до сих пор живут люди, помнящие отряд и его руководителя.

Побывали мы и в Москве и в Ленинграде, где в отрядах Красной гвардии сражалось много наших соотечественников. В Москве нам удалось даже лично повидаться с одним из них. Францишек Петровский — офицер Варшавского революционного красного полка, защищавшего Москву и подавлявшего мятеж левых эсеров,— пенсионер, живет около Клязьмы.

Всего в фильме будет рассказано приблизительно о тридцати поляках, включая и таких, как Дзержинский и Мархлевский. Но главное внимание мы обращаем на неизвестных и малоизвестных героев. Мы хотим познакомить зрителей с людьми, отдавшими жизнь в борьбе за счастье братского нам народа.

В фильме нам хотелось особенно подчеркнуть два момента. Во-первых, большое количество участков, где сражались наши соотечественники. Поэтому скорее всего фильм будет называться «30 тысяч километров по следам поляков». А во-вторых, те изменения, которые произошли за эти пятьдесят лет в стране, ради блага которой жертвовали жизнью наши герои.

Эта задача все время стояла перед оператором Лешеком Кжижаньским. Снимая конкретные предметы, те самые, на которые когда-то смотрели и наши герои, он старался с их помощью давать обобщенные образы происшедших перемен.

А то, что не удалось сделать оператору, дополнят музыка и дикторский текст. Фильм выйдет на польский экран в начале ноября. Это наш скромный подарок к пятидесятилетию.

50-ЛЕТИЮ ПОСВЯЩАЕТСЯ...

Как готовятся к славному пятидесятилетию Октября кинематографии братских социалистических стран? В одном из предыдущих номеров мы уже писали о фильмах, посвященных этой великой дате в Болгарии.

В этом номере журнала мы публикуем репортажи со съемок художественного фильма ГДР «Знамя Кривого Рога» Курта Метцига и документальных польской и болгарской картин.

В следующем номере «Советский экран» познакомит своих читателей с рассказом о съемках фильма «Мне было девятнадцать» Конрада Вольфа, автором которого является участник действительных событий, положенных в его основу, советский гражданин Владимир Галл. Сообщали мы уже подробно и о венгерских картинах «Звезды и солдаты» Миклоша Янчо и фильме о Мате Залка, который по сценарию Е. Габриловича будет ставить Карой Макк.

Коротко расскажем о произведениях, посвященных великой дате, создающихся в других странах.

В ЧССР режиссер Иво Новак снимает по сценарию Яна Прохазки фильм «Марафон», рассказывающий о первых майских днях 1945 года, когда Советская Армия с боями освобождала Прагу.

Делается также документальная картина «Был такой случай», посвященная замечательному русскому революционеру, одному из участников штурма Зимнего, Антонову-Овсеенко.

Он был первым советским послом в Чехословакии и создал в посольстве удивительно дружескую атмосферу, когда на вечера там собирались ведущие деятели чехословацкой литературы и искусства.

В Румынии режиссер Вирджил Калинеску работает над фильмом «Румыния и Великий Октябрь».

В Югославии делается «Битва на Неретве», повествующая об одном из самых решающих сражений освободительной борьбы югославского народа, в которой он все время ощущал поддержку своих советских собратьев.

Во всех братских социалистических странах будут также организованы фестивали и ретроспективные показы советских фильмов.

Их цель — шире познакомить зрителей с лучшими достижениями советской кинематографии за все время ее существования, показать политические, культурные и экономические связи между СССР и народами других социалистических стран, познакомить с новейшей советской кинопродукцией.

Параллельно будут показываться и картины братских стран, воскрешающие славные страницы революционного движения.

Будут также проводиться выставки «50 лет советской кинематографии».

Связь с минувшим

Современное киноискусство стремится не только рассказать с экрана о том или ином событии, явлении, но и осмыслить происходящее, подумать вместе со зрителем, осознать его внутренний смысл, причины и следствия.

Нет ни одной важной темы, разрабатываемой кинематографом, которой не посвящались бы одновременно и ленты, становящиеся классикой, и значительно большее количество фильмов, относящихся к так называемой массовой продукции. Оговоримся: речь идет не о плохих фильмах, а о рядовых лентах, сделанных с достаточным профессиональным мастерством.

Вокруг фильмов массовой продукции еще не отгремели жаркие споры. Споры неслучайные.

Последние полтора-два десятилетия отличает успех философских лент, работа над которыми привела к расцвету публицистического кино с его особой заостренностью мысли. Сюда можно отнести разные, но объединенные страстностью раздумий художника и признанием зрителя фильмы, такие, например, как «Обыкновенный фашизм» М. Ромма и «Нюрнбергский процесс» С. Креймера. Фильмы, кстати, не «про войну», а о войне, о ее истоках и последствиях. Антифашистские фильмы, пронизанные глубоко философским содержанием.

Удачи такого рода не могли не вызвать на первых порах скептическое отношение к старым жанрам. Трудно соотносились ленты, когда в одной из них развертывался взволнованный рассказ о судьбах мира, а в другой историю пытались втиснуть в рамки чувствительной мелодрамы или бойкого детектива.

Это простое деление на «белое» и «черное» скрывало за собой путь наименьшего сопротивления. Труднее оказалось другое — разработка ответственных тем на уровне массовых жанров.

Дело делается, и есть о чем поговорить.

Вот два фильма: «Бумеранг», поставленный польским режиссером Леоном Жанно, и «Тени над Нотр-Дам», созданный в ГДР режиссером Куртом Юнг-Альзеном. Обе картины объединены антифашистской направленностью. Мелодрама и детектив...

Безусловно, драма истории, пропущенная через призму мелодрамы или детектива, теряет немало. Жанр обязывает, что-то приходится опускать, что-то подгонять под рамки привычной схемы. Задача мастера — неназойливо, не вступая в противоречия со спецификой жанра, пробудить в сознании зрителя, в сердце его понимание более общих закономерностей, незаметно вплетенных внутрь увлекательно преподнесенного сюжета.

Вот, например: двое друг друга полюбили. Она полька, он западный немец, который вызывает немедленную антипатию отца девушки, прошедшего через все ужасы фашистского нашествия.

Так завязывается и начинает неумолимо двигаться к своему финалу драма влюбленных.

Внешне эффектные положения не замутняют центральной мысли, главной проблемы фильма. Наоборот: за этим «роковым» движением событий нарастает роковая — уже без кавычек — предопределенность драмы. Влюбленная пара по своему незнанию приносится в незажившей ране истории. Оттого и предопределенность событий. Частности, детали обретают решающее значение, потому что молодой герой фильма «Бумеранг» с возрастающей пристальностью смотрит на мир, открывая для себя свою связь с историей, свое место в борьбе за то, чтобы прошлое стало прошлым.

Это фильм о наших днях в их неразрывной связи с минувшим. Нельзя не заметить хотя бы вскользь, что «Бумеранг»— картина, для польской кинематографии принципиально важная. Мастера кино Польши в конце прошлого — начале нынешнего десятилетия создали блистательные фильмы о войне, о борьбе с фашизмом, об определении каждым человеком своего места, своей личной ответственности в этой борьбе. Потом наступило настораживающее затишье: овладевая современной темой, художники порой резко сворачивали от лент широких масштабов. И прекрасно, что герои фильма «Бумеранг»— молодые люди, которые не роются в прошлом, дабы найти душевное равновесие в настоящем, а именно открывают для себя прошлое и вместе с ним — непростоту сегодняшнего дня, сегодняшнего мира. И тем больший художественный эффект достигается простым, на первый взгляд даже упрощенным решением фильма.

И, оказывается, средствами кино, на которых впопыхах пытались поставить крест, можно — а потому, очевидно, и должно — решать серьезные проблемы. Скажем больше: и в этом наступательность киноискусства, понимание художниками своей ответственности перед обществом.

В доходчивости «Бумеранга»— многое от хорошей традиции агитационного искусства.

Кстати, поучительно: в буржуазном кино научились проводить с экрана четко определенные — и далеко не всегда прогрессивные — идеи, используя форму, например, вестерна. Тем важнее для мастеров социалистических стран овладеть синтетической формой, совмещающей занимательность традиционного жанра и идеологическую насыщенность.

Но работа эта, повторим, не из легких. Пример нечеткого подхода к материалу, думается, дает фильм «Тени над Нотр-Дам».

Сказав «детектив», добавим: поназываемая на экране борьба за разоблачение нацистской «пятой колонны» во Франции, а затем понски документов тайного фашистского общества, похищенных одним из патриотов перед самой войной,— все это требует прилагательного «политический».

Однако перед нами не насущно необходимая разработка антифашистской темы средствами детектива, а детектив, поводом для создания которого послужила занятная история, связанная с антифашистской борьбой.

Создается впечатление: постановщик в какой-то момент убоялся, что будет «немонтажное». И стал нагромождать события ради них самих. За событиями же становится не совсем ясно даже то, чего ради герои столь упорно разыскивают пакет с фашистскими документами. Непонятно и зачем нацисты с еще большей настойчивостью желают вернуть в свои руки злополучные бумаги.

Все направлено на эффектность микроскопических — в рамках фильма, длящегося почти четыре часа,— деталей. Они эффектны, эти подземные капеллы, бесконечные выстрелы, побеги из концлагеря, разоблачения провокаторов. Но это ли те подлинные богатства, которые скрыты в материале фильма? Разумеется, нет.

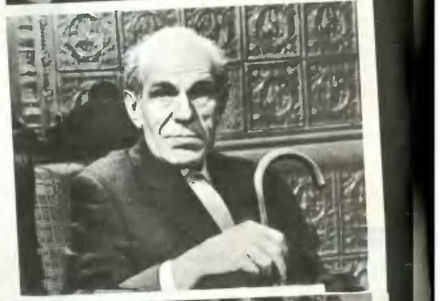
Главный герой, журналист Жан Батиссьер с точки зрения привычных мерок чуть ли не «желтый», чуть ли не «борзописец». Но за внешним, наносным в характере героя живет честный интеллигент, из тех, кто рано или поздно определяет свой выбор и становится сознательным борцом с реакцией. Так заявлен этот характер — до той черты, за которой буйство событий и фейерверки выстрелов заслоняют человека. На поверку он оказывается лишь охотником. Заинтересуй его не история с политической подоплекой, а кража со взломом, очень вероятно, что он действовал бы аналогично. В финале нам, однако, предлагают увидеть в нем чуть ли не борца за идею.

Прошу понять меня правильно: я вовсе не ратую за искусственную гибридизацию, за непременное и насильственное смешение жанра детектива и психологической драмы там, где это не нужно. Но «Тени над Нотр-Дам»— фильм о борьбе с фашизмом, не прерывающейся на протяжении многих лет. И именно поэтому здесь нужно было особое внимание к развитию человеческих характеров, и осмыслению цепи событий. Отсутствие подобного осмысления и приводит к тому, что фильм на тему, таящую в себе золотые россыпи для художника, оказывается проходным повествованием с давно примелькавшимися острыми ситуациями, пусть и эффектно поданными с экрана.

Героев этой картины можно переодеть в другое платье, перенести в другую эпоху и, чуть подправив сценарий, снова снимать. Положения не меняют вмонтированные в ленту кадры хроники: такие вкрапления давно уже стали общим местом и сами по себе еще не передают суть, смысл эпохи. Это тоже частности, не спасающие «Тени над Нотр-Дам», где трудно найти связь между важнейшей проблемой и спецификой жанра.

Об этой специфике, о жанрах вообще, о возможностях традиционных форм в постоянно меняющемся современном киноискусстве говорят и спорят немало. Очень хорошо, что наряду с теоретическими спорами делаются постоянно практические шаги. Два фильма, о которых шла речь,— примеры этой кинематографической практики. Практики, не застрахованной от ошибок. Но хочется думать, что со временем она будет давать все более интересные результаты.

Василий Кисунько



БУМЕРАНГ

ТЕНИ НАД НОТР-ДАМ

ОКТЯБРЬ И МИРОВОЕ КИНО-ИСКУССТВО

Продолжаем публикацию материалов симпозиума на тему «Великая Октябрьская социалистическая революция и мировое киноискусство», проведенного Союзом кинематографистов СССР в честь 50-летия Октября. (Начало в № 18.)

СЕРДЖО ЧЕККИНИ

(Италия)

Наиболее вероятная дата первых просмотров советских фильмов в Италии — 1930 год. Многие исследователи называют первым фильмом, демонстрировавшимся в нашей стране, «Медвежью свадьбу» по сценарию А. Луначарского. В полуподпольной атмосфере, когда вокруг свирепствовал фашизм, узкая группа интеллигенции, в которой было гораздо больше писателей, чем кинематографистов, смогла посмотреть небольшую подборку советских фильмов: «Человек из ресторана» Я. Протазанова, «Бабы рязанские» О. Преображенской, «Коллежский регистратор» Ю. Желябужского, «Живой труп» Ф. Оцепа. Самым важным из них стал просмотр «Бури над Азией» (так за рубежом назывался фильм В. Пудовкина «Потомок Чингис-хана»). К сожалению, почти все эти картины были подвергнуты большим купюрам.

И хотя смотрели мы в это время далеко не главные советские фильмы, слава крупнейших советских киномастеров начала доходить до Италии. Начиная с 1927 года в итальянской прессе появляются первые статьи о советском кино. В 1928 году к нам попала книга Леона Муссинака «Советское кино». Таким образом, хотя советские фильмы — наиболее значительные — в Италии еще не демонстрировались, но о них уже несколько лет говорили, анализировали их достоинства, пытались извлечь из них полезный опыт. Всем было ясно, что в СССР в области кинематографии происходит нечто глубоко новое и интересное.

Постепенно этот усвоенный урок начал приносить свои полезные плоды. Влияние советского кино сказалось в некоторых итальянских художественных и документальных фильмах, поставленных молодыми режиссерами, фильмах, содержавших первые признаки того, что итальянское кино начинает выходить из переживаемого им кризиса. Это были «Солнце», «Мать-земля», «Палио» Алессандро Блазетти, «Мальчик» Иво Перилли, документальная лента «Верфи на Адриатике» Умберто Барбаро.

Так закончились те годы, которые можно назвать первым периодом в истории отношений между советским и итальянским кино,— период, охватывающий 1917—1931 годы. Следующий за ним год знаменателен двумя важными событиями, которые открывают новую страницу в этих отношениях. Это были: первый «официальный» контакт между двумя кинематографиями — участие советских фильмов в первых венецианских фестивалях — и публикация в Италии книги Пудовкина «Кинематографический сюжет». Печать посвятила этой короткой работе рецензии, полные высокого признания.

«Золотая книжечка» Пудовкина вскоре стала своего рода учебником для очень многих итальянских режиссеров, актеров, операторов, киноведов и критиков. Она оказала влияние на многие итальянские фильмы, в частности на «1860-й год» А. Блазетти.

Вместе с окончанием войны и ликвидацией фашизма вновь возрождаются тесные связи между нашими двумя кинематографиями. На венецианских фестивалях 1946 и 1947 годов показывается ряд интереснейших советских фильмов, таких, как «Чапаев», «Депутат Балтики», «Непокоренные», «Без вины виноватые», «Адмирал Нахимов», проводятся ретроспективные показы фильмов С. Эйзенштейна и Г. Александрова. Это была короткая эпоха теплых встреч и сопоставлений, ибо итальянское кино было представлено здесь такими значительными произведениями неореализма, как «Солнце всходит вновь» А. Вергано, «Пайза» Р. Росселини, «Трагическая охота» Де Сантиса. Годы, непосредственно последовавшие за освобождением, были для итальянского кино периодом, когда хотели наверстать упущенное в знакомстве с советским кино. Шли лихорадочные поиски всех тех фильмов, которые нельзя было увидеть в Италии в годы фашистского режима. Постоянно устраивались циклы просмотров, лекций, встреч. Итальянское кино, стремившееся к обновлению, развивает значительную часть своей проблематики и художественных средств на основе ценного опыта советского кино 20-х годов, родившегося в результате обновляющего толчка, данного Октябрьской революцией.

Критик Умберто Барбаро писал, что «теория киноискусства, выработанная советскими кинематографистами, явилась той теоретической основой, на которой родилась итальянская кинематографическая культура и которая определила направление ее развития».

И дальше: «Это влияние не только имело место, но и было настолько сильно, что явилось существенно важным, если не единственным фактором, определившим возникновение и пышный расцвет неореализма в послевоенные годы».

Самым значительным событием последнего десятилетия явилось заключение культурного соглашения между Италией и СССР. Увеличилось число фильмов, идущих в кинотеатрах, укрепляются контакты между кинематографистами, критиками, историками и теоретиками кино. И хотелось бы, чтобы мы продолжали идти по этому пути, сохраняя тот же дух дружбы и стремления к культурному обогащению.

Советскому кино принадлежит огромная и неповторимая заслуга: оно заставило не только итальянскую, но и всю мировую кинематографию сделать важнейший шаг вперед в смысле обогащения как формы, так и содержания. Так же, как можно сказать, что мир после Октябрьской революции стал уже не таким, как прежде, можно утверждать, что и кино тоже стало другим после появления великих советских мастеров. До того кино было только интересной попыткой, технической находкой, которая в значительной мере была обязана своим успехом людскому любопытству; после — оно получило право называться искусством.

Ч. ЧИМИД

(Монголия)

Я хотел бы на примере нашей страны, нашего развивающегося искусства показать то огромное влияние, которое оказало советское кино на его становление и развитие, хотя бы коротко показать тот путь, по которому шла и идет монгольская национальная кинематография.

В Монголии кино долгое время называлось «русским иллюзионом», из чего становится ясно, кто первым принес его в нашу страну. Уже в 1935 году у нас была создана кинофабрика, образцом для продукции которой стали советские фильмы. Мы безгранично благодарны советским кинодокументалистам за то, что они сохранили навеки облик живого Сухэ-Батора.

Всего две минуты длится его пребывание на экране, но незабываема встреча с молодым, живым вождем нашей революции. В 1936 году на экранах Монголии появился фильм «Сын Монголии», сделанный мастерами советского кино. В картине снималась большая группа монгольских актеров.

Это была первая совместная наша работа.

Монгольская кинофабрика, естественно, начала свою деятельность с документальных лент. Но уже в 1939 году был создан первый короткометражный художественный фильм «Герой Гонгор» — о геройском подвиге младшего командира Народно-революционной армии, уничтожившего в неравном бою десять японцев и белогвардейцев. Затем был поставлен короткометражный же фильм «Путь Нержимы», показывающий, как под влиянием новой действительности люди освобождаются от религиозного дурмана, обретают веру в новую культуру. Так, поднимая большие, жизненно важные для всего народа темы, рождалась наша кинематография.

Мне особо хотелось бы подчеркнуть здесь советскую помощь в создании и развитии монгольского национального кино. Она носила самые различные формы. На материально-технической базе СССР была создана наша кинопромышленность. При помощи советских людей были обучены и подготовлены ее кадры. При участии советских режиссеров и операторов были созданы многие наши художественные и документальные фильмы. В частности, Ю. Тарич помогал нам в постановке фильма «Степные витязи» — эпического рассказа о монгольском патриоте и просветителе XVII века. И, наконец, совместные постановки, например, широкоформатный фильм «Исход», над которым сейчас работают кинематографисты наших двух стран.

Прошло несколько десятилетий с того времени, когда была создана первая кинофабрика. С тех пор на экраны вышли десятки художественных и документальных фильмов, созданных монгольскими кинематографистами. Не все эти картины были сделаны на уровне требований народа. Но лучшие из них завоевали любовь и уважение зрителей как в Монголии, так и во многих зарубежных странах. Такова совместная работа наших и советских кинематографистов «Его зовут Сухэ-Батор», фильмы «Посланец народа», «Ох, уж эти девушки», «Пороки и добродетели», «Наводнение». Многие из них отмечены призами и дипломами на международных фестивалях.

Монгольская кинематография стоит на верном пути. Но нам предстоит проделать еще огромную работу, чтобы раскрыть душу вчерашнего пастуха-кочевника, ныне активного строителя социализма, показать особенности его национальной психологии, специфичность характера и в то же время раскрыть и то большое общечеловеческое, что есть в нем.

В этом наша главная задача. И решить ее мы можем только идя по пути освоения и развития как своего, так и международного опыта кинематографии, идя по пути верности и преданности идеям Великого Октября — идеям, которые теплы и животворны, как солнечные лучи.

НА ЭКРАНЕ И В ЖИЗНИ

Наши интервью

Советские кинозрители хорошо помнят героя знаменитого итальянского фильма «Похитители велосипедов», безработного Риччи. Эту роль в фильме прогрессивного режиссера Витторио Де Сика исполнял настоящий безработный — металлург Ламберто Маджорани. «В трагедии Риччи как бы сконцентрирована трагедия безработицы тысяч итальянцев, да и не только итальянцев, но тружеников всего капиталистического мира»,— писал в своей книге, посвященной творчеству Де Сика, советский кинокритик Г. Богемский. «Риччи — лишь один из миллионов людей, страдающих от несправедливости жестокого, равнодушного к судьбе простого человека буржуазного общества...»

Дальнейшая жизнь Ламберто Маджорани подтвердила справедливость этой характеристики.

По просьбе «Советского экрана» корреспондент итальянской газеты «Унита» позвонил в Рим. Почти неделю продолжались поиски Ламберто, и вот редакция «Унита» помогла нам найти его в Риме.

К телефону подошла жена Маджорани. Она рассказала, что после фильма «Похитители велосипедов» Ламберто искал работу по специальности, но все попытки получить ее были безуспешны. В 1959 году он по просьбе Чезаре Дзаваттини выступил в его пьесе «Как рождается киносюжет». Спектакль имел успех на фестивале театров в Венеции. В нем шла речь о свободе творчества сценариста, который хочет сделать правдивый фильм, но ему мешает продюсер, вмешиваются власти, и после острой борьбы художник вынужден уступить. Маджорани играл здесь безработного, который, будучи доведен до крайности, согласился продать свой глаз.

После этой роли в театре Маджорани с большими перерывами снимался в эпизодических ролях в различных фильмах.

Вот уже длительное время он вообще не имеет работы. Ведь ему недавно исполнилось пятьдесят лет, в этом возрасте найти работу почти уже невозможно.

— Мы живем на скромный заработок сына, рабочего завода,— сказала нам жена Маджорани.— И хотя мы не голодаем, Ламберто не перестает мечтать о любимом труде в литейном цехе завода...

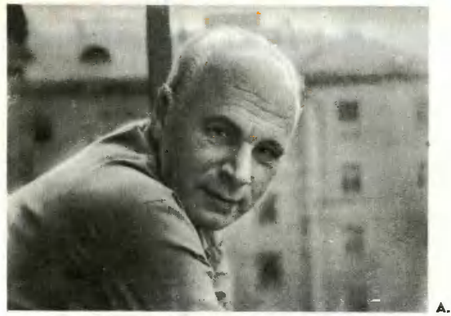
Спасибо за звонок, внимание. Муж будет доволен, узнав, что его вспомнили...

Такова судьба одного из миллиона ста двадцати восьми тысяч итальянских безработных.

И. Тайчер

Ламберто Маджорани в фильме «Похитители велосипедов»

НЕСЕТ ЛИ КИНО СМЕРТЬ ТЕАТРУ?



А. Анастасьев

С тех пор как появился кинематограф, заговорили о том, что молодое искусство несет смерть древнему театру. Не умолкают такие толки и по сей день. Когда хотят унизить театр и возвеличить кино, прибегают к безжалостной статистике: подсчитано, что самую хорошую пьесу за многие десятилетия ее жизни на сцене видело меньшее число зрителей, чем смотрят новый фильм в один только первый день его демонстрации. Иногда утверждают даже, будто театр не может показать настоящую любовь, что он-де глух к голосу времени.

Вот как красиво пишет мой друг Михаил Кузнецов в своей хорошей книге «Герой наших фильмов»:

«Ее величества любви» все нет и нет на подмостках театров. Зато она «прописалась» в фильмах, ибо они не боятся ни больших страстей, ни сильных, порой трагических характеров, ни ветра эпохи, который валит, как карточные домики, стены театральных павильонов».

Конечно, немало плохих спектаклей.

Фильмов тоже.

А о театральных павильонах сказано для красного словца: вряд ли кому мешает самый «натуралистический» павильон, в котором остро современно разыгрываются горьковские «Мещане» на сцене Ленинградского Большого драматического театра.

Иногда павильонов и вовсе нет. Только валит их не ветер эпохи, а режиссер с художником, которым в этом спектакле павильон не нужен. Что же касается любви, то пойдите на «Варшавскую мелодию» Л. Зорина в Театр имени Вахтангова, посмотрите, как играют Ю. Борисова и М. Ульянов, и вы наверняка поверите в неувядаемую силу старого искусства.

Вопрос, что лучше, перспективнее — театр или кино, мне кажется бессмысленным. Куда интереснее подумать, как сосуществуют искусства-соперники, как они, быть может, сами того не сознавая, взаимно помогают, а иногда наносят тяжкие раны друг другу.

Однажды прочел я в «Искусстве кино» мнение зрителя, доктора технических наук В. Шостакова.

«Я,— писал он,— отдаю себе отчет в том, что в работе над фильмом решающая роль принадлежит сценаристу и режиссеру, но для меня самым важным и значительным остается актер, открывающий те тонкие черты внутренней человеческой жизни, которые в действительности мы можем не увидеть».

По-моему, это правильно, несмотря на то, что есть прекрасные фильмы, например, некоторые итальянские (да и не только итальянские), где играют непрофессиональные актеры.

Для меня бесспорно: актер на экране — такая же центральная фигура, как и на сцене. Мы знаем выдающихся артистов, которые работали и работают только в кино (Чаплин!), но большинство актеров современного кинематографа прошло школу театра. Иннокентия Смоктуновского признали сейчас первым актером мирового экрана, а ведь его неповторимый талант, пронзительная современность его искусства впервые раскрылись на сцене в роли князя Мышкина.

Воистину громаден перечень театральных актеров, составивших цвет кинематографа. Но даже и те киноактеры, которые никогда не играли на сцене, не миновали влияния театра. Именно театр оплодотворил киноискусство человечностью, правдой души и мысли, помог ему подняться до высот подлинного творчества. Есть в современном кино понятие «звезда», которое существует автономно от театра и немыслимо на сцене.

Это серьезное эстетическое и прежде всего социологическое явление, но не оно определяет главную дорогу художественного кинематографа. Главное здесь — режиссер и актер. Актер, который в условиях кинопроекции, несмотря на громадные тиражи копий, вопреки мучительному осколочному процессу съемки сохранил великое свойство театрального творчества: непосредственность общения со зрителем, сиюминутность живого действия, лицедейство.

В этом, мне кажется, и заключен драгоценный дар, врученный театром кинематографу. Напрасно мы порой виним молодое искусство в неблагодарности. Приняв богатства театра, кино не только образовало свою эстетику актерского творчества, но побудило сценическое искусство к пересмотру некоторых весьма существенных явлений.

С незапамятных времен главные признаки реалистического театра определялись так: простота и естественность. От частого употребления эти термины стерлись, превратились в дурные штампы. Однако их первоначальная суть полностью сохранила свое значение. Но вот в чем дело: мера простоты и естественности меняется, возрастает, мы говорим сейчас уже о достоверности актерского искусства. И здесь первое слово сказано кинематографом, который по самой своей природе не терпит малейшей аффектации, нажима, позы, чурается даже отзвука декламации. Экран — это не только пространство, на котором происходит кинодействие, но тонкий прибор, распознающий правду и имитацию правды.

Мог ли пройти мимо этого театр? Вот лишь один, казалось бы, частный, а на самом деле существенный и показательный пример. До недавнего времени роли мальчиков, отроков на сцене играли актрисы, у которых было свое достаточно определенное и ограниченное амплуа: травести. Прекрасные артистки В. Сперантова, Л. Чернышева и другие оставили глубокий след в развитии советского театра. А сейчас мы можем говорить, что травести — амплуа уходящее. Понятно почему: после таких фильмов, как «Сережа», «Человек идет за солнцем», «Иваново детство», трудно представить себе даже очень талантливую актрису в роли мальчика — все равно мы ощутим условность, ненатуральность. Видимо, раньше других это почувствовал В. Розов, в пьесах которого мальчиков не могут играть актрисы. И появились — этого потребовали жизнь и пример кино — молодые актеры, которым под силу то, что прежде казалось невозможным: юный Табаков, Бортников, Сахалтуев. Без актеров такого плана ни одна труппа сейчас обойтись не может.

Мы сказали, что новой меры истинности, достоверности в актерском искусстве потребовала жизнь. Конечно, это так. В кино и в театре. И очень интересно наблюдать, как же в их взаимодействии утверждается эта мера.

Перевоплощение — одна из коренных проблем в искусстве актера. Но приглядимся, как по-новому она решается сейчас. Все реже мы встречаемся на сцене с актерской трансформацией, с резкими гримами, наклейками. Перевоплощение осуществляется по внутренней линии, причем актер не скрывает себя за обликом героя, не стремится быть кем-то другим, а откровенно остается самим собой. Неверно, будто Олег Ефремов (ему любят ставить это в упрек) всегда играет самого себя. Верно другое: в очень несхожих ролях мы явственно ощущаем личность этого художника, его не только эстетическую, но человеческую индивидуальность. Мне кажется, и здесь происходит встречное движение театра и кино.

Нередко сейчас можно услышать недовольный голос критиков: на сцене, мол, заговорили чересчур уж обычно, не говорят, а бормочут. Конечно, плохо, если не слышно, что же говорят на сцене, если у актеров низкая речевая культура. Но разговор не об этих издержках и недостатках. Само по себе явление это — совершенная достоверность слова, отход от особого, театрального звучания речи — оправданно и плодотворно. Это одна из граней правды современного театра. И не случайно, что актеры театра «Современник» Ефремов, Евстигнеев, Табаков, Козаков — находятся в очень близких отношениях с кино: их представления о правде в искусстве (не только в речи, но вообще) сродни эстетике кинематографа. Это же можно сказать об Ульянове, Юрском, Лаврове и многих других театральных актерах нового поколения.

Близость современного театра и современного кино не исчерпывается родством актерского творчества на сцене и на экране (хотя в этом, по-моему, заключается самое плодотворное начало взаимного обогащения двух искусств). Есть и другие линии пересечения. Нередко экран физически входит на сцену, и кинопроекция становится элементом сценического оформления. Это простейшая форма вторжения кинематографа в театр. А вот более сложная и интересная: многие нынешние пьесы и спектакли строятся по кинематографическому композиционному принципу — с вольной сменой временны́х планов и эпизодов-кадров, неограниченностью места и времени действия. Нет, пожалуй, ни одного художественного средства кино, которое бы не пригодилось театру,— и крупный план, и закадровый голос, и даже самое значительное и специфическое открытие кинематографа — монтаж. Так что киноискусство щедро отдарило театр за его благодеяния.

Но бывает так, что, заимствуя друг у друга открытия и ценности, театр и кино забывают свое первородство, отказываются от того, что определяет их неповторимость и суверенность. Тогда беда! Тогда совершается измена самому себе, и зрители не прощают этой измены.

Иногда такое происходит, казалось бы, в частностях, в немногом, но и это губительно. Помнится, скажем, в спектакле Художественного театра «Битва в пути» слышался закадровый голос по радио. В иных спектаклях это, возможно, даже хорошо, в кино мы совсем не ощущаем искусственности механической записи речи, а здесь она звучала как нечто очень чужеродное, заимствованное, враждебное быту, изображенному на сцене, и живому голосу актеров. А как часто в театре изображение на экране оборачивается примитивной иллюстрацией, как обидно бывает, когда кинематографическая композиция выдает свою искусственность!

Но еще больше страдает от измены самому себе кино. Часто это начинается с драматургии. Я, скажем, думаю, что очень неверно поступает С. Алешин (неверно для искусства и для себя), когда свои театральные пьесы приспосабливает для фильмов: он не пишет новый сценарий, а, ограничившись расширением места действия, механически переносит пьесу со сцены на экран. Именно так получилось в фильмах «Все остается людям», «Палата», и оттого они (несмотря на большое искусство Н. Черкасова в роли академика Дронова) не стали принципиальными явлениями искусства. Вспоминаю, что прибавил фильм «Все остается людям» к хорошему спектаклю под тем же названием в Ленинградском театре имени Пушкина. Вот: березы, проход Дронова из дома в институт, его игра с девочками в классы на асфальте. Пожалуй, и все. А кинематографа — с его языком и поэтикой — здесь нет. Фильм похож на экранизацию театрального спектакля. Спрос здесь не только с драматурга. Оба фильма поставил режиссер Г. Натансон. И мне удивительно, почему он с такой готовностью отказывается от своего искусства.

Понятие «театральность» многозначно. Иногда мы определяем этим словом прекрасную смелость, яркость и условность сценического творчества. Порою — применительно к сцене — театральность звучит как обозначение красивости, напыщенности, «театральщины». Но в кино понятие «театральность», по-моему, всегда отрицательное. Дело не только в том, что театрально поставленные сцены и театрально сыгранные роли в кино искусственны, неправдивы. Беда в том, что в этих случаях кино теряет свою силу, отказывается от своего, только ему присущего образа художественного мышления и, по сути дела, притворяется самостоятельным искусством.

Нет войны между театром и кино, есть мир. Он прочен, когда каждое из искусств верит в себя, дорожит своей суверенностью и, внимательно присматриваясь к соседу, без гордыни берет себе его ценности, делая их своими ценностями.

В Москве, на проспекте Калинина...

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ШТАБ КИНОЛЮБИТЕЛЕЙ

Магазин «Кинолюбитель» на Ленинском проспекте — ведущее предприятие одноименного торгового объединения — пользуется заслуженной популярностью среди москвичей и гостей столицы. Но в дни, когда подписчики получат этот номер журнала, главный пункт обслуживания кино- и фотолюбителей будет переезжать на другое место. В торговых рядах на новой московской магистрали — проспекте Калинина, среди многих магазинов, каждый из которых характеризуется словами «крупнейший», «один из самых больших» и т. д.,— расположится и вправду крупнейший магазин «Кинолюбитель». Впрочем, он будет называться «Юпитер».

Вот что рассказали нашему корреспонденту директор объединения «Кинолюбитель» П. Кримерман и автор проекта архитектор О. Спиридович:

П. М. КРИМЕРМАН

— Наш магазин будет продавать весь ассортимент товаров, которые могут понадобиться кино- и фотолюбителям. Восемь больших предприятий будут нашими поставщиками. Интерес к магазину проявляют и многие фирмы из социалистических стран, например, ОРВО (ГДР). Посмотрите на размеры витрин и со стороны проспекта Калинина и со стороны улицы Вахтангова, и вы поймете, что мы сумеем организовать самую наглядную демонстрацию всех имеющихся товаров, особенно новинок. В этом нам помогут и стеклянные кубы, установленные внутри магазина. 75 продавцов в две смены будут обслуживать покупателей. Помещение здесь в два раза больше по площади, чем на Ленинском проспекте.

Но дело не только в «обычной» торговле. Наш магазин обеспечит самый широкий сервис для своих посетителей. Помимо проявления пленки, мы будем проводить занятия с кинолюбителями, регулярно они будут встречаться у нас с мастерами «большого» кинематографа, будут организовываться постоянные конкурсы (и кино и фото) и продаваться кинолюбительская литература. Магазин-лаборатория, магазин-клуб — вот к чему мы стремимся.

О. Н. СПИРИДОВИЧ

—Для того, чтобы успешно выполнить те задачи, о которых говорил Петр Михайлович, магазин должен быть красивым и удобным. А это уже наша забота — забота архитекторов и строителей. Мы предполагаем отделать магазин деревом — точнее, лиственницей — по примеру некоторых прибалтийских интерьеров. Кстати, Прибалтина же, вильнюсские мастерские, выполняет нам заказ.

Хочу обратить внимание еще на одну особенность торгового помещения. Вместо названий отделов — кино-аппараты, фотоаппараты, химикалии и т. д.— мы применим специально разработанные символы. Надеюсь, что это будет и наглядно и изящно.

В торговом зале будут установлены два проекционных экрана. Один — около бюро, где кинолюбители получат проявленные фильмы. Они тут же, как говорят, «не отходя от кассы», смогут их просмотреть. Второй экран расположен в отделе, где продаются кинопроекторы, чтобы покупатель спокойно, не торопясь смог проверить выбранный аппарат.

А теперь приглашаю вас спуститься в подвальные этажи. Как и все магазины на проспекте Калинина, «Юпитер» будет снабжаться по подземной улице, так сказать, еще одному проспекту, протянувшемуся на большой глубине под настоящим. Там смогут разъехаться два грузовика. Прямо с машины товары на лифте будут подниматься в обширнейшие склады, а если понадобится, то и непосредственно в торговый зал.

Словом, есть все основания надеяться, что магазин будет отличным подарком для кинолюбителей к Великому Октябрю.

Интерьер магазина «Юпитер». Рис. О. Спиридовича

ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ

В войну время мерилось иными масштабами. В месяцы делалось то, на что раньше уходили годы. Время спрессовывается и в искусстве. Оно живет стремительно, напряженно. За короткий срок кинематограф проходит путь от первых киносборников до фильмов, обозначивших новый этап его развития.

За фильмами «Секретарь райкома», «Непобедимые», «Она защищает Родину» следуют «Нашествие», «Радуга», «Родные поля». Эстетическое значение этих картин было в том, что, говоря словами Довженко, они «расширяли рамки дозволенного в искусстве». Они не гнушались показывать ужасы, не отворачивались от умерших неэстетичной смертью, они показали жестокость, кровь войны, раскрыли трагедию и мужество народа и определили новую меру реализма в нашем киноискусстве. Кульминационным пунктом в этом движении кинематографа был фильм «Радуга». Его герой — маленькое украинское село, все целиком. Оно смотрит сквозь продушины в окнах на фашистских солдат, гоняющих по снегу партизанку в одной рубашке. Оно отрывает от себя мальчишку, посылая его на смерть с хлебом для замерзающей, голодной Олены Костюк. Оно молча ненавидит и молча борется. В картине много страданий, ужаса, в ней почти нет слез. Они высушены ненавистью, эпическим терпением, жаждой возмездия.

«Радуга» прорывала картонную, бутафорскую эстетику многих фильмов о войне. Коллективный герой, принципы использования актеров — эти моменты предвосхитили достижения неореализма и дали основание итальянским художникам называть М. Донского одним из своих учителей. Принципы «Радуги» Донской развил в своем следующем фильме — «Непокоренные».

Искусство получает возможность коснуться тем, ранее недоступных. В пьесе Леонова «Нашествие» и в фильме, поставленном А. Роомом, рассказывалась трагическая судьба несправедливо репрессированного и вышедшего из заключения Федора Таланова, который превозмог прошлую обиду, нынешние подозрения и в решающий час нашествия сделал свой выбор. В образах Федора Таланова и человека из подполья Фаюнина, мечтавшего о крушении Советской власти, О. Жаков и В. Ванин создали образы, быть может, самые психологические в кино военных лет.

Новые принципы сюжетосложения утверждаются в фильме «Родные поля». Внимательно исследуя деревню военного времени, автор сценария М. Папава и режиссер Б. Бабочкин строят картину как цепь эпизодов, связанных общей темой и материалом, а не придуманной интригой.

Искусство ищет разные жанровые, эстетические решения. Рядом с поэтической образностью Донского возникает углубленный психологизм «Нашествия»; гневная публицистика Габриловича и Ромма в «Человеке № 217» соседствует с гротесково-комедийными решениями С. Юткевича в «Новых приключениях Швейка».

При всем этом многообразии киноискусство военных лет отличается глубоким внутренним единством. Все оно одухотворено пафосом гражданского служения. Художник и его зритель болели одной тревогой, жили одной надеждой. Отсюда народность, демократизм этого искусства в самом полном, истинном смысле этого слова.

«РАДУГА»

«В воскресенье в Белом доме смотрели присланную нам «Радугу». Я попросил профессора Болена переводить нам, но мы поняли почти все без перевода. Она будет показана американскому народу.

Франклин Рузвельт».
(Из телеграммы М. Донскому. 1944 год).

«Это — подлинно поэтическое произведение, шедевр, который редко встречается... В конце концов нет ничего удивительного, что такое произведение вышло из советской киностудии. Ведь общеизвестно, что за все время существования кинематографии, от ее зарождения и до наших дней, именно Советский Союз дал лучшие и наиболее художественные фильмы».

Джузеппе Де Сантис

Н. Ужвий — Олена Костюк

«ЧЕЛОВЕК № 217»

Сценарий фильма «Человек № 217» мы с М. Роммом писали в 1943 году. Писали в гостинице «Москва», где я жил, приехав с фронта. Я работал тогда спецкором в газете «Красная звезда».

Эту тему выдвинули товарищи из ЦК ВЛКСМ. Они познакомили нас с несколькими девушками, побывавшими во вражеской неволе. Рассказы их потрясли всех — ничего подобного мы себе даже не могли вообразить! Особенно страшен был рассказ об юной девушке, которая работала у немецкого бюргера, пыталась убить его и была казнена.

Как звали эту девушку? Уже не помню. Мы с Роммом назвали ее Таней Крыловой (ее роль прекрасно исполнила актриса Елена Кузьмина).

Какие конкретные факты были в нашем распоряжении? Ну, конечно, во-первых, рассказы тех девушек. Эти рассказы были насыщены такими деталями, такими подробностями, которых не изобретешь. Во-вторых, письма тех, кто был угнан в Германию, письма иносказательные, но иносказания было легко расшифровать. Словом, мы привлекали в сценарий фактические материалы из многих источников. Так, дочь хозяина, ее жениха мы взяли из письма одной женщины. А ученый, которого каждый день били по голове,— из другого письма, и т. д. В общем-то, материалов было достаточно — работники ЦК ВЛКСМ передали нам целую груду писем.

Сценарий мы написали быстро и, как всегда с М. Роммом, согласно, без споров. Сомнение вызвал только один вопрос: рассказать ли о казни Тани? Мы долго думали и все же решили не говорить. Жизнь ее в гитлеровской неволе настолько ужасна, что показать ее казнь свыше сил. И мы дали ей жизнь. Как видите, драматические писатели оказались мягче жизни...

Е. Кузьмина — Таня Крылова

Картина появилась на экранах, когда наши войска перешли границу нацистской Германии. И вот я еду по дорогам Германии, а навстречу день и ночь движутся ужасные толпы: возвращаются на Родину те, о которых поставлен наш фильм.

По вечерам люди, двигавшиеся на Родину, зажигали близ дороги костры, садились вокруг огня и пели русские и украинские песни. Воины приносили им хлеб, кашу, щи, одежду и обувь. А они радостно планали и обнимали их и говорили: «Братики, братики».

Вот к такому костру как-то раз пришел я. И когда люди поужинали, сказал, что есть, мол, киножурнал, рассказывающая об их жизни у гитлеровцев. Картину эту я помнил тогда наизусть и рассказал со всеми подробностями. Они слушали в мертвом молчании. И когда я спросил их, так ли все было на самом деле, все ответили: так, но было похуже. И стали рассказывать мне такое, чего я не мог даже вообразить.

И я пожалел тогда, что картина уже готова и что нельзя прибавить вот этого.

Впрочем, зачем? Достаточно и того, что есть. Всего не расскажешь о жизни. Она беспредельна, сколь ни старайся, никак ее рассказать всего.

Евг. Габрилович

О. Жизнева — Анна Николаевна (в центре)

«НАШЕСТВИЕ»

Война... Затемнение Москвы... Вражеские налеты... Бомбоубежища... Голос Левитана, оперсводки... Эвакуация киностудии в Казахстан.

Сжав сердце, жили и думали об одном: что надо сделать, чем помочь фронту? И вот возникает возможность работы над фильмом «Нашествие» по пьесе Леонида Леонова. Вот она, возможность сделать нужное Родине! Леонов, словно бы врач, прощупывающий пульс, наложил пальцы художника на клокочущую кровью артерию каждого русского тех дней.

Мы, работавшие над «Нашествием», гордились этим своим участием в большом патриотическом деле и отдавали ему все, что имели за душой.

Абрам Роом совсем не появлялся дома — дни и ночи пропадал на студии, по-моему, он и не спал совершенно... Вдруг зайдет в два-три часа ночи, бодрый, озабоченный, и предлагает: «Вставай, идем. Мы отбираем дубли, посмотрим!..»

Нет, это не была очередная работа над очередной постановой. Война и личное здесь переплетались, совпадая с нашей жизнью.

Одержимы были все. Оператор Сергей Иванов работал молча, вратая в каждую деталь, и только по его глазам знали, одобряет ли он подготовленный эпизод. Съемка наступала именно тогда, когда было нужно,— задержек, пересъемок не происходило. Все в фильме выглядит ясно, строго, как отраженная здесь жизнь. В сцене допроса Федора фашистами, когда мне, играющей его мать, надо было отрицать родство с ним, Иванов снял какую-то мертвенную бледность материнского лица — я не знаю, не понимаю, как этого можно было достигнуть! Обычное освещение, обычный грим! Но бледность ощущалась именно здесь, только в этой сцене! Удивительный оператор...

Жаков. Его герой, молчаливый участник жизни, поражал всех своей душевной обнаженностью; когда снимался его эпизод, группа замирала: все слышали боль каждого его слова и уважительно молчали.

Темперамент, страсть Ваинна ярко, безудержно открывались, вспыхивали, взрывались! Как остановить? Как ввести в русло?

...Натурная съемка в Калинине. Кан обычно, собралось много любопытных. Вдруг Ванин замечает их. Боже мой, что тогда происходит! Он прерывает съемку, срамит зрителей за «ничегоиеделание» в военное, поймите, в военное время! Он требует, требует заняться своими делами. Пристыженные, они расходятся. Ванин с наслаждением возвращается к работе над образом... отвратительным образом предателя Фаюнина. Нет, не истратилась, не охладилась пылающая фантазия артиста, патриота. Все мы ненавидели Фаюнина вместе с Ваниным и восхищались Ваниным — нашим Ваниным!

Еще один из одержимых — молодой Г. Шпигель. Он создает себе грим старика без намлеек бороды и усов, ходит в гриме по улицам, сидит на скамейке у гостиницы, где живут нинематографисты, и счастлив, когда проходящие мимо товарищи его не узнают...

Композитор Ю. Бирюков непрестанно находил все новые и новые выражения в звуках темы рождающегося фильма. Беззаветно преданный нскусству, неиссякаемый на предложения!..

Аниска! Снова тихо в павильоне, сиова боль в сердце, когда произносятся слова, запрещенные разумом. Где это происходит? Это «цвет фашистской цивилизации». В павильоне тишина. Только необходимые рабочие слова.

...В прошлом году зимой мы получили приглашение прнехать в Калинин на торжества в честь 25-летия освобождения города от фашистских захватчиков. Многое, связанное с «Нашествием», воскресло тогда в нашей памяти — ведь и фильм и этот славный город слились в нашей памяти как значительный рубеж пережитого...

Ольга Жизнева,
заслуженная артистка РСФСР

«РОДНЫЕ ПОЛЯ»

Зимой 1943 года в алма-атинской гостинице я встретил драматурга М. Папаву — он привез свой первый сценарий «Быковцы». Собрав интересный материал в колхозной деревне, автор правдиво рассказал о том, как женщины и старики заменяли ушедших на фронт мужчин, как обеспечивали армию хлебом, заботились об эвакуированных. Главная удача сценария — образ Ивана Выборнова, умного, волевого колхозного вожака, сочетающего в себе и прямодушную резкость, и задушевность, и острый юмор, и крестьянскую практичность. Одним словом, и главная роль и сам сценарий настолько заинтересовали меня, что я — хотя до этого никогда не ставил фильмов — решил попробовать свои силы в режиссуре.

Б. Бабочкин — председатель колхоза (справа)

Вскоре вместе с театральным художником А. Босулаевым мы написали режиссерский сцеиарий, а летом 1943 года вернулись в Москву, чтобы приступить к съемкам. Можно себе представить наше положение в то время на «Мосфильме»: пустые павильоны, ни техники, ни реквизита. Удалось мне получить фронтовой «виллис» — вот и вся наша техника...

У нас сложился прекрасный актерский ансамбль.

Роль деда Мошкина играл В. Ванин, молодую колхозницу Дуню — О. Викланд.

Тепло вспоминаются и другие наши актеры: Н. Никитина, А. Зуева, Н. Зорская, Е. Кузюрина, М. Виноградова.

Снимал оператор А. Сигаев. С ним судьба столкнула меня еще на «Чапаеве». Дебютировали у нас художнини Е. Куманьков и Е. Свидетелев.

...Недавно, более двадцати лет спустя, я вновь смотрел нашу картину, и она глубоко взволновала меня. Пусть мне поверят: дело не только в том, что ожили личные воспоминания о трудном и дорогом для меня времени моей первой постановни. Смею думать, что она хранит какие-то живые крупицы нашей славной истории. Потому-то я и мечтаю о том, чтобы «Родные поля» вновь появились на экране.

Б. Бабочкин,
народный артист СССР

Фронтовой кинооператор Л. Анимов

А. Довженко среди красноармейцев

Выступление Л. Орловой в Красноводском порту перед бойцами, отправляющимися на фронт

Н. Крючков и М. Жаров исполняют фронтовые частушки перед бойцами Красной Армии

Советские кинематографисты в Японии (1945 год)

50 ЛЕТ

ЛЮДИ — ФИЛЬМЫ — ФАКТЫ

«ЗОЯ»

Г. Водяницкая — Зоя

Взрослое поколение помнит страницу газеты «Правда» с очерком В. Лидина «Таня», с фотографией прекрасной девушки, замученной фашистами. Имя Зои Космодемьянской (она и была Таней) превратилось в нарицательное, оно стало символом героического советского патриотизма, стало олицетворением всего доброго и прекрасного, что было в нашей молодежи.

Думала ли я тогда, что вскоре мне, студентке ВГИК, придется сыграть ту самую Зою, образ которой каждый из нас носил тогда в своем сердце как святыню!

Этой роли суждено было стать моей дипломной работой. Я была счастлива и одновременно робела, боялась... Как сохранить, передать зрителю обаяние и девическую чистоту моей героини? Как раскрыть ее внутренний мир в необычайном богатстве переживаний, порывов, тончайших движений души?.. Ее бьют по лицу, стегают ремнями, в морозную ночь гоняют по снегу, босую, в одной рубашке. И ни на одно мгновение она не дает почувствовать врагу своего страха, проявляет превосходство над ним! Нет, наша Зоя, думала я, не жертва, а боец, она не побежденная, а победительница, которая и с эшафота призывает к борьбе, вселяет уверенность в победу.

Когда меня спрашивают, как я работала над образом Зои, я затрудняюсь ответить. Зоя была всегда и всюду со мной, ни на минуту я не забывала о ней, всегда думала: а как бы поступила в этом случае моя героиня, что бы она сказала?.. А фактического жизненного материала, на который можно было бы опираться актеру, у меня было немало: воспоминания матери и товарищей по школе, юношеские дневники Зои, рассказы свидетелей последних часов жизни героини. Авторы сценария Б. Чирсков и Л. Арнштам ничего не присочинили к известным фактам и документам, бережно отнеслись к каждому слову, к каждой детали, проникли в их сокровенный внутренний смысл.

Весь наш коллектив — замечательные актеры В. Попова, Б. Поставский, Р. Плятт, К. Тарасова — горел одним желанием: сделать фильм, достойный Зои. Мы отнеслись к работе как к боевому заданию. Над картиной шефствовал ЦК ВЛКСМ. В нашем коллективе, сплоченном высоким патриотическим чувством, царила удивительная атмосфера дружбы, взаимного доверия и высокой ответственности за порученное дело.

С огромным уважением и глубокой благодарностью вспоминаю я сегодня весь наш творческий коллектив, который сплотил вокруг себя постановщик фильма Л. Арнштам.

Г. Водяницкая

«ДВА БОЙЦА»

Темная ночь.
Только пули свистят по степи...
Кто не знает этой песни? Задумчивая, нежная, полная веры, она давно стала народной. Ее поют, не задумываясь над тем, когда она появилась на свет, кто ее авторы.

А впервые прозвучала она в фильме «Два бойца», сочинили ее поэт В. Агатов и композитор Н. Богословский, и я рад, что был первым ее исполнителем...

Появившийся на Ташкентской студии в тяжелые дни 1942 года сценарий Е. Габриловича «Два бойца» (по повести Л. Славина «Мои земляне») сразу же обратил на себя внимание своей необычностью. Считалось, что военный фильм должен состоять из грандиозных баталий, руководимых генералами. Здесь же показывали двух простых солдат: Сашу Свинцова, сильного, немногословного, чуть угрюмого сибиряка, и Аркадия Дзюбина, балагура-моряка из Одессы, попавшего в пехоту.

Ставил фильм Леонид Луков. Это — совершенно невероятное сочетание суровой требовательности и доброты, бешеного темперамента и железной выдержки. Он мог терпеливо и флегматично что-то разъяснять своим сотрудникам, мог бурлить вулканом, мог буквально на ходу изобретать самые сложные мизансцены... Это изумительное артистическое мастерство невозможно описать — надо было видеть Лукова в работе! Думаю, оттого так быстро он и сгорел, что жил непрестанно под током высокого напряжения.

Леонид Давыдович немедля приступил к организации съемок, подбору актеров. Ему сразу же стало ясно, что лучшего сталевара Сашу, чем Борис Андреев, не найти. Но кто же сыграет озорного одессита Аркадия Дзюбина?..

И вот Луков объявил конкурс. Претендовало на роль более двадцати актеров. Но я, только что сыграв «голубого» героя в «Истребителях», все же решил рискнуть попробоваться на эту характерную роль. Общественность студии крайне удивилась. И еще больше она удивилась, когда режиссер выбрал... меня.

Нетрудно теперь, задним числом, согласиться с таким выбором — трудно было понять Лукова тогда... Многие на студии пророчили, что картина будет провалена из-за такого ошибочного выбора. Но мне отступать было нельзя: начались съемки.

Казалось, оправдываются все мрачные прогнозы: месяца полтора роль «не шла», не получалась. Нервничал режиссер, нервничал я. Поговаривали уже о замене.

И, как говорится, помог счастливый случай! Однажды после съемочного дня, усталый и совершенно убитый неудачами, по дороге домой я, как был, в солдатском обмундировании, зашел в парикмахерскую. Машинально сел в кресло. «Подстригите»,— говорю. Парикмахерша-ученица подстригла. Глянул я в зеркало — и обомлел: совсем другой человек. Высоко выстриженный затылок, челка закрывает лоб. Другим человеком себя почувствовал... Настоящий солдат!

На следующий день на репетиции Луков с облегчением вздохнул: «Ну наконец-то ты овладел материалом!..»

Вот ведь как иногда бывает, насколько внешний облик помогает раскрыть внутренний мир героя.

Помогли мне тогда и песни.

Шаланды, полные кефали,
В Одессу Костя приводил...

Разве не ощущается здесь запах свежей рыбы? Не чувствуется синеющее за бульваром море? Цветущий на улице каштан?.. И от этого еще более близким становился зрителю моряк-пулеметчик Аркадий Дзюбин.

Картина наша увидела свет, когда на фронте, под Сталинградом, наступил перелом. Веселая, оптимистическая, она пришлась по душе и на фронтах и в тылу — она имела успех у советского народа.

М. Бернес,
народный артист РСФСР

Б. Андреев — Саша Свинцов и М. Бернес — Аркадий Дзюбин

«ИВАН ГРОЗНЫЙ»

Н. Черкасов — Иван Грозный

Фильм Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный» — это первый опыт кинематографической трагедии.

Так же как в архаическом театре, физически отдаленные от зрителя персонажи бессмертных трагедий были подняты на котурны, а лица их закрыты масками.

В скульптурных складках этих масок были отлиты черты преувеличенных страстей, и было отмечено все, что могло своей несущественностью замедлить мерный ход действия и мысли. И в фильме Эйзенштейна высоким пафосом не отдалены, а приближены к зрителю герои и события величавой русской летописи.

Быть может, гораздо проще подмечать этот трудный, трагедийный строй ладом быстродействующей и более доходчивой мелодраматичности — ведь легче дышится в низине, чем на вершине горы. Но только оттуда, с этой вершины, виден большой горизонт; только оттуда хоть и не разглядишь деталей лайдшафта, но зато весь он предстает перед нами, во всем своем величии, многообразии и единстве...

Можно спорить и не соглашаться с режиссерским методом Эйзенштейна особенно в той его части, которая касается трактовки человеческих образов.

Но бесспорно, что пафос темы, трагедийный стиль сценария нашли полное и законченное выражение в стиле актерской работы в фильме и что пафос этот нигде не бывает неискренним, нигде не превращается в ходульную напыщенность.

С. Юткевич
1945 год

Главный редактор Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ.

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

Оформление художника Н. Железняка

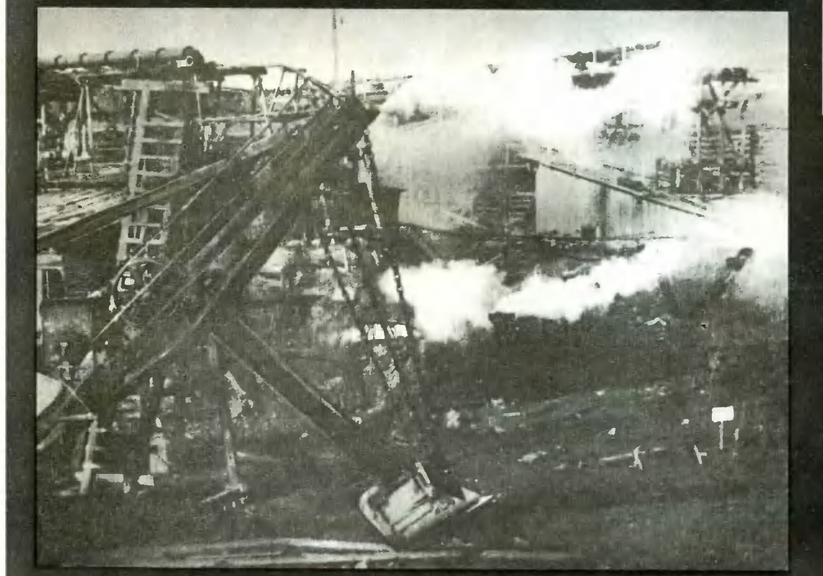
Художественный редактор Т. Трофимова

ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: Москва, А-319, ул. Часовая, 5-Б. Телефоны редакции: АД 1-88-21; АД 1-24-01.

А 13871. Подписано к печати 23/IX — 1967 г. Формат 70×108⅛. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 3,06. Тираж 2 800 000 экз. (1 400 001—2 200 000 экз.). Заказ № 1325. Фотоформы изготовлены в ордена Ленина типографии газеты «Правда» имени В. И. Ленина. Москва, А-47, ул. «Правды», 24. Отпечатано на Калининском полиграфкомбинате Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, г. Калинин, проспект Ленина, 5.

КИНОХРОНИКА 20—30-х ГОДОВ

На строительстве Ферганского канала



Международный юношеский день. Комсомольцы на Красной площади. 1927 г.

СТРАНИЦЫ НАШЕЙ ИСТОРИИ

Свирьстрой. Строительство Свирской гидроэлектростанции. 1930 г.

Магнитогорск. Строится первая домна «Комсомольская». 1931 г.

Месячник ликбеза. 1930 г.