

# Экран

советский

НАВСТРЕЧУ  
XXIII СЪЕЗДУ КПСС  
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ  
СТУДИЯ  
ВИНОВАТА ЛИ ЭКСЦЕНТРИКА?

3  
1988



**Р**ежиссера фильма «Мы — рабочий народ» Лию Дербышеву и журналиста Владимира Чачина давно влечет молодежная тематика.

Понятно, что именно Л. Дербышевой поручили на Центральной студии документальных фильмов картину, посвященную 25-летию профессионально-технического образования в нашей стране. Сценарист и режиссер увлеклись своим многоликим героем — ребятами-ремесленниками, их судьбами. Родился замысел картины не о праздновании юбилея, а об истории трудовых резервов.

Кадры старой хроники перемежаются здесь с репортажем о сегодняшнем дне.

...Стране нужны квалифицированные рабочие. Хроника переносит зрителя в предвоенный октябрь 1940 года. Начало продвигательского образования. Занятия в ремесленных училищах. Ребята в кепочках, в ватниках, примитивно оборудованные мастерские.

И сегодняшний день. В разных городах страны снимал оператор Н. Даньшин эти кадры. В Кутаисском училище при заводе автомашин нынешние ремесленники делают детали для автомобилей «Колхида». В Минске ребята из строительного училища, овладевая профессией, строят жилой дом. Взыскательную отметку за работу юным строителям ставят жильцы. Ребята сами вручают новоселам ключи от квартир.

Умелый монтаж старого и нового подчеркивает контраст. В Москве, в училище № 38, ребята ныне stalkиваются с кибернетикой. Уже не преподаватель, а умная машина ставит им отметки за знания.

Романтика труда пронизывает всю ленту «Мы — рабочий народ». Авторы приводят зрителя в под-

## Гордость рабочего

московный город Люберцы, в училище № 10. Его окончил Юрий Гагарин, получив квалификацию литейщика. Сегодня Космонавт-1 снова приехал в училище, прошел по коридорам, заглянул в классы, в библиотеку, где читал когда-то книги о героях.

В октябре 1965 года в Кремлевском Дворце съездов отмечалось славное 25-летие Государственной системы профессионально-технического образования. Огромный зал заполнили воспитанники училища, молодежь и заслуженные труженики, Герои Социалистического Труда.

Создатели фильма показали им ленту, запечатлевшую волнуемую, забываемую переключку поколений: люди, сидящие в зале, увидели хронику военных лет. Многие узнавали себя в этих кадрах.

На фюзеляжах самолетов надписи: «Трудовые резервы — фронту!» Передает самолеты летчикам курносенькая девочка-ремесленница Рита Лифанова...

Оператор запечатлел, как смотрела на свою юность сидящая в зале Маргарита Лифанова, ныне артистка Московского театра имени Ленинского комсомола.

...Один из героев фильма, шестнадцатилетний Виталий Михайлов, — воспитанник училища при заводе «Серп и молот». В цехе того же завода мы встретили знатного сталевара В. Михайлова — лауреата Государственной премии. Приходит на «Серп и молот» рабочая смена, новый выпуск училища. Принимают его прямо в цехе: «Добро пожаловать в нашу рабочую семью!»

Т. Кулаковская



Кадры из фильма «Мы — рабочий народ». Слева вверху — Юрий Гагарин — ученик ремесленного училища...

Внизу — один из героев фильма: будущий мастер — «золотые руки»...

Справа вверху — Рита Лифанова передает фронтовым летчикам самолеты.

А через двадцать с лишним лет мы вновь встречаемся с ней — актрисой московского театра (снизок внизу)

# ЭКСПЕРИМЕНТ В БУДУЩЕ

- НА СЪЕМОЧНОЙ ПЛОЩАДКЕ — УЧЕННЫЕ
- ПРАВО НА ЭКСПЕРИМЕНТ
- ЭКОНОМИКА И ИСКУССТВО
- ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДОСТОИНСТВА И РЕНТАБЕЛЬНОСТЬ
- КИНОСТУДИЯ НА ДОГОВОРЕ
- АВТОМАТИКА, ТЕЛЕМЕХАНИКА И КИНО
- МНЕНИЕ ЗРИТЕЛЕЙ — РЕШАЮЩЕЕ
- «МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ ОПЕРАЦИЙ»

**С**оздание фильма — сложный процесс. И немногие, вероятно, знают об экономике и организации кинопроизводства. Не зря раньше говорили: «кинофабрика» — взять хотя бы «Мосфильм», где трудятся несколько тысяч человек, где десятки цехов, а стоимость готовой продукции исчисляется в миллионах рублей.

О том, как по-новому организовать планирование кинопроизводства, повысить его рентабельность, как лучше выполнять решения сентябрьского Пленума нашей партии, думать кинематографисты. Экономическим задач стоит перед ними немало: снимать фильмы быстрее, дешевле, сочетая рентабельность с высоким художественным качеством произведений. В связи с этим давно уже зреет мысль о том, что необходимо организационно отделить творческий процесс от работы производственных цехов. Чтобы одна группа работников занималась подготовкой сценария и непосредственно съемкой фильма, а другая — материально-техническим обеспечением этого процесса.

Решению этой проблемы и посвящается в основном деятельность недавно созданной Экспериментальной творческой студии. Принципы, на которых она основана, в кинематографии еще не применялись. Студия не имеет ни своей технической базы, ни постоянного творческого состава. Для обеспечения съемок фильмов (павильонами, цехами и др.) заключаются договоры с киностудиями. Для каждого фильма привлекаются на договорных началах режиссеры, операторы, художники, актеры. В штате Экспериментальной студии только организаторы производства, экономисты и редакторы, работающие над подготовкой сценария. К сотрудничеству приглашена группа ученых из Института автоматизации и телемеханики АН СССР. Такое сотрудничество тоже необычно.

Наш корреспондент А. Клебанская встретилась с одним из инициаторов создания Экспериментальной студии — ее художественным руководителем режиссером Г. Чухраем, директором студии В. Познером и главным конструктором лаборатории управления операциями Института автоматизации и телемеханики АН СССР Б. Ландой.

Мы публикуем их ответы на вопросы корреспондента.

— Расскажите, пожалуйста, что привело вас к этому эксперименту!

Г. ЧУХРАЙ. Как-то, когда я работал над режиссерским сценарием, директор картины попросил меня записать несколько лишних кадров комбинированной съемки. Чтобы получить дополнительные деньги, пленку и, главное, продлить срок создания картины.

— Но мне не нужна здесь комбинированная съемка. Кого я буду обманывать? Себя? Государство?

Я отказался. Тем не менее смету мне, конечно, урезали с обычной недоверчивой присказкой: «Всегда вы завьшате...» Моя честность обернулась против меня и, главное, против дела.

Раздумывая над этим, я стал замечать, что наша система производства фильмов то и дело толкает людей ко лжи. Иначе окажется в проигрыше. Почему так происходит? Да потому, что, как это и странно, оценка работы любой съемочной группы зависит не от конечного результата, то есть не от воздействия на зрителя созданного ею кинофильма, а от формальных показателей. Скажем, на производстве картины сэкономлено 20 тысяч рублей. Сдана она на десять дней раньше срока. Это считается победой. Но по своей художественной ценности картина незначительна, зритель ее не смотрит, она не окулает себя в прокате. О какой победе можно говорить, если фильм оказался убыточным — не только в финансовом отношении, но и, главное, творчески!

Я пришел к выводу: нельзя отрывать экономику производства от экономики проката.

— Как, с вашей точки зрения, должен предварительно оцениваться фильм? Какие показатели, какие критерии должна брать в расчет комиссия, принимающая его!

— Считаю, что комиссия должна прежде всего ответить на вопрос: является ли данный фильм с эстетической и политической точек зрения очень нужным, нужным или допустимым? А уж в эту оценку сами будут вноситься коррективы в зависимости от мнения зрителей, общественности, прессы, скажем, за первые три месяца демонстрации фильма. Через год можно будет определить уровень его воздействия на «душу населения». Если фильм, оцененный комиссией на «отлично», идет при полупустых залах, значит, уровень его воздействия невелик, соответственной должна быть и оплата за этот фильм.

— Какой будет преимьянная система на Экспериментальной студии!

В. ПОЗНЕР. Эта система существенно отличается от действующей. У нас каждый участник группы становится материально заинтересованным в результатах своей работы.

Если фильм проваливается, то «горят» и студия и ее руководители. В том и состоит смысл нашей системы, что она материально воздействует на качество продукции. Никакие «показатели» нас не спасут, если в студийной кассе не будет денег и не на что будет снимать следующие картины. В уставе студии есть и такое примечание: если окажется, что причина, по которой студия оказалась банкротом, лежит в плохом руководстве, государство может выдать ей дополнительное ссуду не раньше, чем руководство студии будет заменено. Значит, система ограждает студию от неспособных руководителей.

— Внесено ли вами что-нибудь новое непосредственно в организацию работы студии!

В. ПОЗНЕР. Да, внесено. В частности, это коснулось подготовительных сценариев. Сейчас литературный сценарий пишется зачастую только как литературное произведение, без учета того, как он будет перенесен на экран. Это неверно. На первом же этапе работы будет проверяться возможность реализации сценария.

Мы уточняем функцию каждого члена группы. Для всех участков работы будет подобрано по одному ответственному исполнителю. Студия намерена сократить сроки съемочного периода. При этом мы продлим время на подготовку к съемкам, на разработку режиссерского сценария. Будет увеличено и количество съемочных дней в месяц и время, отведенное на монтаж. Пусть монтаж фильма длится не 35 дней, как теперь, а три месяца. В целом же срок создания фильма, несомненно, уменьшится.

Б. ЛАНДА. Для решения вопросов управления крупными организациями в последнее время широко применяется так называемый «метод исследования операций». Создается группа, состоящая из специалистов разных областей: здесь и ученые-математики, и социологи, и экономисты, и т. д. Задача перед ними ставится одна — повысить эффективность работы предприятия.

Как показывает практика, подобное групповое исследование приносит немалую пользу.

Мы предполагаем создать подобную группу и при Экспериментальной киностудии. Сотрудники института будут участвовать в решении многих задач по исследованию операций. Сюда входят творческий и производственный процессы — от выбора сценария до выпуска фильма, вопросы взаимоотношений с прокатом и многое другое, от чего зависит жизнь студии.

Надо, например, определить, какие факторы влияют на посещение зрителями кинотеатров. Выявить эти факторы, нужно найти способ воздействовать на них. Решение этой и многих новых задач даст нам возможность двойного управления: и в интересах студии и в интересах общества.

— Какие творческие задачи ставит перед собой руководство студии!

Г. ЧУХРАЙ. У нас нет никакой особой художественной программы, принципиально отличающейся от программ других студий. Планировать шедевры нельзя: на это нет рецептов. У всех членов художественного совета — в него входят, в частности, режиссер Л. Кулиджанов, писатели К. Симонов и Е. Воробьев, артист и режиссер А. Баталов, критик А. Караганов, художник Б. Немечек, дирижер К. Кондрашин, оператор М. Пилихина — определенные взгляды на искусство, выраженные в творческой практике каждого из них. Конечно, эти взгляды будут влиять на работу студии. Нас, например, очень интересует современная тема. Однако тема сама по себе не может обеспечить успех. Главное — суметь выявить и решить поставленную в ней проблему. В жанрах мы хотим быть многогранны. Снимаем разнообразнейшие фильмы, будем стремиться к тому, чтобы все они увлекли зрителя, вне зависимости от жанра. Искусство — всегда поиск. Мы относимся как к эксперименту к каждому художественному фильму, который будем ставить.

\* \* \*

Правительство СССР обсудило новые формы кинопроизводства, введенные Экспериментальной творческой киностудией, и поручило Комитету по кинематографии при Совете Министров СССР совместно с Министерством финансов СССР и Государственным комитетом Совета Министров СССР по вопросам труда и заработной платы в 1966 году представить соображения об экономической эффективности порядка кинопроизводства, введенного на этой студии, а также о его дальнейшем совершенствовании.

экран  
СОВЕТСКИЙ

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ИЛЛУСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА ПО КИНОМАТОГРАФИИ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР И СОЮЗА КИНОМАТОГРАФИСТОВ СССР

ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

№ 3 (219) февраль 1966

**П**равда жизни и правда искусства — вещи, разумеется, неидентичные. Но если наше искусство призвано отражать жизнь, то от художника мы и обязаны требовать прежде всего правдивости в отражении тех или иных явлений действительности.

Итак, правдивость...

Представим себе далекие места, где цветут эдельвейсы. Горы. Заставу в горах. На заставе все спокойно. Неспokoйна только молодая жена начальника заставы. Она томится от скуки, считает свою жизнь серой и недостаточной. Потеряв последнюю опору — старую женщину, ставшую ее подругой и почти наставницей, — она собирается уехать. Муж расстраивается, мчится в горы на коне. В это время... Вы уже догадались, именно в это время границу переходят нарушители. Молодой пограничник спасает начальника. Жена спасает молодого пограничника и, естественно, понимает свои заблуждения.

Я пересказал только сюжетную канву фильма «Там, где цветут эдельвейсы» («Казахфильм», сценарий С. Мартьянова и Е. Арона, режиссеры Е. Арон, Ш. Бейсембаев). «Ну, и что тут неправдоподобного?» — спросит читатель. А ничего. Я сам не нахожу в сюжете, в его, так сказать, чистом виде, ничего неправдоподобного.

Неправдоподобность фильма совсем в другом. В сценах. В том, что с первых кадров перед нами не настоящая застава, а как бы декорация ее (хотя съемки были на натуре). Неправда — в характерах, в речах, в отношениях героев, так мало напоминающих настоящих, как правило, сдержанных, очень разных, но очень интересных людей — наших пограничников. Неправда в самой атмосфере — в лубочно-цветных кадрах, в умиль-



● **НЕТ НЕИЗВЕСТНЫХ СОЛДАТ**

● **ПРОВЕРЕНО — МИН НЕТ**

# Правда и ее подобие

Кинообозрение

ных картинках, так не похожих на суровую жизнь настоящей заставы (пусть даже расположенной там, где цветут эдельвейсы). Неправда, наконец, в самих взглядах авторов на избранную тему, ибо вместо продуманной, глубоко логичной, неповторимой, как сама жизнь, истории нам рассказывают псевдисторию, напоминающую то ли не лучшие образцы штампованного детектива, то ли поверхностный «голубой» очерк.

И вот, не поверив сразу героям фильма, не убедившись в правдивости обстановки, их окружающей, мы начинаем по-другому смотреть и на сюжет. Начинаем видеть всю его надуманную «драматургию»: и тривиальность главного конфликта, и неумело подготовленную кульминацию (шпионы переходят границу именно тогда, когда начальник поругался с женой), и искусственно-дидактическое сведение концов с концами (пограничник спасает начальника, жена спасает пограничника). И уже сам сюжет становится ненатуральным, искусственным, хотя, повторяю, и такая история могла случиться в жизни...

Та же неправда, ненатуральность, идущие от приблизительности решений, от неглубокого проникновения в жизнь, поражают нас и в истории любви и душевных метаний хорошенькой манекенщицы, о чем рассказано в фильме «До осени далеко» (Рижская киностудия, сценаристы З. Скуинь, Э. Брагинский, О. Кубланов, режиссер А. Бренч).

Выходя с просмотра фильма, незнакомый парень, по всему видно, работяга, с сердцем произнес: «Мне бы их заботы!» Сказано справедливо. И дело даже не в потоке раздражающих «красивостей», который обрушился на нас. Могла ли стать манекенщица центром правдивой и волнующей истории, могли ли ее заботы стать нашими заботами? Конечно, могли. Но при одном условии: если бы эта манекенщица была человеком, а точнее говоря, человеческой личностью. Если бы ее окружали люди, а не условные фигуры довольно-таки странного в наши дни «великосветского» романа.



● **ГОРОД МАСТЕРОВ**

● **ВСТРЕЧИ С ИГОРЕМ ИЛЬИНСКИМ**





ДЕТИ МОРЯ ●

Посмотрите, как карикатурно, приблизительно расставляются в фильме акценты. Нужно доказать, что герой Липст хорош, а герой Шумский плох. Появляется анкетная графа: Липст — рабочий. Этим якобы все сказано, хотя на самом деле никаких симпатий не вызывает этот вялый, обидчивый и нервный юнец, не умеющий даже постоять за свою любовь. С Шумским тоже дело просто. Во-первых, Шумский — будущий кандидат наук. Это уже, очевидно, по мнению авторов, плохо. Во-вторых, у него машина. В-третьих, он любит кофе с коньяком. И, в-четвертых, что самое ужасное, у него дома собака — дог. Портрет проходимца готов. Доказательства от характера заменили доказательствами от мебели и посуды, доказательства от мысли — доказательствами от заграничного тряпья. Совсем как в плохих фельетонах: раз катается на машине, значит, стылга.

Но фильм-то не фельетон, и задачи у него совсем другие! Если фельетону для выполнения его скромных задач достаточно прямого любовного указания на зло и столь же любовного его обличения, то фильм прежде всего — произведение искусства, и воздействует он на зрителя гораздо более широким и глубоким комплексом средств, из которых немаловажное — художественность. Та самая художественность, что немедленно уявляет, столкнувшись с наивно умозрительными формулами «добра в рабочей спецовке» и «зла в синтетической курточке»...

...Правдивость. Если характеры героев фильма «Проверено — мин нет» (киностудия имени А. П. Довженко и «Ловчен-фильм», Югославия, сценаристы П. Голубович, А. Сацки, Р. Джурич, Ю. Лысенко, З. Велимирович и П. Загребельный, режиссеры Ю. Лысенко и З. Велимирович) скорее только намечны, чем выполнены, то уж обстановку-то в нем добротна, правдива — радостная и тревожная обстановка первого дня освобождения Белграда и ликующие улицы, и притаившиеся окраины, и страшные подземные переходы, где засели фашисты. И волнует правдой и заставляет биться сердце главная авторская мысль — о людях, погибших в первый день мира, погибших за этот мир.

Один только упрек этому фильму — фильму с крепким сценарием, с профессиональной режиссурой. Может быть, и не стоило так точно повторять пройденное, хотя бы и с другими героями и с несколько иной мыслью. Может быть, и не стоило после всемирно известного, великолепно удавшегося «Канала» снова решать фильм в том же стиле, в той же фактуре и почти с той же драматургией.

...Стремление к правде героики, к большой мысли о погибших ради живых видно и в киевском фильме «Нет неизвестных солдат» (сценарист Е. Свела, режиссер С. Цибульник). Но вот ведь какая коварная вещь правдивость: она требует неухоженной верности и мстит за отступление.

Вспомним один только эпизод. Герои гуляют по военному, но еще светлому Киеву, сами еще беззаботные, забираются в какой-то совсем неземной сад... Но вот первая бомбежка, и все кружит ментальное обугленный сад, дым, отряд раненных моряков, даже не успевших вступить в бой, сразу повзрослевшие лица героев. Мысль становится ясна. Но вот решена она с переживанием — и сразу нарушается натуральность происходящего. Слишком сусальными кажутся начальные пейзажи, все эти ветви и яблоки, и соответственно слишком утрирован ужас героев, их метания, и уж совсем театрально-многозначительно проходит по экрану отряд моряков. Казалось бы, мелочь, но как много значат они в искусстве...

И будь строже соблюдена мера во всем — в характерах и поступках героев, в режиссерской мысли, — еще значительнее, еще трагичнее прозвучал бы искренний рекевим нашим погибшим сверстникам, хорошим ребятам Маше и Мише.

...Все это времена прошедшие, хотя и дорогие. А где же современность? Она предстает перед нами в фильме «Дети моря» («Грузиня фильм», сценаристы Г. Хухашвили и К. Пилинашвили, режиссер К. Пилинашвили), фильме сложном, где-то волнующем, а где-то и вызывающем досаду.

Центр фильма, и идейный и смысловой, — рассказ о войне и сейнере «Надежда», о героической жизни, борьбе и любви моряка Гурама, рассказ о том, о чем забывать нельзя. И решена эта новелла (если можно назвать новеллой добрую

половину фильма) достаточно убедительно. Лучшие качества режиссера — возлованность, яркая мысль, строгий отбор средств — раскрылись в этом рассказе. Три ведущих актера сыграли в высокоромантическом, убедительном ключе. Еще неизвестного нам И. Учайишвили (Вахтанг) можно поздравить с первым успехом, а за давно знакомых О. Коберидзе и Л. Зливану искренне порадоваться. После вереницы полусуспехов, неудач, слабых ролей их Гурам и Лейла — это роли, достойные мастерства и обаяния актерской пары.

Но... рассказ о войне обрамляют эпизоды из современной жизни. И тут начинаются сомнения. Сомнения перерастают в досаду. Будто бы авторам не хватило высоких мыслей, которыми наполнен центральный часть фильма. Будто бы так уж надо было собирать их, высушивать и каким-то странным дидактическим букетом преподносить в конце. Все здесь откровенная дидактика; и утрированные стилиги, и встреча отца, проживающего тяжелую юность, с «мятущимся» сыном. Герои ходят, вздыхают, вспоминая, говорят не словами, а формулами...

А ведь ничего этого не надо, и настоящий, художественный фильм — большая удача К. Пилинашвили — кончился с героической смертью моряка Гурама.

...Что же получается? Выходит, подчас чем дальше времена, о которых рассказывается фильм, тем точнее и органичнее находят художники изобразительные средства?

Эта мысль становится еще яснее, если мы обратимся к двум последним обозреваемым фильмам. К двум по-настоящему удавшимся лентам: «Город мастеров» («Беларусфильм», сценарист Н. Эрдман, режиссер В. Бычков) и «Встречи с Игорем Ильинским» (киностудия имени М. Горького, сценарий И. Ильинского и И. Гурни, режиссер И. Гурни).

Парадоксальная вещь: самый «ненатуральный» по фактуре фильм «Город мастеров» производит впечатление самое естественное, органичное, самое безукоризненное в этом смысле. А ведь на экране происходят вещи необыкновенные, творится самая условная сказка, какую мы только видели, смесь шутки, высокой патетики, иронии, гротеска...

Но так уж точно понял режиссер свою задачу. Так искренне и глубоко уверовал в мир образов, в строй мысли этой озорной и мудрой сказки. И потому, скажем, после достаточно трагических эпизодов, после достаточно серьезных авторских размышлений о жизни и справедливости нас так радует и смешит откровенно-буффонная, бесшабашная сцена финальной битвы, а точнее, драки.

Да, она очень на месте, она тонна именно для этого жанра, для этого сказочного мира.

И еще об одном слабом месте этого счастливого удавшегося фильма невозможно не сказать — о цвете. Цвета, краски фильма великолепны, щедрый, неожиданный. Но они нигде не переходят невидимой границы, на которой написано: «вкус». Да, вот где на месте несколько старомодное, но очень объемное определение «пиршество красок».

О картине «Встречи с Игорем Ильинским» очевидно, будут писать отдельно. Нельзя проходить мимо этой актерской энциклопедии, мимо автобиографии огромного мастера, где воссоздают старые немые киноиллюстрации, где познавательный и интересен разговор с Ильинским — задумчивый, импровизационный.

Скажу только одно. Удивительно: старые эпизоды, скажем, с записочками из Горького или с незадачливым детективом Кравошвиным, эпизоды условные, гротесковые, кажутся и натуральнее, и человечнее, и, главное, во сто раз узнаваемее по характеру иных сугубо реалистических эпизодов из сугубо современных картин типа «До осени далеко». Ибо в них блестяще соблюден важный закон искусства — о нерасторжимости формы и содержания.

...Да, правда жизни и узнаваемость ее подлинных примет даются художникам нелегко. И чем сложнее, интереснее и многограннее наша современность, тем ответственнее должен подходить к ней художник. Но благая мысль эта отнюдь не успокаивает, пока по экранам вереницей тянутся раскрашенные «зельевысы»...

Тревожный урок — пример семи фильмов февральского проката, где самыми слабыми, увы, оказались фильмы о сегодняшнем дне.

Виктор Орлов

Если в редакцию приходит письмо, в котором выражено неприятие хорошего фильма,— это огорчительно. Если в письме сквозит непонимание языка, которым говорит искусство,— то это обидно вдвойне. Может быть, даже втрое: обидно за непонятный фильм, обидно за киноискусство, обидно за зрителя, которому не дано получить художественное наслаждение.

Во время демонстрации на экранах комедии «Операция «КБ» и другие приключения Шурика» редакция получила немало писем, в которых зрители отрицали самую возможность картин такого рода. Вернее, они предъявляли фильму такие требования, которые он при всем желании выполнить не мог. Первое, что бросилось некоторым зрителям в глаза,— это неестественность, необъяснимость поведения персонажей с позиций житейской логики. «На протяжении всего фильма», — пишет Л. Евдокимова из Монино, Московской области, — у меня было ощущение, что этого на самом деле не может быть». Ей вторит пенсионерка Л. Тамарина из г. Липецка: «В жизни ничего подобного не бывает». И делает вывод: «Набор диких, неестественных, абсолютно не остроумных фактов, трюков,— больше ничего. Картина может импонировать только малокультурным людям». Даже В. Клиндухов из г. Николаева, наш постоянный читатель и корреспондент, прислал заметку с выразительным заглавием «Операция «КБ»... или Край непуганых идиотов». «Авторы фильма», — пишет он, — разбудили во мне что-то ужасно глупое, невзыскательное, безнадежно устаревшее, что я считал давно уже вытравленным в себе, забытым и пройденным».

Приговор В. Клиндухова суров: «Комедия без ничего, комедия просто так».

Среди такого рода оценок-обобщений мне вдруг попало одно письмо, где содержалось

## БЕСЕДА С ЧИТАТЕЛЕМ

# ЭКЦЕНТРИКИ НЕ ВЫНОВАТА

неожиданное признание. «Укротители велосипедов», — пишет В. Ковалевский из Симферополя, — мне понравились раз в шесть-семь больше, чем эта «Операция». Я ее просто не понял. А когда что не поймешь, оно никогда не понравится». Очень точно в последней фразе тов. Ковалевского объясняет причину своего (да и не только своего) негодования. Как часто мы, не понимая чего-нибудь в искусстве, только на этом основании выносим приговор отдельному произведению, творчеству художника, а то и целому направлению в искусстве.

«Операция «КБ»...» — комедия по-настоящему смешная, даже, я бы сказал, озорная. Авторы ее не боятся смелых преувеличений. Действительно, трудно себе представить погону по этажам строящегося дома или обращение склада так, как это показано в фильме. Уж вовсе невозможно представить себе студентов, так увлеченных зубрежкой, что они, подобно сомнамбулам, находятся в завороченном состоянии... И тем не менее при такой гиперболизации каждое из комедийных средств оправдано и замыслом фильма и стилем, в котором он сделан.

Трогательная забота милиции о верзиле-алкоголике, осужденном на пятнадцать суток, комична: вместо наказания получается что-то вроде двухнедельной лутевки на отдых. Парадоксальность подобной ситуации требовала для своего воплощения на экране столь же парадоксальных сатирических средств. Конечно же, в новелле «Напарники» много преувеличений в деталях, но мысль, положенная в основу комедии, верна, и она требует для своего воплощения острых, сатирических красок.

Достаточно проанализировать замысел двух остальных новелл «Операции «КБ»...», чтобы убедиться, что и там присутствует единство взятой авторами сатирической

цели и выбранных для ее поражения средств.

О достоинствах этой картины много и подробно уже писали, но дело не только в «Операции «КБ»...» или другой аналогичной комедии.

Дело в том направлении нашей кинематографии, которое, несмотря на немалые традиции и замечательные истоки в искусстве прошлого, все еще не заняло подобного ему места. Я имею в виду эксцентрическую комедию. Эксцентрика, гротеск, резкое заострение характеров и обстоятельств — душа комического искусства. Кинокомедия еще на рубеже XIX и XX веков взяла эксцентрию на вооружение: достаточно вспомнить знаменитые комедии эпохи «Великого Немого» — картины Чарли Чаплина, Макса Линдера, Бестера Китона, русские фильмы о Глупышкине. Киноэксцентриада, родственная цирковой клоунаде, вместе с тем никогда не ограничивалась возможностью лишь посмеяться публике,— в ней всегда был заложен немалый сатирический заряд, огонь социальной критики.

Известны слова В. И. Ленина об эксцентризме; сказанные им А. М. Горькому: «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, невозможно исказить, показать аполизм обычного. Замысловато, а — интересно!»

Чтобы понять суть эксцентрического образа, мало обращения только к своему жизненному опыту, тут многого просто не сумеешь объяснить. Прочтешь у Свифта в «Приключениях Гулливера» о споре остроголовых с тупоголовыми и скажешь: ну, где автор встречал людей, которые бы враждовали из-за того, с какой стороны разбивать вареные яйца? Или у Салтыкова-Щедрина, в «Истории одного города», где голова градоначальника оказывается начиненной фаршем, это уж совсем вроде бы несуразно. Од-



● ВОЛГА-ВОЛГА



● В КОМПАНИИ  
● МАКСА ЛИНДЕРА



● ЭТО БЕЗУМНЫЙ,  
● БЕЗУМНЫЙ, БЕЗУМНЫЙ,  
● БЕЗУМНЫЙ МИР

нако оба приведенные мною образа вошли в историю не этой своей «клепелостью», а точностью проникновения в самую суть вымышленных явлений.

Что ходить далеко за примерами: вспомним наши лучшие комедии 20—30-х годов — «Закройщик из Торжка», «Процесс о трех миллионах», «Праздник святого Йоргана», «Волга-Волга», «Веселые ребята» — всех и не перечислить. Самые острые, самые смешные эпизоды в них сделаны средствами киноэксперимента.

В первое послевоенное десятилетие наши кинематографисты обходили стороной жанр эксцентрической комедии: сатира была не в чести, да и яркие художественные приемы тоже.

Однако долгое молчание кинематографа наконец было нарушено, и в «Карнавальная ночь» вновь блеснула своими возможностями киноэксперимента. В этой же картине была создана яркая пародия на тех, кто не понимает образных комедийных гиперболов. Помните: Огурцов, отбирая номера для новогоднего концерта, встает против странной, с его точки зрения, неестественной сценки двух цирковых клоунов, Бима и Бома. Приемы художественного гротеска кажутся ему совершенно неуместными в искусстве (он их не понимает!), и в результате Огурцов попросту исключает их из концерта.

Встречая чинушу, подобных Огурцову, мы негодуем; читаем письма зрителей, не понимающих языка эксцентрической комедии, печалимся. Но еще есть один повод для огорчений у поклонников комедии на экране. Нет-нет да и появляются на экране комедии, авторы которых демонстрируют такое «понимание» эксцентризма, что просто давя даешься. У них действительно все, что невероятно (и только!), все, что странно и причудливо по форме, что не имеет никакой логической связи, включается в комедийный сюжет. И тут уж считают, что чем

больше нелепич, тем лучше: ведь все можно свалить на законы эксцентрического жанра. Алгоритм, который был подлинней раскрытию важного качества предметов и явлений, продиктованного общим сатирическим замыслом, стал своеобразным штампом, отмычкой, помогающей скрыть под покровом киноэксперимента авторскую беспомощность.

В фильме «Спящий лев», снятом режиссером А. Файнциммером по сценарию К. Минца, большинство эпизодов кажется своего рода «попури» из давно виденных комедий. Тут и рассказ об ответственности банка, который финансирует предприятия, выпускающие заводской брак. Тут и любовная история с обязательными для этого случая падениями в воду. Тут и робкий кассир, трепещущий при виде грозного начальника, окружившего себя подхалимами. Тут и молодой смелый сотрудник, противостоящий этому начальнику и одерживающий легкую победу. Одним словом, большинство ситуаций и характеров, выведенных в комедии, уже много раз повторялись.

Но дело не ограничивается этим: будь так, мы имели бы перед собой заурядную комедию, которых все еще — увы! — немало на наших экранах. «Спящий лев» — комедия с претензией на эксцентричность, с попыткой стать в тот же ряд, что и «Пес Барбос...», «Самогонщики» и «Операция «Ы»...» Леонида Гайдая, «Добро пожаловать» Элема Климова, «Свадьба» Михаила Кобзачева.

И вот тут мои претензии, ранее обращенные только к автору сценария К. Минцу, целиком переходят к режиссеру А. Файнциммеру. Он, стремясь непременно найти эксцентрические решения в каждой сцене, заставляет героев отказываться от всякой логики поведения, даже там, где в этом нет никакой необходимости. Постановщику кажется очевидным, что чем необычнее, неожиданнее

поведение персонажа, тем лучше, что сама несурзаца — уже залог успеха в искусстве эксцентризма. Но это не так: основа искусства эксцентриады состоит в том, что искажение тут происходит не до неузнаваемости. При самой большой необычности, неожиданности облика явлений они сохраняют нечто и от своего обычного вида (недаром В. И. Ленин говорил об «алогизме обычного»). Скажем, знаменитая лекция о жизни на Марсе из «Карнавальная ночь» тем и хороша, что пьяный лектор, которого играет С. Филиппов, долгое время продолжает пользоваться словами и жестами, составляющими арсенал любого оратора-астронома, но затем в какой-то неувольнимый момент от небесных звезд переходит к звездочкам коньяка, а от убедительной жестикуляции завязтого научного популяризатора — к лихим па лезгинки. Все, что делает актер в этой сцене, является художественным сплавом обычного и алогичного, обывочного и эксцентричного. В этом большое искусство эксцентрической комедии.

Тот же С. Филиппов в «Спящем леве» занимает гораздо больше метража, прозвонит больше слов. Сцены с его участием претендуют на то, чтобы считаться эксцентрикой. На самом же деле актер отпускает плоские шуточки и продлевает набившие оскомину трюки циркового коверного.

Приснившийся Цветкову рыцарский турнир, в котором участвуют работники банка, весьма показателен: так понимают авторы фильма сущность эксцентризма. Бесцельность происходящего столь велика, что она перестает быть эксцентричной, она просто абсурдна и нелепа.

И последнее — комедия, прежде всего эксцентрическая, требует тонкого вкуса, точности и скрупулезного соблюдения чувства меры. В «Спящем леве» на каждом шагу встречается перебор: герои постоянно «хохмят», их шутки не-

редко находятся на грани откровенной пошлости.

Но вкус нарушается не только в слове. Немало сцен коробит и глаз зрителя. Скажу о той части, которая послужила основанием для названия комедии. Спящий лев долгое время был понятным образом: имелся в виду лев, дремлющий в душе человека. Затем к нему прибавился каменный лев, лежащий на парапете Банка, где служат герои фильма. И, наконец, в финале на сцене появляется один лев, настоящий, живой, азыйкий напрокат из цирка: он едет с Цветковым в такси и беседует о пользе гражданской смелости.

Авторы, оживив каменного льва, недумавшим образом обратились к мотиву, ставшему в мировом кино классическим: в свое время Эйзенштейн в «Броненосце Потемкин» заставил вскопичить каменного льва. Хочу напомнить, что лев у Эйзенштейна вскопич от залпа революционного корабля, — и в этом был социальный смысл неожиданного образа (или, как его тогда называли, кинематографического аттракциона). У Минца и Файнциммера лев ожил просто так, на удивление публике.

После выхода «Спящего льва» на экраны предидущий поток писем в редакцию. Зрители станут упрекать фильм, что «так на самом деле не может быть», что это «набор диких, неестественных, абсолютно нестроумных фактов», что это «комедия без ничего, комедия просто так». Будут писать эти и многие другие слова — и мы не сможем возразить им. Они будут правы! Только их упреки нужно будет адресовать создателям фильма, но отнюдь не киноэксперименту: она в неудаче картин не виновата. Скорее, наоборот: своей решительной неудаче «Спящий лев» может в глазах некоторых зрителей скомпенсировать жанр эксцентрической комедии.

Ан. Вартапов



ВЕСЕЛЫЕ РЕБЯТА ●



ОПЕРАЦИЯ «Ы» И ДРУГИЕ ●  
ПРИКЛЮЧЕНИЯ ШУРИКА





*Хоровод над облаками,  
на высоте  
трех тысяч метров...*



*Оператор Сергей Киселев —  
мастер спорта СССР*

## РЕПОРТАЖ ИЗ ПОДНЕБЕСЬЯ

Этот фильм уникален. Впервые в истории кинематографа кинооператор, прикрепив к шлему двенадцатикоплановую камеру, совершал прыжки с парашютом, чтобы снять кадры для цветного широкоэкранного очерка. Ясно, что этот человек должен был быть не просто оператором. Сергей Киселев — мастер спорта СССР по парашютному. И прыгал он — чтобы набрать достаточно материала для своей картины — не один раз, а семьдесят!

Кадры фильма «Люди над облаками», созданного на Украинской студии документальных фильмов, необыкновенно эффектные. Фигуры спортсменов в ярких костюмах, плывущие — буквально плывущие — над белыми облаками, над далекой, нечеткой из-за высоты землей, — это зрелище незабываемо и выглядит в наш космический век очень современно. Впечатления падения нет на экране, потому что операторская камера движется синхронно с объектом съемки, то есть падает рядом с парашютистами. Эта близость позволяет оператору-спортсмену пристально, до крупных планов, вглядываться в своих героев, почувствовать их великодушное мастерство.

Свободное падение, в котором плывут парашютисты, — это минута или чуть больше, проходящая с того момента, как человек отделился от самолета, до того, как он раскрыл парашют. Мастерство спортсмена состоит в совершенном владении своим телом (и, понятно, нервами!) в эти мгновения затяжного прыжка. Не лететь камнем вниз, а управлять собой, покоря воздушные течения и вихри. Люди над облаками, которых снимал Сергей Киселев, действительно свободны в свободном падении.

Они влекут собой настолько, что могут продемонстрировать в воздухе высший пилотаж — делать салют, сплетать хороводы, строиться шеренгой и т. п.

Но, может быть, авторы картины — оператор и режиссер Арнальдо Фернандес — не были уверены, что зрители оценят всю ювелирную сложность мастерства их героев? Иначе ради чего они решили прибегнуть к дополнительным эффектам: заставили парашютистов прыгать с барабаном, с букетом цветов, играть на трубе, имитировать под фонограмму с птичьим чириканьем движения крыльев? Все эти цирковые номера, думается мне, совершенно излишни в фильме.

Кстати сказать, недоверие к спортивной тематике, к эстетике спорта и его высокоморальному существу характерно не только для картины «Люди над облаками». Мне вспоминается, например, прекрасный фильм студии «Моснаучфильм» «Три грации» — о красоте движения. Он во многом подпорчен настойчивым стремлением авторов доказать, что «масло масляное», добавить к естественной красоте спортивного мастерства еще и придуманные эффекты.

По-моему, режиссерам спортивных документальных картин стоит иной раз задуматься о том, нужна ли им в их рассказах о мужестве и красоте для вщей убедительности еще и дудочка? Да простят меня авторы прекрасного фильма «Люди над облаками», что дудочка, которая мелькает у них в кадре, я в данном случае взял как собирательное понятие.

**А. Поляков,  
мастер спорта СССР**

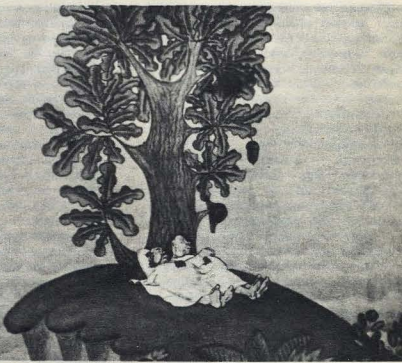
## КАК ОДИН МУЖИК ДУХ ГЕНЕРАЛОВ ПРОКОРМИЛ

Старейший мастер мультипликационного кино И. Иванов-Вано, его сопостановщик В. Данилевич, художники А. Горбачев и А. Тюрин экранизировали сатирическую сказку М. Е. Салтыкова-Щедрина «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил».

В своем фильме они обратились к гжельской росписи — народному прикладному искусству, очень своеобразному по колориту и пропорциям рисунку. Стилистика гжельской росписи оказалась как нельзя более подходящей для фантастической обстановки необитаемого острова, куда по ходу действия, то бишь по шучьему велению, попадают генералы. Этот остров предстает перед нами в народном толковании миром изобилия и щедрости земной. Мягкие, пастельные тона острова контрастируют в фильме с серой, унылой гаммой назарменной русской столицы середины XIX века. Картины Петербурга, открывающие и заканчивающие фильм, даны в литографических гравюрах.

Однако образные характеристики персонажей — труженника-мужика, генералов, никчемных и самодовольных, — удался авторам фильма значительно меньше. Фигуры персонажей громоздки, статичны. Интересный опыт использования в мультипликации мотивов народного творчества требует своего продолжения.

**В. Цыганова**

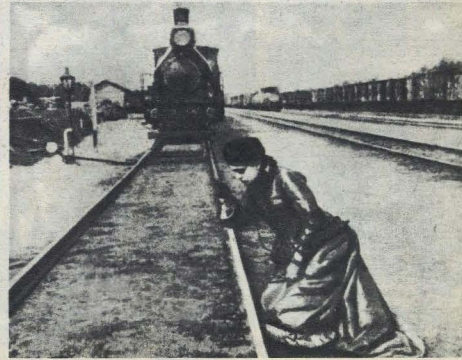


## ИЗ ПРОШЛОГО

В № 24 «Советского экрана» за прошлый год в статье «Моя «Анна» рассказывалось о новой экранизации на «Мосфильме» «Анны Карениной».

Это далеко не первая экранизация романа Льва Толстого и у нас и за рубежом. Теперь уже мало кто помнит поставленную в 1914 году В. Гардиным фильм «Анна Каренина». Вот заключительный кадр из него. В роли Анны — актриса Художественного театра М. Германова.

Снял картину оператор А. Левцицкий.





## ЧЕМ ОПРЕДЕЛЯЕТСЯ ЖАНР?

**В** 1944 году, когда до польских земель докатилась волна победоносного наступления Советской Армии, с Украины в Польшу для выполнения специальных заданий в немецком тылу было переброшено несколько отрядов, составивших партизанскую бригаду имени Щорса. В короткое время эти отряды стали грозой для немецких войск. Щорсовцы участвовали в освобождении местечка Поронино, где когда-то жил В. И. Ленин, и курортного городка Закопане, заминированного гитлеровцами перед отступлением; совершили налет на комендатуру, похитили планы «линии Зигфрида» и тут же передали их через линию фронта... Это лишь малая толика блестящих операций партизан.

Начальником штаба одного из отрядов бригады был некто «Беридазе», двадцатилетний грузин Юрий Кавтарадзе...

\* \* \*

Обыкновенный номер обыкновенной сухойской гостиницы. За раскрытым окном улетает море — неласково, некуртortable, холодно...

— Юрий Сергеевич, расскажите, как разведчик стал кинорежиссером?

— Очень просто. Поступил во ВГИК, вначале на художественный факультет, потом перешел на режиссерский. Окончил его в 1956 году. «Игра без ничьей» — моя вторая работа. Первая была неудачной, не хочу вспоминать о ней.



— Такого «жуткого» кадра не будет в нашем фильме.

Слева направо: Ю. Кавтарадзе, Г. Ткабладзе, И. Кахиани

— Можно ли сказать, что жанр будущего фильма — детектив — определен отчасти профессиональным интересом бывшего чекиста?

— Можно даже сказать, потомственного чекиста. Мой отец был начальником Абхазской ЧК. Он погиб в тридцать седьмом...

Но было бы ошибкой сказать, что мы делаем детектив. Вообще это очень неточный термин. Например, вряд ли можно назвать детективом такие вещи, как фильмы «Кто вы, доктор Зорге?», «Подвиг разведчика», «Это было под Ровно», «Сильные духом», хотя все внешние атрибуты детектива здесь налицо (разведка, шпионы, переодевания и прочее). Видимо, жанр определяется не сюжетом, а подходом к нему. В «чистом» детективе сюжет диктует, «задает» ситуацию.

В перечисленных же произведениях сюжет важен не сам по себе, он диктуется материалом, он вторичен. Конкретнее: Ив Чапли, режиссер фильма «Кто вы, доктор Зорге?», думал о самом Зорге или о его приключениях? Конечно, о Зорге. Медадеву в первую очередь были интересны люди, о которых он рассказал, или хроника событий? Конечно, люди.

В сценарии, который мы написали вместе с Л. Алексидзе и К. Исавым, в основу положен этот второй принцип. В нем нет «приключений», нет «случайностей». Все строится так, чтобы одно вытекало из другого, чтобы, словно в разыгранном шахматном дебюте, действие рождало противодействие.

Итак, мы делаем не детектив, а фильм о работе органов госбезопасности. Мы старались, чтобы наши герои минимально походили на «утепленных» седовласых полковников, чтобы они были нормальными, живыми людьми, способными заблудиться и даже попадать в тупик.

В фильме не будет ни темных, таинственных закулисов, ни загадочных свиданий. Современная школа разведки построена на иных методах работы. У нас часть действия будет, например, происходить на шумном пляже, где среди бела дня осуществляется связь агентов.

В изобразительном решении мы также стараемся избежать штампов: никаких любящихся фонарей, шестистящих занавесок, часов крупным планом. Мы не хотим никого пугать. Наборот, показывая обычную, повседневную работу разведки, нарочитости, чтобы он был почти «документальным». Часть материала мы собираем снять скрытой камерой, чтобы создать полную иллюзию наблюдения. Снимает фильм оператор Д. Маргиев, чьи работы «Фатима», «Прерванная песня», «Пластики», «Иные нынче времена» знакомы зрителю.

В фильме участвуют один из старейших наших актеров Г. Ткабладзе, Г. Чохонелидзе, сыгравший Баргатона в «Войне и мире», И. Кахиани, знакомый зрителям по «Белому каравану».

Л. Кудинова

**В** Тетри-Ццаро, что в переводе означает Белый клен, — одним из красивейших городов Грузии — появились люди в костюмах и доспехах средневековых грузинских вельмож. Артистам предстояло воссоздать для экрана народное сказание о любви царевича Абесалом и бедной крестьянской девушки Этери.

Величайшая и трогательная легенда «Этериани» так же, как «Тристан и Изольда», «Ромео и Джульетта», «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун», повселяет чувство, которое оказывается сильнее всех препятствий, сильнее смерти. На основе легенды «грузинский Глинка» С. Палиашвили написал оперу «Абесалом и Этери», вот уже почти полвека не сходящую с театральных подмостков. Ее ставили выдающиеся режиссеры: в Тбилиси — К. Марджаниш, в Москве — Р. Симонов. В 1937 году кинорежиссер Л. Эсаня приступил и к экранизации оперы, но обстоятельства не дали возможности закончить работу. Теперь, спустя двадцать девять лет, Л. Эсаня ставит эту оперу на студии «Грузия-фильм».

В Тетри-Ццаро снимались первые сцены. Во время съемки в дремучем лесу царевич Абесалом и его визирь Мурман неожиданно встретили девушку и, плененные ее красотой, одновременно влюбились в нее. Ревность и злоба превратили Мурмана в злейшего врага царевича. Коварство визиря разрушило счастье влюбленных, но не смогло помешать их верности друг другу даже перед лицом смерти.

Очень хорошо, что эта опера с помощью кино станет теперь знакомой миллионам людей. Тот, кто хоть раз слышал ее, навсегда запомнил самобытную красоту ее музыки, непосредственные и страстные мелодии, пленительные лирические напевы, чудесные хоры, захватывающие драматические ансамбли.

## АБЕСАЛОМ И ЭТЕРИ

Но дело, разумеется, не только в том, чтобы перенести оперу на экран. После фильмов «Евгений Онегин», «Иоланта», «Царская невеста» уже никто не станет снимать готовые театральные спектакли. Необходимо искать кинематографический эквивалент, добиваться соответствия зрительного и музыкального образов. Работая над сценарием, Л. Эсаня обратился к первоисточникам — легенде «Этериани», авторской трактовке партитуры. В результате появились новые эпизоды, были сделаны купюры: действие, которое на сцене продолжается три часа, на экране будет длиться восемьдесят минут. Редактированием музыки занималась специально созданная комиссия Союза композиторов Грузии: сокращения не должны были нарушить целостность музыкального полотна.

Режиссер ставит своей задачей избавиться от театральной помпезности, от дурной «оперности», от штампов, которые насадились от одной постановки к другой. Сделать это нелегко. Новые пути и экранизации оперной классики только прокладываются; далеко не всегда удается избежать противоречий между условностью оперного пения и вынесением действия на «натуру», в естественную обстановку. Трудность и в том, что опера «Абесалом и Этери» лишена внешнего динамизма. Ее напряжение создано драматизм внутренних, переживания героев, наполненность и глубина их музыкальных характеристик...

Обязанности в фильме разделены: артисты играют, певцы поют. Абесалом — А. Метонидзе (поэт С. Анджарадзе), Этери — Л. Хабазашвили (М. Амираншвили), Мурман — И. Шария (Т. Зенкилишвили), Абио — А. Ониаде (И. Шуханиш), Натела — М. Цулукидзе (Л. Гоциридзе). Художник — Р. Мирзашвили. Цветной фильм снимает оператор Л. Сухов.

М. Сенин,

спец. корр. «Советского экрана»

Тбилиси — Тетри-Ццаро



Абесалом (А. Метонидзе) и Этери (Л. Хабазашвили)

Хроника — рецензии — репортажи

«Ранней весной, когда сойдет снег и подсохнет полегшая за зиму трава, в степи начинаются весенние палы. Потоками струится подгоняемый ветром огонь, жадно пожирает он сухой аржанец, взлетает по высоким будьяльям татарника, скользит по бурным верхушкам чернойбылы... там, где прошлись палы, зловеще чернеет мертвая, обуглившаяся земля. Не гнездует на ней птица, стороною обходит ее зверь... Как выжженная палами степь, черна стала жизнь Григория...».

Как переложить эти строки из романа М. Шолохова «Тихий Дон» наэкран? Как средствами кино передать настроение, страстность и глубину многих и многих произведений писателя? Эту сложную и трудную задачу решают сейчас на Ростовской студии хроникально-документальных фильмов, где начались съемки картины о творчестве замечательного художника слова.

Режиссера фильма Л. Мазрухо связывает с Шолоховым старая дружба.

Еще до войны, — рассказывает он, — Михаил Александрович предложил мне сделать фильм о Доне. Замысел этот возник у него при следующих обстоятельствах. Во время поездки в Англию Шолохов увидел документальный фильм «Африка говорит», рассказывавший о неповторимой природе Африки и ее животном мире.

## ПОСВЯЩАЕТСЯ МАСТЕРУ СЛОВА

В те годы наше документальное кино почти не снимало подобных лент. И Михаил Александрович загорелся идеей рассказать в кино о чарующей красоте Дона. Он начал писать сценарий, правда, с перерывами, так как в то время напряженно работал над последней книгой «Тихого Дона». А я стал исполнять снимать пейзажи — весенний разлива реки, прилет птиц. Удалось снять около трех тысяч метров пленки. Гринула война, и работа была прервана. Отснятый материал пропал, сохранился только незавершенный сценарий...

За годы нашей тридцатилетней дружбы я множество раз встречался с Михаилом Александровичем. Снимал его во время поездок по родному краю. Нередко в поисках дичи бродили мы вместе по донским степям. Привелось мне наблюдать, как работает писатель, как ложатся на бумагу выношенные им замыслы.

Уже давно мечтал я сделать фильм о творчестве Шолохова. Подходом к этой теме в какой-то мере стал короткометражный фильм «Бессмертник», который мы сделали вместе с писателем Виталием Закруткиным. Это поэтический рассказ о цветке бессмертник — символе вечной жизни, о земле донской, вдохновившей Шолохова на создание замечательных произведений.

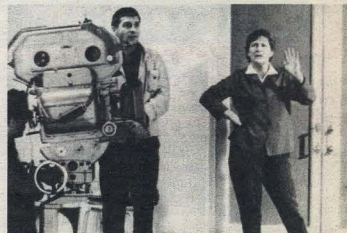
Сценарий фильма о выдающемся писателе, увеличанном недавно Нобелевской премией, написал Илья Котенко. Это фильм-эссе, свободная импровизация. Мы уже приступили к съемкам. В фильме будет три части. В первой мы хотим показать становление художника, пришедшего в литературу со своей большой и трудной темой. Вторая часть посвящена шолоховским героям — глубокий и ярким женским образам, с которыми мы познакомились в его книгах. Третья часть расскажет о судьбе человека на войне.

Мы стремимся показать время и атмосферу, в которой пришлось работать писателю над своими книгами. Для этого широко используются старые хроникальные ленты. Мы процитируем лучшие кадры из художественных фильмов, сделанных по произведениям Шолохова.

Кое-что для фильма уже отснято. Оператор картины Владимир Каликин удачно снял донские пейзажи и весенние палы, с такой художественной силой описанные писателем.

Л. Леонтьева,  
спец. корр. «Советского экрана»

Ростов-на-Дону



*Лирическая комедия,  
да еще цветная!  
Даже оператор Эра Михайловна  
Савельева (с и м и с п р а в а),  
блестяще владеющая  
камерой,  
нередко задумывается,  
а иногда...  
Иногда приходит в отчаяние!*

Костя (Николай Мерзликин)

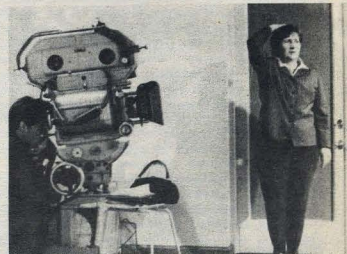


У будущего фильма странное название — «Кто сказал: «Где?». Не удивляйтесь. Это просто шутивная фраза Родьки Муромцева — одного из главных героев. Он, правда, и сам называет ее дурацкой, но повторяет часто. Все-таки забавно иногда сбить людей с толку и поставить вопрос шиворот-навыворот. Родьке пятнадцать лет. Человек в это время начинает становиться взрослым. Мир предстает перед ним необычайно сложным. И как трудно ответить на десятки вопросов, которые ставит жизнь! Но Родьке нужны ответы сразу ясные и определенные. И может ли быть иначе?

Вот отец, Евгений Эдуардович, понимает его. Взять хотя бы историю с деньгами. Лиги, приятельнице Родьки, нужны были сорок рублей для покупки подарка матери. Сорок рублей — огромные: деньги. Но ведь Родька обещал достать их.

Первый раз в жизни дал он слово мужчины, первый раз... Нарушить невозможно. Отец понял Родьку и помог. А вот старший брат, Костя, не понимает... Он чересчур правильный человек. Делает все обдуманно и разумно. Костя был против того, чтобы давать Родьке эти деньги. И в конце концов оказался прав. Костя всегда был. Но почему-то Родьке и отцу немного жалко его. Ох, и скучно же всегда и все делать правильно! Наверное, поэтому и Саша не смогла полюбить Костю. А Саша, она необыкновенная...

Родька Муромцев переключал в фильм из повести Леонида Завальнюка «Дневник Родьки — «трудного» человека». Завальнюк и режиссер Ю. Карасик написали по мотивам повести сцена-



# «КТО СКАЗАЛ: «ГДЕ?»»



Рабочий момент. В центре — режиссер Юлий Карасик

Лигия и Родька  
(юные актеры Алла Витрук  
и Женя Герасимов)

Саша  
(Тамара Семина)

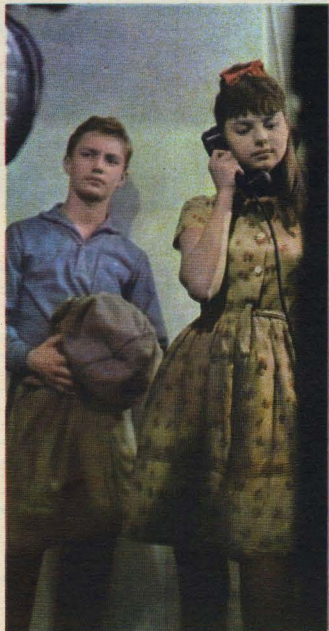


фото И. Гневашева

рий. И вот на студии «Мосфильм» ставится комедия. Лирическая.

Поэтичный, мягкий лиризм был основным лейтмотивом предыдущего фильма Юлия Карасика «Дикая собака Динго». То же — и в новой работе режиссера.

Фильм расскажет о том, как иногда складывается человеческая жизнь и как поступают настоящие люди.

Авторы картины далеки от того, чтобы морализовать или поучать. Фильм покажет, как важны мельчайшие оттенки в отношениях людей, как часто и как много они определяют подчас...

Отсюда трудности актерской игры: она должна быть тонкой, вдумчивой, построенной на полутонах.

Главный герой фильма инженер Муромцев — человек чеховского склада. Ему присуще глубокое понимание жизненных явлений. Мягкая ирония сочетается в нем с большой человечностью. Вырастивший без жены двух сыновей, он дорожит чистотой и ясностью в отношениях с близкими и жертвует личным счастьем, чтобы не нарушить этих отношений.

Мы побывали в группе «Кто сказал: «Где?», когда шли натурные съемки в Таганроге. К сожалению, в ту пору не было взрослых актеров: Тамара Семина, исполняющей роль Саша, Никола Мерзликина (Костя) и других. Снимались только дети: Женя Герасимов (Родька) и Алла Витрук (Лигия). Однако и дети оказались опытными актерами. У Аллы это был третий фильм, у Жени — второй.

Снимался сложный эпизод: друзья встречаются на набережной. У Лигии — событие. Она (в который раз!) серьезно влюблена... Он физик, но занимается химией («Сейчас все так делают»). А как необыкновенно звучит его имя — Сергей Быков... В подобных ситуациях, очевидно, все девушки курят. Надо и ей закурить.

А Родька мрачен. Все идет не так... с Костей поспорился, с работой нелады. И еще Лигия влюбилась в какого-то...

Накануне съемок была долгая репетиция с режиссером. Да и сейчас Юлий Карасик не отходит от юных актеров. Ребятам предстоит донести серьезность и важность происходящего с ними. А на экране серьезность эта должна вызвать улыбку.

Вечером, на короткой вечерней летучке съемочной группы, речь идет о съемках, которые будут завтра. Предстоит снять эффектный эпизод мотоциклетной гонки, полной лихачества и риска. Особенно много хлопот и труда сулит эта съемка оператору Эре Михайловне Савельевой.

Но не нарушит ли полная энергии и движения сцена гонок лирически-раздумчивого строя картинный Ю. Карасик предлагает изменить ее: пригнать, сделать проще, без эффектов. И тогда сохранится настроение. И правда...

Художник, оператор, режиссер детально разрабатывают план сцены. Этот план принимается: разные по характеру люди, они все единодушны в деле, которое называется киноискусством.

Л. Пажитнова

Таганрог

# ВЕК ПЯТНАДЦАТЫЙ — ВЕК ДВАДЦАТЫЙ

СНИМАЕТСЯ ФИЛЬМ  
«АНДРЕЙ РУБЛЕВ»



Режиссер  
Андрей  
Тарковский

Во дворе Андронникова монастыря в Москве, монастыря, в келье которого жил последние свои годы Андрей Рублев и где сейчас расположен Музей древнерусского искусства его имени, режиссер Андрей Тарковский снимал нынешней зимой несколько эпизодов фильма, посвященного художнику и носящего пока условное название «Андрей Рублев». Кстати, оно уже третье по счету: раньше было «Начала и пути», затем «Страсти по Андрею». Уже потом, взобравшись вслед за Тарковским в автобус и приготовив блокноты для записей, мы спросили его, как же все-таки будет называться картина, и он ответил, что еще не решил и что он будет благодарен тем читателям журнала, которые, познакомив-

дение, появились и некоторые вопросы, ответить на которые мог только сам постановщик. Теперь представился случай их задать.

— Почему именно Рублев? — спросили мы Андрея Арсеньевича. — Потому, — ответил режиссер, — что Рублев — гений. Иначе говоря, человек, болезненно остро видящий мир, наиболее чутко реагирующий на все, с чем приходится ему сталкиваться, на многое такое, мимо чего другие, пригладившись и притерпевшись, проходят равнодушно, не замечая. И еще потому, что художник — всегда совесть общества. Но это лишь половина ответа. Фигура Рублева привлекла нас еще и тем, что о нем мало что известно достоверно. А это значит, что при создании образа мы были совер-



На экране  
предстанет  
перед нами  
Рубль  
XV века

шись со сценарием («Искусство кино» №№ 4, 5, 1964 г.), пришло свои предложения. Но это было потом. А пока мы стояли во дворе и разглядывали декорации, сделанные столь искусно, что были с трудом отличимы от капитальных построек.

И здесь, в окружении старинной истинной и реконструированной, где слились века пятнадцатый и двадцатый, мы еще раз думали о том, как соотносятся в этом большом и непростом фильме история и современность. Еще раз потому, что такие мысли — и, конечно, не у одних нас — возникли сразу же по опубликовании сценария, написанного Андреем Кончаловским и Андреем Тарковским. Тогда вместе с удовольствием от чтения прекрасной прозы, ибо сценарий этот ценен как самостоятельное литературное произве-

шенно свободны в конструировании характера Андрея, не будучи связанными ни биографией Рублева, ни сложившимися о нем представлениями.

— Следовательно, вас меньше всего интересует история сама по себе, а картина о Рублеве — это картина, пропитанная идеями нашего времени?

— История в чистом виде, по моему, не может быть предметом искусства. Я не понимаю фильмов, в которых стилизация истории оборачивается уходом от сегодняшнего дня. Дело, конечно, не в прямых параллелях и ассоциациях, всякие «фиги в кармане» и намеки не делают фильм ни современным, ни глубоким; слишком мелка задача. Гораздо важнее, мне кажется, пользоваться историческим материалом лишь как поводом, выразить собственные идеи

и создать современные характеры. И будет очень печально, если нас станут судить прежде всего с научной, историографической или искусствоведческой точки зрения. Таким взглядом на искусство можно, между прочим, убить и Шекспира, который, писал ли он о реальном римляне Цезаре или легендарном датчанине Гамлете, всегда оставался верным проблемам своего века.

«Если источников сведений о жизни Рублева почти нет, а те, что есть, весьма скудны, то эпоха, воссоздаваемая в фильме, исследована достаточно хорошо. Существует обширная литература, относящаяся к ней, и эта литература изучена режиссером досконально. Мы видели декорации не только здесь, но и во Владимире, и все

движений», который присущ современному человеку. Походка, жесты, манеры персонажей его фильма резко отличаются от наших.

— Мне думается, что это рассеивает внимание зрителя, направляет его на второстепенное. Еще раз повторю: в картине о Рублеве мы всячески стремимся к тому, чтобы зритель не заметил ничего экзотического.

«...Между тем приближалось время съемки, и на площадке уже начиналась всегда предшествующая ей суета. Укрываясь от нее, в автобус, где мы сидели, вошел высокий худой монах и молча уселся в углу. Это и был сам герой фильма, герой, которого играет свердловский актер Анатолий Солоницын. Почему после

— В годы, когда жизнь народа была беспросветна, когда он был задавлен чужеземным игом, безправием, нищетой, Рублев выразил в своем искусстве надежду, веру в будущее, создал высокий нравственный идеал. Как правило, иконы в его время были предметом культа с условным изображением святых — не более. У Андрея иное. Он стремился выразить всеобъемлющую гармонию мира, тишину души, и идея поиска этого благородного спокойствия бесконечности и душевной гармонии, которой он служил всю жизнь, дала ему возможность создать шедевры, всегда остающиеся современными.

В фильме мы приводим его к очищению через страдание, обретению счастья в страхах, ранее



они удивительно точны. Та же верность истории в костюмах, утвари, в облике монастырей, крестьянских дворов, княжеских палат.

— Здесь, — говорит Тарковский, — мы стараемся не ошибиться. Никакая экзотика, никакая стилизация для нас неприемлема. В том числе и стилизация языковая. Герои картины говорят на всем понятном, современном русском языке, без славянизмов и новейшей терминологии. Ничто не должно затруднять восприятие, отвлекать зрителя от главного.

— Присутствуя на съемках «Фараона», мы говорили на эту же тему с Ежи Кавалеровичем. Он считает, что в фильме на исторический сюжет не столько важна скрупулезная верность эпохе, сколько отстраненность от того, как он выразился, «автоматизма

проб со многими Тарковскими — пробал именно его?»

— Прежде всего, конечно, потому, что в нем я почувствовал наибольшее соответствие тому Андрею Рублеву, каким он представляется мне.

Но есть и еще одна причина. В выборе актеров хотелось отойти от тех принципов типажности, которые зачастую приводят к штампу. Меньше всего мы обращали внимание на внешние данные, а интересовались в первую очередь внутренним соответствием между персонажем картины и актерским темпераментом того, кто должен был стать этим персонажем.

— Однако мы несколько отклонились от главного героя. Каков он, Андрей Рублев, чем он дорог вам и должен стать дорог нам, зрителям?

отвергаемых. И это сгорание человека во имя овладевшей им идеи, овладевшей до страсти, и есть то главное, что я хочу выразить в своем фильме.

— Таков ведь и герой «Иванова детства»...

— ...И герой романа Станислава Лема «Солярис», который я хочу экранизировать, и герой известного рассказа Фридриха Горенштейна «Домик с башенкой», мальчик, ставший в сценарии, над которым я сейчас думаю, взрослым человеком и посвятивший себя единой цели — поискам прошлого и освобождению от него. Видите, хоть здесь я постоянен.

«...Отснята уже половина фильма. Режиссер собирается закончить его нынешним летом. От этой работы ждешь многого.

М. Долинский, С. Черток

В СОЗДАНИИ СЦЕНАРИЯ, ЕВ, которые будут поставлены в 1966 году, участвовали известные профессиональные киносценаристы: Е. Габрилович, В. Ежов, В. Фрид, Ю. Дунский, М. Блейман. Наряду с ними выступили со своими сценариями и молодые драматурги: Я. Голованов, Л. Ризин, К. Омуркулов, Е. Севела. Многие сценарии написаны известными литераторами — О. Гончаром, Д. Граниным, О. Берггольц, Л. Пантелеевым, Ю. Трифоновым, Ю. Смуилом, М. Турсунзаде, М. Глуцким, А. Борщаговским.

РАССКАЗ ВАСИЛИЯ ШУКШИНА «Один» — о деревенском шорнике Антипе, талантливом мастере игры на балалайке, — экранизируют на «Мосфильме» выпускники ВГИК А. Сурин и Л. Голован. Снимают эту короткометражную картину молодые операторы М. Сулов и М. Корюцков. Антипа играет артист Белорусского театра имени Я. Купалы П. Кармулин, его жену Марфу — Е. Савинова.

АРКАДИИ КОЛЬЦАТЫЙ, последняя картина которого «Связь ледяной мглы» была удостоена Золотого приза на Международном фестивале телевизионных фильмов в Александрии, ставит сейчас на «Мосфильме» картину «Пограничная тишина» по сценарию Е. Помещинова — о буднях одной из пограничных застав на южных рубежах нашей страны. В главных ролях — Н. Граббе и О. Голубицкий. Оператор П. Терпихов.

ВАСИЛИЙ АНСЕНОВ написал сценарий по мотивам трех своих рассказов — «Завтраки 43-го года», «На плути и Луне» и «Папа, сложи». Фильм по этим сценариям «Путешествие» — дебют режиссера — выпускника ВГИК; первую киноновеллу ставит И. Туманин, вторую — Д. Фирсова, третью — И. Селезнева.

«20 ЛЕТ СОВЕТСКОЙ КИНОМАТОГРАФИИ» — так называется выпущенная в Париже книга французских кинокритиков Л. и Ж. Шнитцлер, которая посвящена послевоенным годам нашего кино. «Этот труд достоин стать пособием для историков кино», — отзывался о работе своих коллег Жорж Садуль.

# Неголубые герои Ланового



Фото А. Князева

**Н**ачало творческого пути Василия Ланового напоминает излюбленный рекламный вариант судьбы популярного киноактера, в котором слово «вдруг» обретает магическую силу. Еще школьником его «вдруг» заметили в самостоятельном спектакле «Аттестат зрелости» и «вдруг» пригласили сниматься в главной роли фильма того же названия. Образ Валентина Листовского, созданный на экране, произвел неизгладимое впечатление на юных поклонниц кино и запомнился в кинематографических кругах.

И очень скоро режиссеры А. Алло и В. Наумов снимают Ланового в роли Павла Корчагина. В середине пятидесятых годов этот фильм, как и роль главного героя, вызвал острые дискуссии. Это было новое осмысление истории гражданской войны, стремление честно и правдиво рассказать о революционном прошлом, показать остроту драматических конфликтов, которые проходят не только через время, но и через сердца героев. Павел Корчагин в исполнении Ланового — натура страстная, импульсивная, идущая. Нравственный отчет перед собой, умение трезво посмотреть на себя со стороны — постоянная душевная потребность этого человека. И вместе с тем Корчагин был именно герой, рожденный революцией, — чистый, мужественный, пылкий, порой даже романтически возвышенный. Фильм «Павел Корчагин» стал серьезным и радостным этапом в творческой биографии молодого актера.

Казалось бы, судьба Василия Ланового была предопределена. Но случилось так, что на довольно долгое время он, в сущности, отошел от кино. Не только потому, что, окончив Шуйкинское училище, стал актером Театра имени Евг. Вахтангова и основное время отдавал сцене. (В театре он сыграл Фортинбраса в «Гамлете», Алексея Бережного в одноименном спектакле, принца Калафа в «Принцессе Турандот» и многие другие разноплановые роли.) Были и другие причины. Режиссеры предлагали ему роли однотипные, они эксплуатировали лишь его внешние данные, не стремясь раскрыть творческие возможности актера. Наглядный пример тому — роль капитана Грея из фильма «Алые паруса» режиссера А. Птушко.

Над этой ролью Лановой работал с удовольствием. Образ, овеянный чистой, светлой мечтой, — благородный капитан Грей — не мог не увлечь актера. Но, к сожалению, истинная высокая романтика обернулась в фильме оперной декоративностью, а герой фильма не мог перешагнуть тесные рамки условной красоты. Надо сказать, что этот фильм в какой-то мере мог повредить творческой репутации актера. Утвердись за ним слава такого «героя-любовника», и стал бы он постоянным претендентом на роли оперно-романтического плана, в которых менялись бы костюмы

и историческая обстановка, а суть характера окрашивалась бы одной и той же незамутненной голубиной.

Но Лановому повезло. Режиссер А. Сахаров пригласил его на роль Алексея Максимова из фильма «Коллеги», снимавшегося по повести В. Аксенова. Эта роль напрямую ложилась на актерскую и человеческую индивидуальность Василия Ланового. Максимум в фильме — характер целеустремленный во всей его сложности и противоречивости. Беспреданное брожение мысли, раздумья над временем, стремление познать себя и окружающих, внутренняя резкость и угловатость, столь характерные для молодого поколения, убедительно раскрылись в этом образе.

После Максимова для Ланового стало вполне естественным обращение к еще более сложной индивидуальности — к образу Олега Тулина в фильме по роману Д. Гранина «Иду на грозу» (режиссер С. Микаэлян). Предметом исследования стала жизненная позиция героя, когда во имя высокой цели, в денном случае во имя науки, человек может идти на мелкие уступки перед совестью и даже нравственные компромиссы. С пронзительной откровенностью актер показывает, как точно выверенная жизненная ставка Тулина в результате оказывается битой. И хотя он по-прежнему энергичен, смел, яростно, умно и тонко ведет наступление на науку, где-то в финале мы понимаем, что Тулин начинает ощущать узость своей позиции, для него наступает трудная пора переосмысления своего пути, серьезных размышлений. Именно размышлений, ибо действия его — уже следствие той напряженной интеллектуальной жизни, которую герой ведет на экране. По внешнему рисунку образа Тулина — Лановой в чем-то близок Куликов из «Девяти дней одного года». Та же ироничность и блестящая игра ума, то же стремление за шуткой спрятать самое для тебя важное в этот момент. Но если для Куликова это всего лишь поза, защитная оболочка, то для Олега Тулина — в какой-то мере и существо характера. И поэтому, когда в финале Тулин и Крылов безмолвно стоят рядом, занятые каждый своими думами, мы понимаем всю глубину душевного смятения героя, его растерянность перед теми сложными нравственными вопросами, которые внезапно возникли перед ним.

Роль Тулина мне представляется лучшей из сыгранных Василием Лановым в кино. Недавно мы видели актера в «Воине и мире». Сейчас еще трудно говорить что-либо определенное о его Анатоле Курагине. Впереди еще две серии фильма, где, очевидно, этот характер получит достойное воплощение и позволит говорить о новых гранях актерского дарования.

М. Егорова

## ИДУ ИСКАТЬ...

Евг. Вейцман,  
доцент ВГИК

Километрах в пятидесяти от Черновца, там, где горы Буковины смыкаются с землями солнечной Молдавии, снимается фильм «Красные поляны». Сценарист и режиссер — Эмиль Лотьян. В годы учебы мы знали Эмиля как поэта, лирика, увлекавшегося философией, историей. Обратила на себя внимание его курсовая работа — цветная двухчастевка «Хора», в которой он сумел через красочные фигуры и ритмы танца передать образ своего народа, историю его борьбы за свободу. Есть у Лотьяна стихи, обращенные к звездам: «Я еще к вам приду, о далекие странницы гордые! Тишину разбужу, к неземному приду рубежу. Я еще к вам приду, и взойду на хребты ваши горные, и на ваших полянах земные цветы посажу» (перевод Ю. Левитанского. — *Ред.*). Герои его стихов — люди большой мечты, влюбленные в природу, в жизнь, в красоту. Свое поэтическое видение мира, романтически-приподнятую интонацию Эмиль Лотьян принес в кинематограф. Но не только это.

Знакомся с его работой над «Красными полянами» (кстати, это тоже о молдавском танце, танце пастухов), я подумал о той тенденции, которая прослеживается в некоторых произведениях, созданных в последнее время. Речь идет о стремлении использовать элементы народной поэзии, фольклора, легенды, иногда даже архаики. При этом фольклорные образы осмысливаются отнюдь не изоэтно-стилистически (что характерно для модернизма), а как часть общей духовной культуры народа, как общечеловеческий символ, имеющий прямое значение для современной действительности, для выражения философских идей о человеке, его месте в жизни, его борьбе со злом, во имя мира, счастья и высшей справедливости. Ведь именно такими произведениями были «Тени забытых предков», «Новый Нечистый из Преисподней», «Состязание» и некоторые другие фильмы последнего года.

Э. Лотьян стремится решить фильм в подобном ключе. Он делает его широкоэкранным, цветным, наполненным народными напевами, фильмом, в котором лирика, народный юмор и

философские раздумья должны слиться в единый поэтический сплав.

Сюжетно фильм будет прост: из сухих, бесплодных песчаных низин молдавские пастухи перегоняют своих овец в Белую долину, богатую кормом, цветущую, прекрасную страну. Белая долина — символ щедрой и богатой природы и символ красоты вообще. В фильме речь идет о человеческой красоте — и физической и нравственной. Сталкиваются большие, сильные характеры, и в этом столкновении побеждает не физическая сила, не грубость, не жажда наживы и корысти, а нравственная красота, человечность, честность, дружелюбие, коллективизм. Прослеживается в задуманном фильме стремление к раскрытию сложного, диалектически противоречивого взаимоотношения человека и природы. Автор хочет доказать нам, что чем нравственнее, чище человек, чем более поступает в соответствии с непреложными законами братства, коллективизма, тем ближе он к природе, тем покорнее она ему.

Трудно судить о неоконченном фильме. Возможно, Лотьяну подстерегают некоторые опасности, в частности опасность утери конкретности в изображении событий, примет времени (ведь действие происходит в наши дни), опасность того, что сама идея об отношении человека к миру природы и миру человеческому может принять слишком отвлеченные, абстрактные формы. Эмиль отдаст себе отчет в этих подводных камнях, а это уже залог успеха.

Думаю, что я не открою Америки, если скажу, что, к сожалению, среди некоторой части художественной молодежи порою проявляется болезнь пафоса гражданственности, пафоса больших тем. Иногда это можно объяснить реакцией на голую иллюстративность, серость и казенность, с которой в свое время преподавали большие и серьезные идеи, на трескотню «волевых лозунгов», не опирающихся на реальные возможности. Но бывает эта болезнь и следствием путаницы в уме, нечеткости собственных идейных устремлений, расплывчатости нравственных понятий, что, в свою очередь, мешает вынести правильную оценку жизненным фактам.

Истинный художник, художник-гражданин всегда живет активной духовной жизнью, в самой гуще действительности, в гуще борьбы. Великое искусство возникает на пересечении личной судьбы и исторических судеб, оно, рассказывая о личном, говорит о времени, об обществе, об исторических процессах.

Известный режиссер, замечательный мастер и педагог С. А. Герасимов учит своих учеников тому, что цель художника не внешнее описание и даже не просто эмоциональное восприятие происходящего. Цель его — войти внутрь явления, постичь его динамику. В киноискусстве, по мнению мастера, чисто эстетическое с особенной силой сливается с познанием как отдельных фактов и явлений, так и их взаимосвязи, их внутренней закономерности.

Поэтому с особенным любопытством ознакомился я с работой над полнометражным дипломным фильмом ученика С. А. Герасимова — Василия Ильяшенко, работающего на киностудии имени А. П. Довженко.

И характер, будущего режиссера — человека упрямого, не поддающегося в спорах, даже если он бывает не совсем правым, и тема, им выбранная, — о месте поэта в бою, и стилистика сценария, написанного украинской поэтессой Линой Костенко, — все привлекало и в то же время вызвало желание спорить и в чем-то предостеречь дипломанта.

Сценарий носит название «Сверьте свои часы». Речь идет о необходимости сверить ход своих часов с часами истории. Речь идет о поэтах, которые призваны стать бессмертными свидетелями судеб народных, жизнь и творчество которых вобраны в себя веки великой эпохи. Сценарий имеет подзаголовок «Триптих из Одиссеи духа». В основу его положены действительные факты из жизни трех молодых поэтов — Леонида Левицкого, Владимира Буланко и Федора Швандина, погибших в годы войны. Они были очень разными, эти люди, — по широте натуры, по сложности внутреннего мира, по характеру; они не знали друг друга. Но фильм о них должен стать своеобразным памятником их единства.

Без преувеличения можно назвать замысел авторов будущего фильма необычным. Вероятно,

\* (Окончание. Начало см. в предыдущем номере).



Артисты  
М. Герасименко (справа)  
и Н. Миколайчук  
в фильме  
«Сверьте свои часы»



На съемках фильма  
«Красные поляны».  
Слева — актриса С. Тома (Ноана),  
справа — автор сценария  
и режиссер Э. Лотьян

**В** кино — в ролях, иногда самых эпизодических, — я снималась одиннадцать раз. Но всегда была, есть и до последнего дня буду я актрисой драматического театра. Убедена, что и в кино нельзя обойтись без искусства сценического перевоплощения.

Экрану подвластно все: и несомненность неба, и шелест листьев, и сияние солнца, и красота леса... И все же кино не может приблизиться к сердцам зрителей без сценической правды актера. Если есть эта правда, то и очень давно снятые фильмы вызывают горячий отклик в душах людей.

Недавно я сидела перед телевизором и смотрела старый фильм «Ленин в Октябре» Михаила Ромма. Нам дорог этот фильм о борьбе за новую судьбу нашей Родины. В нем есть удивительная правда режиссерской и актерской работы... Когда играющий Василия Николая Охлопков, тогда еще молодой, упал от голода в обморок, я не сразу заметила, что лицо мое мокро от слез...

\* \* \*

Мой первым кинорежиссером был Яков Александрович Протазанов. Он любил Художественный театр, принял «систему» Станиславского кровно. На съемках фильма «Звонкий из Торжка» чувствовалось его разумное и талантливое руководство творческим процессом.

Вспомню, как я снималась в фильме «Конец Санкт-Петербурга». Помню Всеволода Пудовкина и его режиссерскую работу со мной. Моя роль казалась мне тогда однодневкой. Когда через много лет, даже десятилетий, я снова увидела себя в этом фильме, то удивилась: неужели это я та изнеженная дама, которая переживает конец Санкт-Петербурга как свою личную катастрофу?..

Мне вдруг стало ясно, что эта роль хотя и мимолетная, но совсем не эпизодическая. Она имеет отношение к идее сценария.

В кино меня приглашали в основном на роли комические. От

Странички  
воспоминаний

И  
случилось  
чудо...



Евфросинья  
(«Иван Грозный»)

Эпизод («Конец Санкт-Петербурга»)

Констанция Львова  
(«Обыкновенный человек»)



## ИДУ ИСКАТЬ...

переосмыслил поэту Довженко, впитав идеи своего мастера С. Герасимова, Ильашенко замыслил обширную трагическую поэму о художнике и времени, призывавшем его к бою. В сценарии есть немало по-настоящему поэтических и героических страниц, есть эпизоды, наполненные и юмором и глубоким лиризмом (например, сцена Левинского с девушкой — «его настоящей любовью за пять минут до смерти»). Сценарий привлекает своим открытым пафосом, напряженным патристическим звучанием.

Главный лейтмотив — судьба поэта быть на переднем крае битвы — верен и точен. И против кого бы ни шел бой — будь то смертный бой против фашизма или бой против всего, что засоряет нашу собственную землю, — против мещанства, ханжества, предательства, низости и приспособленчества, — поэт обязан вступать в бой.

Но разработка этого лейтмотива и определенная интонация, звучащая в самой стилистике сценария, в первых метрах отснятого материала, в пробах, заставляют насторожиться.

По замыслу авторов фильм начинается с условного изображения трагической распытки фигур. Ильашенко склонен к известной символической. Есть, по его мнению, «сигнальные знаки», бессмертные метки, вызывающие определенные ассоциации. Таковы образы Голгофы или Богородицы с ребен-

ком и некоторые другие, давно потерявшие свое первоначальное, чисто религиозное значение.

Три распятые фигуры должны быть своеобразным рефреном фильма. Но не означает ли эта эмблема-символ, что поэт — вечная жертва? Не должны ли мы прийти к мысли о неизбывной трагедии всякого художника?

Первые эпизоды фильма снимаются на кладбище. Здесь рядом с могильными плитами зарождается любовь юноши и девушки, прерванная войной. Опять символ, метка. И опять жертвенность.

Повторяю, трудно вынести окончательное суждение о замысле и его осуществлении. Тем более что все движение фильма, как оно может быть прослежено в режиссерской экспликации, — это движение вперед и выше, к трагическому катарсису, очищению и победе поэта через свою гибель. Но от интонации жертвенности, вечной Голгофы, на которую якобы обречен художник, следует, на мой взгляд, решительно предостеречь авторов...

О многом хотелось еще рассказать, осмыслить многие другие впечатления. Я выбрал наиболее, на мой взгляд, характерные.

Вспоминается, как в конце 50-х годов возник разговор о советской «новой волне» в кино. Действительно, тогда, после длительного пере-

рыва, возникло движение молодых, прошли блестящие дебюты Чухрая, Сегеля, Кулиджанова, затем Худичева, Алова, Наумова и других; вышли они со своим новым видением общественных явлений и человеческой личности, со своей новой стилистикой, а главное — со своими новыми темами, рожденными жизнью после XX съезда партии. Однако эта «волна» оказалась не одиночной. Сразу же вслед за ней пошла другая, третья, четвертая... Появились произведения все новых и новых молодых выпускников ВГИК, и при этом молодых не только в искусстве, но молодых и по годам, ибо им не пришлось, подобно своим старшим товарищам, прежде чем прийти в аудиторию института, пройти школу войны. И вот уже Салтыков, Тарковский, Калки прочно заняли свои позиции в искусстве, а на смену им пришли еще более молодые — Климов, Швырев, Григорьев, Шепитько, Мююр, Кобахидзе, Иоселиани и другие. И вместе с ними — новые темы, новая стилистика, новое богатство искусства. Словом, не «волна», а широкое, вольное движение искусства кино, непрерывный и закономерный приход в него все нового и нового пополнения, а значит, постоянное обновление искусства, постоянный поиск, звучание новых, свежих голосов, пусть еще ломких, но с увлечением рассказывающих о том, что их глубоко волнует и что они полагают совершенно необходимым рассказать.



многих я отказывалась. Я никогда не хотела, не хочу быть «фарсеркой», актрисой, вымогающей смех зрителей. Я хочу быть комедианткой актрисой, хочу, чтобы роль, пусть самая эксцентричная, была бы глубоко человеческой.

Была роль в кино, которая могла бы сделать меня счастливой. Это Констанция Львова в фильме «Обыкновенный человек» по пьесе Леонида Леонова. Ее я могла бы сыграть истинно, так увлек меня этот образ...

Режиссер А. Л. Столбов считал Констанцию Львовну фигурой исключительно комической. Я считала этот образ комедиантом, но не только. Для меня Констанция Львова была еще и той женщиной, которая познала до конца ужас нищеты и гнет зависимости. Не только користоловом движет его, но и страстное желание спасти дочь от подобной судьбы. Констанция Львова — мать, страстно любящая свое дитя. Она говорит дочери: «Мне не надо от тебя ни сукари, ни рубль! Но я люблю тебя, роза моя!» Эта заблудшая женщина совершает грязные поступки, но они вызваны лучшими побуждениями матери...

Так я думала, и мне до сих пор больно, что своими мыслями я не смогла поделиться с Леонидом Леоновым и Михаилом Роммом, который был соавтором сценария и сценаристом постановки.

С добрым чувством вспоминаю Б. Барнета, С. Юткевича, Л. Аршштама, Г. Козинцева, А. Тутушкина, моих учителей киноискусства.

Самым большим событием моей «киносудьбы» было создание в «Иване Грозном» образа Евфросиньи Старицкой под режиссурой Сергея Эйзенштейна.

Я с любовью и горячей благодарностью думаю об Эйзенштейне. Он добивался моего участия в фильме «Иван Грозный» вопреки моему мнению. Например, изумительный оператор Андрей Москвин, когда я приехала в Алма-Ату, на моих глазах хватался за голову: я привела его в отчаяние своей непохожестью на ту

Старицкую, что представлялся его воображению.

И как раз случилось так, что первая проба грима окончилась полнейшим провалом. «Вы не царича в парче, а стрекоза в целлофане», — произнес Сергей Михайлович без тени юмора.

Я внутренне заледенела. Не помню, сколько времени мы молчали. Прервала молчание я. Господи, лишенным какими бы то ни было интонаций, произнесла: «Сергей Михайлович, мне нельзя провалиться и подвести вас. Я вернусь в Москву...» «Нет, — не сразу сказал он, — еще посмотрим...» И повторил: «Еще посмотрим...»

Придя к себе в комнату, я мертво распротерлась на тахте: мне было все равно. Я не испытывала ни страданий, ни надежды. Но в комнату вошел Василий Васильевич Горюнов — замечательный художник грима. Он взял стул, сел против меня, долго смотрел, долго молчал. «Чего вы так? — сказал он наконец, глядя на меня с укоризной. — Нельзя так. Пробовать нужно. Искать. Вот завтра выходной. Мы и попробуем. И поищем...»

И случилось чудо. Без фэй, без волшебников — человеческое чудо! В промерший павильон (в выходной день он не отапливался) собралась абсолютно вся техническая часть группы, и было предпринято все возможное, чтобы найти и заснять «новый грим Евфросиньи», угаданный Горюновым. Вот это советские люди...

А на другой день Сергей Михайлович, держа пачку фотографий, ворвался в мою комнату. Он был в восторге: грим найден!

Я признавала все величие неповторимого режиссерского дарования Эйзенштейна и подчинялась его творческой воле. Но иногда мне приходилось спорить с ним. Как-то на репетиции я сказала Сергею Михайловичу: «Вот мне видятся в подвалах Евфросиньи Старицкой чаны с кислой капустой, соленьями. Да, кислая капуста, а не одна лишь парча...» На

что он ответил: «Согласен. Но только в другом фильме». И я отказался продолжать спор, выполняя его замечания предельно честно, но без радости, «без себя».

И только последняя сцена в борьбе обоблась совсем без споров и совсем-совсем без репетиций. Как раз в это время приехали из Москвы товарищи ознакомиться с нашей работой в частности с моей. Я же как чувствовала сцену в сборе, так и сыграла. «Разве это Бирман? — спросил один из приезжих. «Она», — ответил Эйзенштейн, — именно она». Он отстоял меня... И я не подвела его.

Еще один эпизод мне дорог чрезвычайно. Помню репетицию: я пела колыбельную над мертвым сыном. Как свозок сон, услышала я голос Эйзенштейна: «Поете неритмично, у Прокофьева не так». Я возразила, не выходя из своего состояния: «И не надо ритмично. Она безумна... Поет, вместо того чтобы причитать, вопить, рыдать...»

...Тогда был 1943 год. Шла война. И все наши помислы, абсолютно все жизнь нашей группы были связаны с судьбой рождающегося фильма. Всех нас объединял Эйзенштейн.

Замкнутый, порой недостижимый, он умел быть настоящим другом. И, несмотря на то, что бывал порой раздражителем, нетерпелив, мы все его любили, любили искренне, преданно. И прощали обиды, хотя мучились. Однажды я даже написала и послала Сергею Михайловичу нечто похожее на стихотворение. Оно Эйзенштейну, кажется, понравилось...

Быть может, роль Евфросиньи Старицкой я могла сыграть лучше, но самое время работы над ролью для меня драгоценно: оно было истинным творчеством, оно было требовательным и безмерно радостным.

**Серафима Бирман,**  
народная артистка РСФСР

## Кино и ЭКОНОМИКА

«Настречу XXIII съезду партии» — под таким девизом прошла в Центральном Доме кино встреча кинематографистов с руководителями предприятий, экономистами, рассказавшими о претворении в жизнь решений сентябрьского Пленума ЦК КПСС.

Открыл вечер, киносценарист М. Садкович представил слово работнику Госплана, кандидату экономических наук Б. Кононоку, который рассказал о практических изменениях, внесенных сентябрьским Пленумом в экономику нашей страны.

Среди выступавших были заместитель директора Автозавода имени Дихачева А. Бужинский, доктор экономических наук Ю. Калистратов.

О том, как преломляются в кинематографии и кинопромышленности решения Пленума, рассказал заместитель генерального директора «Мосфильма» Р. Семенов.

Встреча стала большим и нужным разговором о дальнейшем развитии нашего киноискусства. Продолжением его является цикл лекций ведущих экономистов страны — «Экономические чтения», который будет проведен в этом году в Доме кино.

**Э. Челознова**

## К конкурсу — 65

В редакцию журнала продолжают поступать ответы на ежегодную конкурсную анкету «Советского зрания».

Судя по письмам, приходящим вместе с анкетой, конкурс фильмов 1965 года вызывает большой интерес у наших читателей.

К сведению новых подписчиков: вопросы конкурса опубликованы в последнем, 24-м номере «СЗ» за прошлый год.

Учитывая возрастной интерес к анкете, редакция продлевает срок присылки ответов

ДО 1 МАРТА 1966 ГОДА.

РЕДАКЦИЯ  
«СОВЕТСКОГО ЗРАНА»

## В ЗАЩИТУ ЖАНРА

Любите ли вы приключенческие фильмы? Праздный вопрос. В любой конторе кинопроекта могут показать колонии цифр, свидетельствующие о том, что картины этого жанра зритель посещает особенно охотно. Теперь попробуйте назвать хорошие приключенческие фильмы... «Красные дьяволы», «Шибка инженера Кочина», «Подвиг разведчика», «Смелые люди», «ЧП»... Напрягая память, можно предложить еще семь-восемь названий. И это на всех студиях страны, почти за полвека!

Почему же один из самых популярных жанров находится на положении Золушки?

На этот и многие другие вопросы вы получите ответ, прочитав книгу В. Колодзяной «Советский приключенческий фильм».

Автор с горечью говорит об отставании жанра, темпераментно, горячо отстаивает его самобытность, стремясь отчетливее определить его закономерности, освободив их от обязательных оценок.

Принято считать, что приключенческому фильму свойственно динамическое действие.

\* В. Колодзяная «Советский приключенческий фильм». М., изд-во «Искусство», 1965. Стр. 210. Цена 72 коп.

## КНИЖНАЯ ПОЛКА

Бесспорно. Но динамика бывает разная. Бессмысленная беготня, скачки, гонки едва ли заинтересуют современного зрителя. А вот, просматривая многие внешне статичные эпизоды фильма «Подвиг разведчика», зритель испытывает глубокое волнение и смотрит их с напряженным вниманием.

Автор пишет о факторе неожиданности в приключенческом фильме и о связи неожиданности с логикой образов. О жизненном факте и художественном вымысле. Об особенностях работы актера в приключенческом фильме. О диалоге, принципе разработки характера и еще о многом, чрезвычайно важном для развития жанра.

Однако неверно было бы думать, что книга В. Колодзяной — труд сугубо теоретический.

По существу, это очерк истории советского приключенческого фильма.

Книга В. Колодзяной — первая в нашем киноходе серьезная работа о закономерностях этого жанра. Автор горячо, заинтересованно ратует за глубоко идейный, насыщенный мыслями, увлекательный приключенческий фильм.

**И. Сосновский**

Мастера  
зарубежного  
кино

# ТРИЛОГИЯ ВОЛЬФГАНГА ШТАУДТЕ



*На наших экранах  
недавно  
демонстрировался фильм  
западногерманского  
режиссера  
Вольфганга Штаудте  
«Мужская компания».*  
*Картина  
художника-антифашиста  
полюбились  
советским зрителем,  
помнящим  
предшествующие  
картины режиссера  
«Убийцы среди нас»,  
«Верноподанный»,  
«Ярмарка»,  
«Розы для господина  
прокурора».*  
*Редакция получила  
много писем  
читателей,  
интересующихся  
последними работами  
режиссера.*  
*Выполняя их просьбу,  
мы публикуем очерк  
о творчестве Штаудте.*

Вольфганг Штаудте не бежит от действительности, как многие его коллеги, хотя реальность современной Западной Германии на редкость неприглядна. Она пестра и шумлива, как ярмарка, где можно все купить и все продать, включая собственное прошлое.

Штаудте — художник, сложившийся в годы фашизма и войны. И хотя он работает в кино с середины тридцатых годов, он вновь пришел в кинематограф в 1945 году, вооруженный печальным опытом, выпавшим на долю его поколения. Спустя десятилетие он прочно зарекомендовал себя как убежденный антифашист и «разгребатель грязи», как союзник Генриха Бёлля и прогрессивных немецких литераторов.

С романами Бёлля Штаудте роднит многое: иступленная ненависть к фашизму и желание понять, как он возник на немецкой почве, развенчание фальшивых духовных и нравственных ценностей, искони считавшихся украшением национального характера.

Однако уже в самом образе ярмарки есть нечто присущее только Штаудте. Определенная часть прогрессивной литературы ФРГ окрашена горестным чувством сопричастности, ощущением личной вины каждого немца за то, что происходило прежде и происходит сейчас на его родине. Творчество Штаудте свободно от «комплексных вины». Отсюда — необходимая кинематографисту четкость видения, позволяющая отличать виновных от невинных и устанавливать для каждого истинную степень вины и ответственности.

Брехт говорил однажды: «Иные думают, что можно быть совершенным при несовершенном государственном устройстве, не пытаясь совершенствовать его...» «Ярмарка» как раз об этих — иных. О тех, кто, пытаясь увильнуть от участия в кровавых делах фашизма, отсидеться в тихом уголке, закономерно оказывается среди его пособников.

В «Ярмарке» фашизм вторгается в частную жизнь не только в том узком смысле, что отбирает сына у отца и матери, чтобы отправить его на бойню, — это все азбука. Другое дело, когда нацизм захватывает область и ст и н к т о в, когда отец и мать, вместо того чтобы грудаю прикрыть сына от смертельной опасности, со вздохом облегчения тащат его еще теплое тело — скорей, скорей, пока не увидели чужие! — и швыряют в какой-то наполненный водой ров.

Штаудте беспощаден к своим героям, он заставляет их пройти до конца путь «освобождения» от человеческого облика. Послевоенные сцены ничего не меняют по существу. Бывший местный фюрер теперь бургомистр, а маленькие люди так и остались маленькими (только уже не вполне людьми).

Лицо фашизма в «Ярмарке» удручающе обыденно: и похоть, и упоение властью, и страх перед надвигающейся катастрофой, и готовность в любую минуту отказать от «великих» притязаний и надеть шкуру маленького человека, исполнителя чужой воли.

В сущности, фашисту немного и надо, чтобы почувствовать себя таким вот маленьким человеком: лишь сменить форму одежды. Между плотными «пластырем» и травяными «овечками» гораздо больше сходства, чем различий.

Штаудте не случайно подобрал на главные роли актеров сходного сложения: все трое — мощные здоровяки «истинно немецкого» типа. Таковы же и прочие персонажи «Ярмарки». Исключение составляют молодые: несчастный дезертир и французенка. Только они — худенькие и хрупкие — не принадлежат к пасте фашизма. И потому удел девушки — немецкая постель, юноши — смерть.

Правда, и они не сопротивляются фашизму в точном смысле этого слова. Сопротивляется лишь не утраченная ими шепотка духовности, которая не дает человеку превратиться в скота.

Значащая внешность героев — единственная роскошь, которую позволяет себе Штаудте как художник. В целом же киноязык «Ярмарки» решительно неизящен и неприятелен. Но этому приему портретного сопоставления режиссер останется верен и в будущем.

В ведущихся и поныне спорах о «загадке» фашизма и возможности эту загадку разгадать художественно «Ярмарка» — сильнейший аргумент в пользу тех, кто такие возможности отстаивает. Все на земле — и хорошее и дурное — делается руками маленьких людей — с молчаливого согласия других маленьких людей.

И «Ярмарка» вновь показывает, что фашизм зиждется на обыкновенных человеческих слабостях, что путь к преодолению фашизма пролегал там, где обыкновенные люди оказываются в достаточной мере людьми, чтобы возвыситься над своими слабостями.

Однако новейший исторический опыт свидетельствует о том, как часто забывается этот урок. В другом фильме Штаудте, «Розы для господина прокурора», действие на девять десятых перенесено в настоящее. Экономическое чудо! Вчера еще неутоно голые магазины сегодня заполняются вещами — добротными, красиво оформленными («Розы» сняты в цвете), радующими глаз. Вещи нарастают, всяк торопится вырвать лучшее, не отстать от соседа. И никому нет дела до того, что какой-то чудак безуспешно пытается привлечь к ответственности одного из нацистов, которому удалось уйти от суда и сохранить прежнюю должность... в суде.

В отличие от трагической «Ярмарки» «Розы» — гротеск, живой, остроумный, с быстро и весело развивающимся действием. Смешан сам господин прокурор, который боится разоблачения. Смешны другие, охотно променявшие память о вчерашних страданиях на сегодняшнее благополучие.

Но вот в фильме «Мужская компания» группа пожилых немцев из ФРГ оказывается в Югославии, в тех местах, где двадцать лет назад их соотечественники перебили всех мужчин. Туристов «встречает стена ненависти, которая быстро вынуждает пришельцев отбросить маску вежливости, раскрыться в неизменности своего прошлого. Когда одна из крестьянок впервые произносит: «Это немцы», — слова эти звучат так, словно война еще идет и эти немцы — убийцы его мужа и сына.

В «Мужской компании» столь часто и с таким отвращением произносятся слова «немцы», что порой задашь себе вопрос: неужели они сняты немецким режиссером? Но Штаудте чувствует себя соотечествен-



● РОЗЫ ДЛЯ ГОСПОДИНА ПРОКУРОРА

ником не «истинно немецкого» обывателя, а тех, кто этому обывателю противопоставит, будь то французенка в «Ярмарке» или югославские женщины в «Мужской компании». Он ненавидит этого «земляка», ибо тот более, чем кто-либо другой, предрасположен к коринтовой чуме. Почему? Ответом служат сцены хорошего пения в фильме «Мужская компания». Они сделаны с основательностью естествоиспытателя, воссоздающего родовые признаки этого эталона бездуховности: и веками вколоченную дисциплинированность — по команде в кружок, открыть рот, закрыть — и полнейшее отсутствие душевной чуткости: ведь где поют, подлец! Поющие хоры механически дергаются туристов в шортах — своего рода лейтмотив «мужской компании», так же как гневно волнующиеся немые хоры одетых в черное женщин — воплощение высокой человечности, как ее понимает Штаудте.

Для Штаудте не так уж важно, какой именно каратель уничтожил мужчин деревни. В том, что почти у всех членов компании открылось неблаговидное прошлое, что один оказался бывшим офицером, а другой — бывшим эзсовцем, нет ничего удивительного. Возможно даже, что кто-то из них побывал именно здесь, — дело не в этом. Дело в том, что все они — эти немцы — ничего не поняли и ничему не научились. Они внутренне всегда готовы начать все сначала.

В «Мужской компании» есть еще два героя, не входящих ни в один из враждебных станов: югославская девушка и немецкий юноша. Как хотелось бы Штаудте — ведь и он прежде всего человек, а не судья — чтобы естественная человечность этих милых детей расплыла справедливою, но ставшую камнем ненависть женщин и оживила изъеденные фашистской язвой души мужчин.

Но одно дело — желание, другое — действительность. Компания покидает негостеприимную деревню со словами: «Мы, немцы, умеем забывать». И, кажется, все уже готовы забыть прошлое. Но в тот самый момент, когда автобус с улыбающимися немцами трогается с места, кричит умалишенная, умоляя вернуть расстрелянного сына. И крик ее звучит как тревожное предостережение, перечеркивая безобидную видимость прошлой фразы немцев, взрыва ее зловещий смысл.

И все-таки луч света мелькнул в темном царстве Штаудте. В «Ярмарке» молодые были только жертвами фашизма, в «Мужской компании» они уже противопоставлены ему. Как разрешится это противостояние? «Мужская компания» обнадеживает. Молодой немец заявляет отцу, что в дальнейшем обойдется без его денег и без его наставлений. Похоже, он собирается покинуть возрастную его среду, как это сделал Ганс Шнир у Беллы. Но каким бы ни оказался следующий фильм Штаудте, он обязательно будет частью кинематографического эпоса современной Западной Германии. Горького эпоса, потому что такая она ни есть, Западная Германия середины XX века, все же это родина режиссера. Он, художник и мыслитель, служит ей тем, что говорит о ней правду. И этим способствует ее исцелению.

М. Лесовой



СТРАНИЦЫ  
ИСТОРИИ  
МИРОВОГО  
КИНО

РАССКАЗЫВАЕТ  
ЕЖИ  
ПЛАЖЕВСКИЙ \*

## ДОКИ НЬЮ-ЙОРКА

ДЖОЗЕФ ФОН ШТЕРНБЕРГ  
США, 1928 г.

На склоне немого кино фон Штернберг — австриец, работавший в Америке, добился синтеза зрительной красоты и драматической насыщенности в своей картине «Доки Нью-Йорка». Режиссер находился под явным влиянием немецкого экспрессионизма, в котором его интересовала не столько субъективность видения, сколько поэзия красоты образа, редко и неуверенно практиковавшиеся тогда американцами. Любовная история двух несчастных, моряка и девушки, разыгрывалась на туманном побережье и в портовом кабаке, под зловещей и вой пароходных сирен, в блиске прожекторов и в тени безлюдных загоулков. Эту атмосферу продолжит впоследствии pessimистический французский реализм тридцатых годов. Совершенство картины сегодня заставляет сомневаться об эстетике немого кино, которое, едва начав создавать зрелые шедевры, уже вскоре должно было исчезнуть.



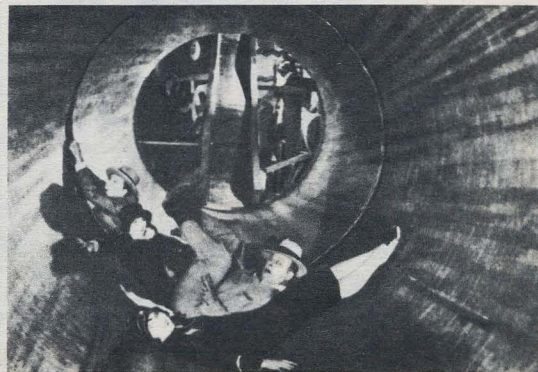
КИНГ ВИДОР  
США, 1928 г.

## ТОЛПА

Любит, женится. Выезжают на медовый месяц к водопадам Ниагары. Там, фотографировавшись на память, иллютуются в вечной любви. В горюче-аттракционных беззаботно ирутятся в «бочке смеха». Но через год беззаботность исчезает. Нет денег на новую мебель. Работа сухина, особенно если ты считаешь себя личностью, а на самом деле сидишь в гигантской зале за одной из сотен конторок и именуешься «Джон Симс № 132». Бесчисленные толпы, загроушившие улицы, равнодушные человеческие лица, и — маленькая песчинка в этом водовороте безразличия — одинокий маленький человек... Эта враждебность людей к человеку образует конфликт картины.

За завтраком начинается скандал. Уходя, герой узнает, что жена беременна. Он поражен, взволнован, просит прощения. Обычная жизнь, столь редкая гостя в голливудских фильмах. Проходит шесть лет, а перемены в жизни немногие: восемь долларов прибавки да двое детей. Девочка попадает под автомобиль, умирающую, ее несут в дом. Обезумевший от горя Джон выбегает на улицу, пытается заставить прохожих не шуметь. Его уводит полицейский: «Мир не может остановиться потому, что твой ребенок болен». Бедный, симпатичный Джон — гражданин двадцатого века! Трагедия его одиночества с толпой показала, что фильм о судьбе одного человека может быть фильмом о судьбах людей на Западе.

Начало см. «Советский экран» №№ 8, 9, 11, 12, 14, 16, 18, 19, 20, 22, 23 — 65 г., №№ 1, 2 — 66 г.





**РЕКС ХАРИСОН,**  
актер (Англия)

**РЕЙЧЕЛ РОБЕРТС,**  
актриса (Англия)



**МИН ДИК,**  
актриса (ДРВ)

«Пигмалион» Бернарда Шоу очень любя и на его родине и далеко за ее пределами, в том числе в Советском Союзе. И это главная причина, почему я взялся за исполнение роли профессора Хиггинса в экранизации пьесы великого драматурга. Но я не убежден в том, что картина «Май фэр леди» будет одинаково воспринята в разных странах: слишком много в ней и, в частности, в моей роли связано с английским языком, с его тонкостями, не только с текстом, сколько с подтекстом. Конечно, я горжусь тем, что нью-йоркские кинокритики дали мне премию года за лучшее исполнение мужской роли, но понимаю, что у меня был мощный союзник — Шоу и великолепный образ, написанный им.

После «Май фэр леди» я снимался с французской актрисой Жанной Моро в картине «Желтый роллс-ройс» режиссера Антони Асквита, где играл роль Маркиза. Затем исполнил роль священнослужителя в фильме «Агония и экстаз» Каррала Рида. Это были серьезные роли.

В свое время был создан не очень удачный, но очень известный фильм «Леопатра». Режиссер этой картины Джозеф Манквейн в конце 1965 года начал в Риме съемки современной версии «Леопатры». Это комедия, действие которой происходит в наши дни. Я исполняю в ней роль Кая Юлия Цезаря.

С удовольствием узнала о том, что фильм «Такова спортивная жизнь» понравился советским зрителям. Для меня эта работа была очень интересной. Харрис — исполнитель главной роли в этом фильме — великолепный актер и партнер. Он вдумчив и терпелив. И результаты налицо.

Недавно я снялась в музыкальной комедии. Этот жанр близок мне: в свое время я пела в кабаре. Очень хочу сыграть что-нибудь вместе с моим мужем Рексом Харрисоном — когда-то мы вместе с ним играли в чеховском «Платонове». Но больше всего хочу сняться в какой-нибудь экранизации Достоевского — моего любимого писателя. Вы спрашиваете: у кого из режиссеров я хотела бы играть? Я видела «Балладу о солдате» Чухрая, видела «Жили-были старик со старухой». Если бы я смогла сыграть роль старухи так, как В. Кузнецова, я была бы счастлива.

Я окончила киношколу в Ханое. Советского режиссера Аждара Ибрагимова, который преподавал у нас, называю своим учителем. Правда, лучшим учителем всегда остается сама жизнь.

Я сыграла в кино две роли: в картине «Белый дым», которая демонстрировалась в Москве, и в фильме «Молодой солдат», который получил специальный приз Союза кинематографистов СССР и приз Комитета молодежных организаций СССР. Второй фильм снимался в условиях военного времени, когда на нашу землю уже падали американские напалмовые бомбы. И хотя в картине показывается борьба против французских захватчиков, зрители, смотря его, понимали истоки героизма вьетнамского народа, сражающегося сейчас против американских интервентов. Были у меня здесь и собственные творческие трудности. Я родилась и жила в городе. А моя героиня Тхоан — деревенская девушка. Какими средствами, приемами раскрыть многообразие ее чувств и переживаний? Она должна была и говорить и двигаться не так, как это делаем я в жизни. Поэтому я решила поехать в деревню.

Не знаю, удалась ли мне роль Тхоан. Но если я внесла в наше общее дело хотя бы маленькую, но свою лепту, я счастлива. Мои товарищи и я надеемся, что эта картина покажет зрителю, как вьетнамский народ борется против империалистов.

## ПОЧЕМУ Я БЕЗРАБОТНЫЙ?

Рассказывает ДЖУЗЕППЕ ДЕ САНТИС

Уже два года я безработный. С тех пор, как сделал последний свой фильм — «Они шли на Восток». Причины? Их две.

Одна — объективная. Другая касается меня лично.

Общая причина кроется в обострившемся в Италии экономическом кризисе. Он, конечно, коснулся и кино: число находящихся в производстве лент в последние годы сильно сократилось. В палате депутатов проходила не так давно дискуссия по поводу принятия нового закона о кинопроизводстве, который правительство представило на обсуждение в палату. Но между старым, отжившим законом и новым, который еще не принят, целый период беззакония. В это время продюсеры предпочитают не торгиться с контрактантами и выжидают, пока станут ясны все выгоды, которые можно извлечь из статей нового закона.

Это причина объективная; но не главная. Главная же связана с моим политическим мировоззрением. Кинопродюсеры — капиталисты. Зная мои политические убеждения, они боялись приглашать меня для постановки картин. Даже когда я предлагаю сделать фильм о любви, они говорят, что я смею отразить в ней политику и свою идеологию. Они знают, что я коммунист, и им



постоянно кажется, что у меня в руке развеваются красное знамя. Я не спорю: в конечном счете они правы.

Такая обстановка ставит меня в сложное положение. Конечно, в своих трудностях я не одинок. В сложном положении и Лукино Висконти, и Пьетро Джерми, и Флорентано Ванчини, и многие другие. Но они, хотя и очень мало, все-таки работают. Ко мне же отношение особенно предвзятое.

Я начал свою деятельность сразу после освобождения моей страны от фашизма и сразу же включился в идейную и политическую борьбу. Не только с помощью экрана. Я выступал в газетах, в различных киноорганизациях. Есть режиссеры, придерживающиеся одного со мною взгляда, которые не считают необходимым отражать эти взгляды в своем искусстве. Я же и в политике и в творчестве один.

Два года я не ставлю фильмов. В отличие от советской системы кинопроизводства у нас режиссеры не получают зарплат. Поэтому быть без работы — значит быть без денег. Я встречал в Советском Союзе людей, которые думают, будто в Италии делать фильмы легче. Какое заблуждение! Эти люди, всегда имея работу, просто не представляют себе, что значит не иметь ее. Тот,

## КИНО ИЗ САМОЛЕТА

Американские киноделы придумали новый способ заманивания зрителей. Недавно в штате Айова открылся... киноаэродром, на котором скачущие богатые бездельники могут посмотреть фильм, не вылезая из кабины своего... самолета. Да, вы не ошиблись, именно самолет! Дело в том, что широко практиковавшиеся до сих пор «аэрокинотеатры», где зрительными рядами служат сиденья автомобилей зритель, уже не оправдывают себя: публика пресытилась, эти изобретения скоро падают. Требовалась свежая идея. И она была найдена.



## БЛАГОДАРНЫЕ ЗРИТЕЛИ

Может ли кино влиять на удои коров? На этот вопрос положительно отвечает опытный, продельанным одним английским фермером. Как-то случайно, ради шутки, он поставил свой телевизор на один вечер в стойло. По телевизору как раз демонстрировались американские ковбойские фильмы, где деятельное участие принимали лошади, буйволы и коровы. Какое же было удивление фермера, когда на следующий день он обнаружил, что все его коровы дали на девять литров молока больше, чем обычно. Фермер повторил эксперимент — результаты были точно те же. С того времени телевизор прочно занял место в коровьем стойле, а дела фермера заметно пошли в гору: коровы давали значительно больше молока. На вопросы дотошных корреспондентов экспериментатор сказал: «Больше всего моих коров нравятся ковбойские фильмы. И любовой тематике они равнодушны», — после американских «фильмов умасов» удои натасторически падают».



## О МОЕМ ТОВАРИЩЕ

НАШ ЛЮБИМЫЙ  
«КИНОЛЮБИТЕЛЬ»

Имя режиссера Федора Ивановича Киселева мы по праву называем в числе «первопроходцев» нашего документального кино. Правда, начинал он... антером, снимался в фильмах «Крест и молот», «Федькина правда», «Машинист Ухтомский», но не это определило его творческий путь. С 1929 года начали появляться документальные фильмы Киселева: «Хлебный фронт», «Места свлчк Ильича», «Советское Заполярье»...

В 1935 году я смотрел его удивительный фильм «Чай Али Чахвадзе». Картина была сделана режиссером в Аджарии, во время рейса на эту солнечную землю знаменитого «кинопоезда имени Ворошилова». Это была студия на колесах, в боевом творческом коллективе которой работал и Федор Киселев.

Фильмы кинопоезда были призваны пропагандировать новое, передовое, знакомить с интересными людьми, их жизнью, достижениями. Внимание Киселева привлекли колхозные чаеводы Аджарии, и среди них самобытная фигура Али Чахвадзе, добившегося рекордных урожаев чайного листа.

Свежесть, необычность фильма для того времени заключались в том, что мы увидели в нем не только труд, но и быт, уклад жизни, увидели семью аджарского колхозника, увидели национальный колорит, неповторимые детали. Тридцать лет прошло с момента первого просмотра картины, и я,

как сейчас, помню вечер в уютном дворике Али Чахвадзе. За столом собралась семья. Глава ее наливает в стаканы свернувшийся чай, листья которого были так заботливо взращены его собственными руками. А потом Али протягивает руки и дереву и срывает золотистый плод, свисающий над столом, разрезает его и бросает душистые дольки лимона в чай. «Если есть на свете рай, так вот он!», — подумал я, любуясь этим угольком...

Киселев сумел увидеть жизнь аджарского крестьянина своими глазами и по-своему рассказать о ней в маленьком одностороннем киночерне. Это был один из первых наших киночерночных и одним из первых ласточек рождившегося тогда жанра кинопортрета. Позже в этом жанре Киселев сделал фильмы «Ильича Сахарова» — о номсомолне — директоре крупнейшего Роднинского текстильного комбината, «Начальник дороги» — о Зинаиде Троицкой, первой женщине — паровозном машинисте.

Вспоминаю об этих фильмах и думаю, что, и сожаление, многое мы потеряли из того, что было достигнуто в нашей творческой юности, — ведь в тех очерках были прекрасные, зоркие кинонаблюдения подлинной жизни, яркие репортажные зарисовки, раскрывающие характер героя, и различные звуковые, синхронные съемки. Все это, вместе взятое, передавало характеры замечательных людей, гревало незабываемой эпохи пятлеток. Внес свой вклад Федор Киселев и в кинолетпись Великой Отечественной войны. Вместе с Борисом Агаповым и Владимиром Бойновым он сделал фильм «Урал кул победу» — эпическое произведение, пожалуй, лучшее на тему о героине тыла, подвиге советского рабочего класса в тылу воюющей армии.

Вскоре после фильма о тыле Федор Киселев, подобно многим сынам Урала, которых он встретил в своем киноповествовании, сам оказался на фронте, в Действующей армии. Он был начальником киногруппы Центрального, затем Первого Белорусского фронта, ему посчастливилось стать свидетелем победных сражений наших войск с врагом и рассказать об этих сражениях в своих военных фильмах: «Сражение за Гомель», «На подступах к Варшаве», «Кенигсберг» и других...

После войны Ф. Киселев сделал фильмы о Советском Азербайджане и Советской Латвии (за это последний фильм, как и за картину «Москва — столица СССР», режиссер был удостоен Государственной премии). Вдохновенно работала творческая группа, возглавляемая Федором Киселевым, над созданием фильма «Волго-Дон». И сожаление, этот фильм отмечен печатью неоторой парадности, свойственной многим фильмам тех лет. Но интересно, что работа над «Волго-Доном» осуществлялась методом длительного киноисследования. Режиссеры и операторы пришли на трассу будущего канала вместе с первыми строителями и шаг за шагом вели кинолетпись стройки.

Широк круг интересов одного из старших наших кинопублицистов. В его «послужном списке» — и мастерски смонтированные им три боевых выпуска «К событиям в Испании» (далее тридцать шестой год!), и фильмы о Венской ассамблее мира, и Конгресс мира в Хельсинки, и сделанный в содружестве с драматургом Н. Шликовским фильм «Я — кинолюбитель».

Сейчас Федор Киселев заканчивает цветной широкоэкранный фильм о Монголии — «Семь цветов счастья». Недавно на Центральной студии документальных фильмов, тепло отметили его 60-летие, 40 лет жизни отдал режиссер любимому делу — искусству кино.

Роман Григорьев, заслуженный деятель искусств РСФСР

кто навью полагает, будто в Италии художник имеет возможности для самовыражения, глубоко ошибается. У художника появляются такие возможности лишь тогда, когда он соглашается выполнять волю и выдерживать идеологию буржуазии. Тот минимум свободы, которого нам удалось добиться, завоеван упорной борьбой прогрессивных деятелей кино, ценой больших жертв. И сейчас ни я, ни мои товарищи по искусству не сидим в ожидании лучших времен, а продолжаем бороться.

Дело не только в том, что я оказался без денег. Дело еще и в том, что художник должен постоянно работать, чтобы совершенствовать свое мастерство, чтобы не остановиться в творчестве. Я должен ставить фильмы. Сейчас собираю материал, чтобы написать сценарий, посвященный войне испанского народа с фашизмом. Изучаю документы тех лет, перечитываю книги, в том числе «Испанский дневник» М. Коэльо-ва. Эта работа очень большая, и она, конечно, займет много времени.

Многие итальянские режиссеры с удовлетворением делали бы картины вместе с советскими студиями, с советскими художниками. Это не случайно: у наших народов общие культурные традиции.



Режиссер Ф. Киселев (справа) на съемках фильма «Юный фронт»

Режиссеры Ф. Киселев (слева) и Р. Кармен на фронте



**«Советский экран» представляет:**



**НА НАШИХ ОБЛОЖКАХ**

# Ольга Лысенко

Трудно сказать, когда Ольга решила стать киноактрисой. Может быть, тогда, когда посмотрела фильм «Дама с камелиями» и ее потрясла игра замечательной актрисы Греты Гарбо, а может быть, позже, когда впервые (в восьмом классе) снялась в роли простой деревенской девушки в фильме-водевиле «Волшебная ночь». Трудно сказать...

Во второй раз (тоже еще будучи школьницей) Ольга снимается в кино в большой и интересной роли в фильме Г. Габая «Зеленый фургон». Милая и непосредственная Маруся из «Зеленого фургона» определила дальнейшую судьбу Лысенко. Работа с молодым и талантливым режиссером помогла ей утвердиться в желании стать киноактрисой. Она поступает во ВГИК.

Учас в Институте кинематографии, в мастерской С. Герасимова, она снимается в пяти фильмах у разных режиссеров и на разных студиях. И роли очень разные: Елизавета в «Мечтателях» (режиссер С. Микаэлян), Ганя в «Рассказах о юности» (режиссер Б. Степанов), молодая мама в фильме «Я купил папу» (режиссер И. Фреэ). Это были роли характерные, большей частью близкие. Оле по возрасту, и актрисе приходилось в основном работать над внешним рисунком каждой из них, чтобы не повторяться.

А на учебной сцене ВГИК Оля появлялась часто в тяжелых и торжественных костюмах леди Макбет, королевы Елизаветы...

После института — экспедиции, экспедиции и просто поездки: хотелось больше увидеть и больше узнать.

Говорят, умением удивляться определяется в человеке художник. Оля что замечает очень многое, даже то, что кажется незначитель-

ным и малозаметным. Ее многое интересует и увлекает. Цветаева, Межелайтис, Рождественский... Чайковский, Бетховен, Рублев и Врубель — дорогие для нее имена.

Каждая экспедиция, помимо работы над ролью, дает ей богатый материал для размышлений. И в каждом явлении, заинтересовавшем ее, она пытается найти его истинный, глубокий смысл.

Поэтому удивительно позитивно рассказывает актриса о Югославии, которую посетила недавно, в период работы над ролью советской девушки-воина в фильме совместного советско-югославского производства «Проверено — мин нет» режиссеров Ю. Лысенко и З. Велимировича.

В рассказах этих оживает страна, ее история, ее сегодня.

...Черногорский царь Негош, впервые установивший контакт с Россией, его облик, нравы его двора... Изумительная красота

Черногории и ее жителей, сказочный остров св. Стэфана. В этих рассказах о Югославии живут люди — интересные, милые, очень гостеприимные, искренние в своей любви к близкому им по духу русскому народу. Актриса почувствовала настроение этих людей, их характер, увидела и поняла, чем они живут. Ольга покорила эрудиция югославской молодежи, ее великодушное знание русской классики, спектакли, увиденные в Народном театре...

Героиня Ольги Лысенко в «Проверено — мин нет» — девушка-связистка, идущая по освобожденному и ликующему Белграду и поддерживающая связь с группой бойцов, которые в это же время идут по канализационному каналу к его заминированной части. От быстроты операции зависит судьба города...

Бойцы внизу встречают немцев. Принимают бой. И по мере того, как они приближаются к цели, их становится меньше и меньше. А сверху маленькая связистка посылает вниз тех, кто идет рядом с ней, на помощь товарищам. Она одна знает, что происходит внизу, потому что у нее рация...

Ей приходится посылать людей на смерть. И в момент, когда очередной боец должен спуститься в канал, девушка-связистка спускается в канал сама.

Ольге хотелось рассказать о своей героине очень человечно, без патетики. Показать, как обыкновенный человек становится героем. Это трудно, потому что роль в сценарии была не совсем «выписана», внешнего действия в ней почти не было. Многое пришлось решать самой.

Какой будет следующая роль Ольги Лысенко? Этого она пока не знает. Интерес к человеку, к его духовному миру заставляет ее — молодую актрису — тосковать по ролям, отражающим сложности внутренней жизни людей, характер человеческих взаимоотношений. Ольга хочет играть современные роли. А еще ее мечта — работать в театре.

И. Размашкина

## ВНИМАНИЮ КЛУБОВ ДРУЗЕЙ КИНО

Нашим журналом подготовлен к печати первый выпуск методических материалов «В ПОМОЩЬ КИНОКЛУБАМ».

Этот сборник включает: примерную учебную программу занятий КДК, проект Устава кино клубов, публикации об опыте работы лучших советских и зарубежных клубов, информацию о новой кинолитературе и т. д.

Сборники методических материалов будут высылаться только тем кино клубам, которые пришлют нам свои адреса и краткие сведения о своей работе.

Ждем известий по адресу: МОСКВА, Г-69, ул. ВОРОВСКОГО, 33, «Советский экран».

ДЕВИЗ НА КОНВЕРТЕ: К.Д.К.

## ПОЛТОРЫ ТЫСЯЧИ ОТКРЫТИЙ

«**Н**атись, натись, яблочко, по себегрешной блудочку. Рассказана мне, яблочку, про гор высоту, про небес красоту, про менту нашего народа о пронинновении в тайны природы, в тайны мироздания...» С мультипликационной инсценировкой русской сказки начался двадцать пятый лет назад (в 1940-м) первый номер киножурнала «Наука и техника».

С тех пор из месяца в месяц выходит журнал на зрительские экраны, рассказывая о достижениях нашей науки, техники, производства и культуры. И если собрать воедино все, что сделано журналом за эти годы, то по его материалу можно написать историю отечественной науки и техники. Потому что каждый номер — своеобразный отчет ученых о своей работе перед зрителями.

Энтузиасты, великодушные мастера-полиграфисты трудятся в редакции «Науки и техники». Один из старейших сотрудников журнала — заслуженный деятель искусств, лауреат Государственной премии кинорежиссер Константин Александрович Югтев. Сейчас он вспоминает, как с группой сотрудников делал первый номер. Уме тогда установился тесный контакт ученых и кинематографистов, и в главе этого содружества стоял первый редактор журнала — академик Е. А. Чадунов.

За четверть века выпущено 418 номеров с 1 432 страницами, каждый из которых явился открытием.

Р. Шабалева

### КИНОЛЮБИТЕЛИ ПУТЕШЕСТВУЮТ

Безжалостно из Москвы староблириды, спасаясь от преследований грозного царя и его прислушников. Бежали в Поволжье и на Урал, под Владимир и Псков, срывались в Черемшанских лесах, прятались в пещерах. Было это во второй половине XVII века. Теперь в тех местах находят древнейшие рукописи и старопечатные книги. В них — рассказы о «смутных» временах, бесценные сведения об истории нашей Родины.

Шестой год подряд учащиеся 29-й средней московской школы Фрунзенского района выезжают в археографические экспедиции. Оноло шестидесяти

книг и древних рукописей сделали школьники в рукописный отдел библиотеки имени В. И. Ленина. Вместе с находками привозят ребята в школу свои фильмы об очередной экспедиции. Самый удачный фильм кинолюбители назвали «Наша четверка» (о четвертой экспедиции). Он награжден Дипломом 1-й степени детской туристской станции «Москва». Снимали фильм старшеклассники Наташа Ковальская и Виталий Касточкин. «Операторы» экспериментировали: живописные места, прекрасные волжские пейзажи сняты в цвете, трудные будни — на черно-белую пленку.

А вот необычные кадры: склонилась над книгой седая старушка, аккуратно повязанная платком. Она поет по книге. Она застывает книга не протала. Над старославянской вязью проставлены «крюки». По ним и поет старушка. Сейчас найти человека, который бы сумел разобрать эти «крюки» и поет по ним, пожалуй, труднее, чем сыскать на заброшенном чердаке сами крюковые книги.

Фильмы, привезенные из экспедиции, — своеобразный отчет обо всем увиденном в пути. Их с интересом встречают юные зрители.

Т. Беляева

На первой странице обложки — кадр из фильма «Андрей Рублев». В заглавной роли — артист Анатолий СОЛОННИЦЫН. (Материал о фильме читайте на стр. 10—11.)

Фото Г. Васюкевича

Главный редактор Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ.

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

Оформление художника Н. Смолякова.

Главный художественный редактор О. Виноградов.

Технический редактор Б. Зельманович.

ПШИНТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Телефоны редакции: отдел «Творческая трибуна» — К 5-95-03; отдел «Фильм и зритель» — Б 3-40-68; отдел информации и документального кино — Б 3-84-46; зарубежный отдел — Б 3-40-68; секретариат — К 5-54-00; отдел оформления — К 4-70-08.

А 10956. Подп. к печ. 201—66 г.

Формат 70×108/8. Тираж 2 600 000 экз. (1—1 600 000). Объем 2,5 печ. д. — 3,42 усл.

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

Зак. 10. Изд. № 198. Цена 15 коп.

## АВТОР

(с фантазией):

— Написал прекрасный сценарий. Так быстро, даже стыдно говорить, за сколько времени. Но здорово! Сам от себя не ожидал. Если все точно снимут, как написано,— получится грандиозная картина.



## РЕЖИССЕР

(без фантазии):

— Дохлый сценарий. Может, оно и к лучшему: за хорошей литературой и режиссуры не увидишь. А так сценарий, что-нибудь. Тут что хочешь можно менять, пе-



реставлять. Главное—замысел придумать. Про что? Я себе представляю зрелище очень строгое, лаконичное, без музыки, например. То есть композитора мы, конечно, пригласим, пусть в смете будут лишние деньги. В общем, должно быть, как у Феллини, только все наоборот.

## ОПЕРАТОР

(с фантазией):

— Ну и сценарий! Разговоры, разговоры... Квартирры, лестницы, кабинеты— снимать нечего. Слушай, а вот это место, где он говорит, что грызет гранит науки, может, в Карелии снимем? Северный гранит, коздреватая фактура! Гранит и зубы—это здорово!.. Нет, я понимаю, что это образно сказано. Не дурак. Снимать тоже на-

Юмор

# С ФАНТАЗИЕЙ И БЕЗ

А. МИТТА



до образно... Может, сон придумаем? Пусть он засыпает и грызет. Все-таки хоть что-то...

## КОМПОЗИТОР

(с фантазиями на темы других композиторов):

— Пригласили написать музыку к фильму. Сценарий—пустячок. Но это даже лучше: в хорошей



картине музыки не слышно. Думаю, не сделать ли из этого кинооперу? Это пока мой секрет. Напишу все вчерне и удивлю режиссера.

## АКТЕР

(без фантазии):

— Алло... Спасибо, я прочел... Очень мило... Я, и сожалению, уже играл нечто подобное... Нет, я понимаю, что все будет по-другому... Да, да, конечно... Интересно... Очень интересно... Очень, очень забавно... Да... Да! Да что вы!!.. Это совсем меняет дело... Да, да,

да!.. Нет, я не буду этого играть. И вам всего лучшего... У-у-y!!!



## АКТЕР

(с фантазией):

— Да... да... да. Да вы не угоривайте. Я ведь все понимаю. Сценарий не ахти. Надо выдумать, чтобы было хорошо. Правильно? Ну и давайте работай. Я вот тут придумал кое-что. У меня будет кепочка, я ее каждый раз буду снимать и говорить: «Здравствуйте»



После третьего раза зритель будет хохотать, и всех этих реплик уже не будет слышно. Вот тут у вас в сценарии сцена: он и она. Тоска ужасная. Давайте я сяди на пригорочке сделаю танчик. Полечку-чечеточку. Внимание на меня—этих слов тоже не слышно. Потом вот тут надо, чтобы я упал в лужу. Чтобы было, как у Чаплина,—серьезное и смешное. Я два раза упаду, и этих слов тоже не будет слышно. Вы только после конца съемок сделайте из моих кадров ролик, чтобы я мог перед зрителями выступить.

## ЗВУКООПЕРАТОР

(без фантазии):

— Чего вы нервничаете? Молодая актриса, у вас все еще впереди. Подумаешь, не получается сцена! Она и не может получиться. Потому что это бред сивой лошади. Плакать из-за этого глупо. Ну-ну. Вы только свой текст слышите, а я должен всех вас слушать. Мне вообще тогда в истерике биться. Будут у вас и хорошие картины. Вы меня, старика, не слушайте, и я Шекспира не

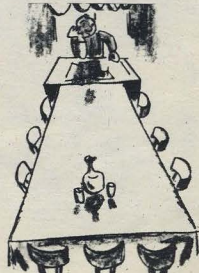


люблю и Гете не люблю. А у вас очень милая роль. Сыграете хорошо—и во всех киосках будут ваши фотографии продавать. Ну вот и засмеялись. Идите к гримерам, пусть глаза поправят... Аппаратная! Тринадцатый дубль не печатайте. Сейчас продолжим пробы с четырнадцатого дубля... Мы готовы!

## ДИРЕКТОР СТУДИИ

(с фантазией):

— Ах ты, надо приказ отдавать съемки начинать! Рука не поднимается. (Рисует в блокноте черточки.) Хоть бы кто отругал этот сценарий! Нет, хвалит. Начальство не возражает, творческие работники довольны, редакторша не бранится. (Глядит в окно.) А сколько раз по плохим сценариям снимались прекрасные картины! (С трудом вспоминает названия картин.) Даже в Москве. А сколько раз сценарии принимались на ура, а картины вспомнить страшно! (Вспоминает названия картин.) Актриса милая в главной роли. Вдруг получится? (Подписывает приказ.)





Актриса **ОЛЬГА ЛЫСЕНКО** (читайте о ней на стр. 20)

Фото А. Лидова

Цена 15 коп.  
Индекс 70865

160  
200