

# Экран

советский

ФИЛЬМ  
О ФЕЛИКСЕ  
ДЗЕРЖИНСКОМ  
Идут съемки:  
ТАЛЛИН,  
ОДЕССА,  
МОСКВА

1966

20

ЧЕТЫРЕ РОЛИ  
НОРМАНА  
УИЗДОМА



## «СЛАВЕН ГРАД КИЕВ...»

«Паче иных славен град Киев, иже вещей Олег рече о нем: «Се буде мати городам руским...»» — читает диктор «непоставленным», глухим голосом, и на экране проплывает медленная панорама древних киевских холмов над Днепром. Нежные краски поздней осени сливаются с полинявшим золотом куполов Выдубецкого монастыря. Стены Выдубичей сменяются Спасом на Берестове, Кирилловской церковью и, наконец, величественной Софией Киевской... Наплывают колокольные перезвоны...

Так начинается фильм «София Киевская». Это фильм-дебют. Киевская студия «Телефильм», созданная в прошлом году, выпустила первую цветную картину. Создатели ее — режиссер А. Золозов и оператор Ю. Федоров, дипломанты ВГИК, молодой композитор В. Годзяцкий (он впервые написал музыку для кино).

Киноочерк сделан с большим вкусом. Авторы пользуются живописным языком света, тени, ракурсов, ритма... Даже «непричесанная» фактура голоса диктора помогает вызвать в памяти образ народного летописца...

Фильм «София Киевская» приглашает каждого войти в мир древней красоты. Он несет свежие и непосредственные впечатления.

Кадр из фильма



В новой пятилетке количество киноустановок в стране будет доведено до ста шестидесяти тысяч. Центральный научно-исследовательский институт экспериментального проектирования зрелищных зданий и спортивных сооружений подготовил несколько типовых проектов кинотеатров (в «СЭ» уже публиковались рисунки таких кинотеатров — на 1 200 и 600 мест).

На фото — внешний вид типового кинотеатра на 800 мест. В нем предусмотрены просторное фойе, кафе, читальня, установка для кондиционирования воздуха.

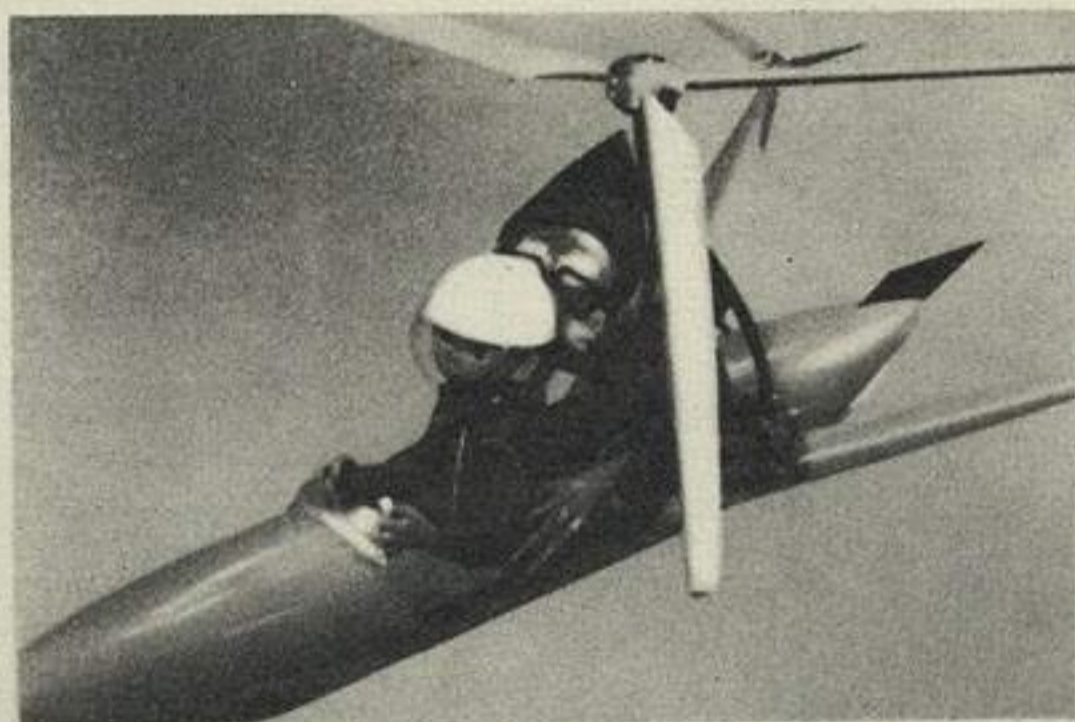


## У КАЖДОГО СВОЯ ДОРОГА

Бывшего фронтовика, коммуниста Мамбета Асаханова назначают бригадиром монтажников. Бригада оказалась не из легких: привыкшие гнаться только за «длинным рублем», рабочие сначала выступают против нового бригадира. Но своей честностью и прямотой он завоевывает у них авторитет и симпатию, выводит бригаду на верный путь.

Мамбет Асаханов — главное действующее лицо картины «У каждого своя дорога», поставленной на «Киргизфильме». Ее герои, пройдя через трудности и преграды, находят правильную жизненную дорогу. Авторы фильма — сценарист В. Шерстюков, режиссер М. Ковалев, оператор Г. Навроцкий.

На фото — бригадир монтажников Асаханов (Н. Жантурин)



Веселый и любознательный сказочный человечек оператор Кыпс ушел в новое путешествие, на этот раз на берег лесного озера. Мы уже видели фильм с его «участием» — «Оператор Кыпс в стране грибов».

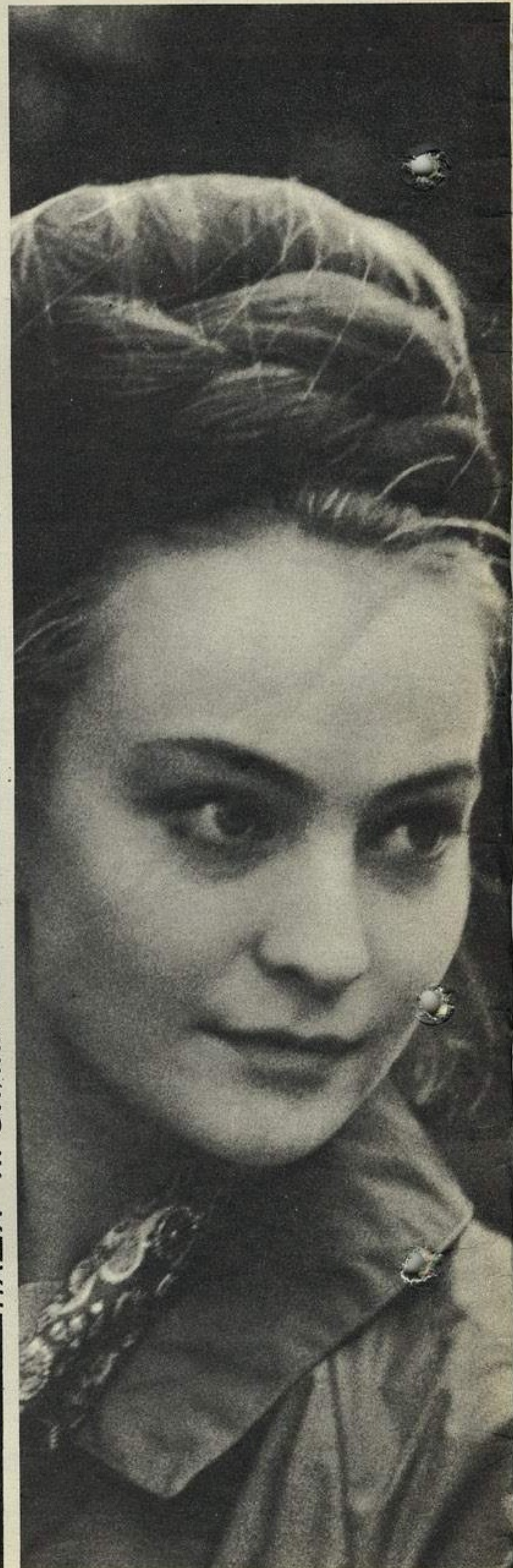
Сценарий для кукольной картины «Новые приключения оператора Кыпса» «Таллинфильма» написал Г. Щукин, режиссер Х. Парс. Снимать Кыпсу помогает оператор А. Лооман.

## ГАЛЯ ПУЛАТОВА

Впервые имя таджикской киноактрисы Гали Пулатовой было упомянуто в № 2 «Советского экрана» за нынешний год в репортаже со съемок фильма «Ниссо», который скоро выйдет на экраны. Десятиклассница, никогда и не помышлявшая о работе в кино, Галя была приглашена на главную роль. Фильм снимался в исключительно трудных условиях. По ходу действия актрисе приходилось и выбегать из горящей крепости, и ходить босиком по снегу, и бросаться с обрыва в бурный Вахш, и сниматься на головокружительных горных тропах. И со всем этим юная дебютантка справилась блестяще.

Режиссер добивался от исполнительницы предельной сдержанности перед камерой, лаконизма движений, мимики, жестов. Глаза Гали Пулатовой, играющей Ниссо, настолько выразительны, в них такая глубина, бездонность, они так умеют меняться — то загораются надеждой, то ненавией, то удивлением, то тоской, — что не нужно никаких слов, никаких дополнительных актерских средств.

На последнем смотре киноискусств республик Средней Азии и Казахстана Галя Пулатова получила приз за лучший актерский дебют. Школьница, дебютантка стала актрисой. Теперь ее мечта — поступить учиться на актерский факультет ВГИК.



# ОБРАЗ ВРЕМЕНИ, ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА

«ПОДВИГ (ФЕЛИКС ДЗЕРЖИНСКИЙ)» —  
ТАК НАЗЫВАЕТСЯ НОВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ  
ЦЕНТРАЛЬНОЙ СТУДИИ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ.  
О РАБОТЕ НАД КАРТИНОЙ  
РАССКАЗЫВАЕТ РЕЖИССЕР ЛЕОНИД МАХНАЧ.



**Б**олее двух лет прошло с тех пор, как в содружестве с журналистами С. Зениным и А. Новогрудским мы начали работу над фильмом о нескольких годах жизни Феликса Эдмундовича Дзержинского, о его работе на посту Председателя ВЧК, о трудных испытаниях, в которых мужала и крепла Страна Советов, об удивительных людях — первых чекистах, на чью долю выпала труднейшая миссия защиты Революции от ее многочисленных врагов.

И в дни работы над сценарием и во время монтажа фильма мы постоянно обращались к дневникам и письмам Дзержинского, в которых удивительно ярко раскрывается и образ времени и духовный мир Феликса Эдмундовича.

Мы вчитывались в строки этих писем и дневников, стараясь полнее представить себе, чем терзался, о чем мечтал этот человек с душой воина и поэта.

В трудные годы Революции кинооператор был редкостью. И все же кинооператоры были. С громоздкими камерами ветераны нашего искусства — Левицкий, Тиссэ, Лемберг, Гибер — проникали в самую гущу событий и снимали. Им мы обязаны тем, что существуют кадры, снятые в 1917 году около Смольного; стали хрестоматийными их съемки гражданской войны и интервенции.

Эти бесценные киносвидетельства времени обрели вторую жизнь в историко-революционных документальных фильмах, созданных в последние годы и уже прошедших по экранам страны.

Могли ли мы рассчитывать на то, что в архивах сохранились еще не использованные материалы?

Удастся ли нам из собранных разрозненных кинокадров достаточно полно воссоздать панораму событий первых лет Революции?

Предстоял кропотливый исследовательский труд.

Два года длилась наша работа над фильмом — явление не частое в документальном кино. Два года поисков, находок и разочарований. Два года размышлений, споров и снова поисков. Просмотры старой, выцветшей от времени кинохроники. Картотеки советских и зарубежных архивов. Запыленные подшивки старых газет и журналов. «Дела» давно минувших дней — уголовные дела из архивов ВЧК. Следственные материалы, протоколы допросов. Неразборчивые, нервные строчки. Лица, лица, лица — приобщенные к «делам» фотографии врагов. Глаза, полные ненависти, страха, жестокости. И снова просмотры кинохроники, подчас не на экране, а на руках — пленка обветшала и «не вынесет» проекционного аппарата...

По крупницам собирались материалы — бесстрастные и волнующие свидетельства времени.

Да, бесстрастные и волнующие. Здесь нет противоречия.

В Красногорском киноархиве мы нашли нигде не публиковавшиеся кинокадры, снятые в Петрограде 26 октября 1917 года — на следующий день после свержения Временного правительства. Толпы людей на Дворцовой площади. Вооруженные солдаты, рабочие, студенты, просто любопытные обыватели.

Мало того, что эти кадры технически несовершенны, — они бесстрастны и сегодня считались бы творческим браком (где, мол, отношение автора к происходящему?). Но разве может не взволновать **наглядность** и **подлинность** этих кинодокументов? Сила их эмоционального воздействия заключена уже в том, что они демонстрируются **сегодня**, спустя почти пятьдесят лет. А безыскусственность и техническое несовершенство лишь подчеркивают их достоверность.

Будучи в этом убеждены, мы включили эти кадры в фильм без музыкального сопровождения и прокомментировали их строго, почти протокольно:

«Уникальная киносъемка. Год — 1917-й, 26 октября старого стиля. Посмотрите, еще не разобраны поленицы, за которыми вчерашней ночью укрывались юнкера. Еще свежи следы ночного штурма, следы пуль на Дворцовой стене...»

И все. Полностью доверяя этим кадрам, мы не считали возможным говорить ни больше, ни «красивее».

Доверие к документальной съемке имеет для нашего искусства, по моему, принципиальное значение.

В последнее время часто говорят о стремлении игрового кинематографа к документализму. Оно выражается и в новом понимании сюжета, и в окружении актера «документальной» средой, и в частичном, а иногда и полном отказе от павильонных декораций, и в методах съемки, характерных для документального фильма (съемка ручным аппаратом, скрытой камерой и т. д.).

Все это связано с желанием максимально приблизиться к жизненной правде.

А у нас, в документальном кино, долгое время происходил обратный процесс — широкое использование методов игрового кинематографа («организация» кадра и эпизода, построенность мизансцен и — как крайнее проявление — малоудачные попытки заставить нашего героя, неактера, «играть» чувства).

Во всем этом своеобразно проявлялось недоверие к своему искусству и забвение его принципов, сложившихся еще в 20-е годы в работах таких мастеров, как Дзига Вертов, и вновь «открываемых» сегодня.

Понятно и оправданно стремление игрового кино к документализму. Но «игровизм» в документальном кино абсолютно недопустим, ибо он раз-

Экран  
советский

КРИТИКО-  
ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ  
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ  
ЖУРНАЛ

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

ВЫХОДИТ  
ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

№ 20 (236) октябрь  
1966

рушает самое важное, чем живет кинодокументалистика, — достоверность, пафос правды.

Я убежден, что только доверие к документальному киноизображению, умение ощутить его силу и использовать ее для выражения авторской мысли могут привести к такому результату, к какому пришел М. Ромм в своем фильме «Обыкновенный фашизм».

\* \* \*

В 1918 году, презрев страшные слухи о зверствах большевиков, приехал в Советскую Россию французский кинооператор Эрколь. Кадры, снятые им, недавно были обнаружены в фильмотеке, когда-то принадлежавшей белградскому кинопредпринимателю.

Узнав об этом из газетной информации, мы обратились к нашим югославским коллегам с просьбой прислать этот материал для нашего фильма. И вот маленький ролик пленки у нас в руках.

Москва, зима 1918 года. Ныне забытый Смоленский рынок. Толпы голодных людей. Мальчик, прижавший к груди краюху хлеба...

Потому и сохранилось всего четыре кинокадра с изображением Дзержинского. Было не до съемок. К счастью, остались фотографии. Фотографы ВЧК, часто без всякого дополнительного освещения, снимали в моменты, когда Дзержинский и его сотрудники занимались своими обычными делами. Поэтому фотографии, хоть и несовершенны технически, достоверны и выразительны.

...смотрели неизвестную до сих пор пленку: чекисты встречают эшелон с беспризорниками, раздают каждому по большому ломтю белого хлеба, затем усаживают в машины и везут в колонию. Во дворе колонии (вероятно, бывшее имение) идет стрижка. Одетые в гимнастерки и буденовки ребята совершенно преобразуются.

Некоторые строки из дневников и писем Ф. Дзержинского как нельзя лучше комментируют эти кадры: «Сколько бы талантов погибло, если бы мы их не подобрали... Огромная задача перед нами: сформировать души детей, воспитать в каждом из них любовь к людям, а не к самому себе... Пусть они вырастают смелыми и сильными духом и телом. Пусть

сая кличка Мария Ивановна) часто встречается имя английского разведчика Поля Дьюкса (он же Сергей Михайлович, Павел Павлович, Карп Петрович и т. д.).

Этот резидент британской разведки имел цель — связаться с контрреволюционными подпольными организациями, свившими себе гнезда в Москве и Петрограде.

В схеме связей шпионских и контрреволюционных организаций, составленной чекистами и приобщенной к «делам», все нити ведут к нему.

Удалось найти фотографии Поля Дьюкса в разных обликах — рабочего, чиновника, студента. Шпион частенько прибегал к гриму...

Некоторые «дела», документы, записки Ленина и Дзержинского послужили основой для одного из важнейших, на наш взгляд, разделов фильма, который мы условно называли «Моральный кодекс чекиста».

Приведу лишь некоторые из этих документов.

Тезисы В. И. Ленина о работе ВЧК. Среди других такая запись: «Более строго преследовать и карать расстрелом за ложные доносы».

...«Дело» некоего Павлова, кото-



Кинотеатр «Художественный» в дни премьеры фильма



«А у вас какое мнение о фильме?»... Режиссер Л. Махнач (второй слева) после просмотра беседует со старыми чекистами

Всего несколько кадров. Бесценные штрихи жизни. А сколько таких штрихов должно быть в фильме!

Листаю накопившиеся за два года записные книжки. За короткими записями дни поисков и исследований...

#### КРАСНОГОРСКИЙ КИНОАРХИВ.

...обнаружили кадры, снятые на складе ВЧК. Чекисты — молодые ребята, почти все в кожанках, — разбирают трофеи, оставшиеся после ликвидации контрреволюционных гнезд: оружие, гранаты, патроны. Среди чекистов — девушка в меховой шапочке, похожая на институтку. За поясом — револьвер. К сожалению, не удалось установить ее имя и ее судьбу.

...нашли неизвестный кинокадр Ф. Дзержинского. Он стоит на Красной площади, повернувшись в профиль. Ветер взъерошил волосы. Лицо сосредоточенно и кажется уставшим. Видно, он даже не заметил, что его снимают.

...«Я в самом огне борьбы. Моя жизнь — это жизнь солдата, у которого нет отдыха, ибо нужно спастись наш дом», — так писал Дзержинский в трудные дни интервенции и голода.

Сохранилась анкета, заполненная рукой Дзержинского. На вопрос «Сколько времени вы работаете?» следует лаконичный ответ: «Работаю, сколько нужно».

никогда не торгуют своей совестью, пусть умеют постоять за правду!»

#### ЛЕНИНГРАДСКИЙ АРХИВ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ.

...нашел фотографию, снятую в Российском государственном банке в первые дни после Революции. Саботирующие чиновники. Весьма характерный типаж...

...фотографии голодных очередей на улицах Петрограда.

...Пуришкевич — главарь «черной сотни», организатор заговоров в Петрограде в ноябре 1917 года. Скрывался от большевиков под видом повара в одном из ресторанов города.

#### «ЦЕНТРАЛЬБИЛЬДАРХИВ» В БЕРЛИНЕ.

...нашел фотографии, снятые в России немецким фотографом. Чекисты, расстрелянные интервентами под Костромой.

#### АРХИВ ЖУРНАЛА «ШПИЛЬКИ» В ВАРШАВЕ.

...в старых сатирических изданиях разыскал злобные плакаты и карикатуры на большевиков и чекистов. Звероподобные дикари с ножами и револьверами.

#### АРХИВ ВЧК.

...исследовал десятки томов «дел» контрреволюционных организаций «Национальный центр», «Тактический центр» и других. В показаниях некоей Надежды Петровской (шпион-

рый клеветал на честных людей, писал подметные письма. В «деле» — постановление коллегии ВЧК:

«За сознательную злостную провокацию, результатом которой было лишение свободы целого ряда лиц, Исая Исаевича Павлова расстрелять».

И подпись:

«Ф. Дзержинский».

...еще один документ — подлинная записка Ф. Дзержинского, обращенная к чекистам:

«...каждый должен помнить, что он представитель Советской власти — рабочих и крестьян, и что всякий его окрик, грубость, нескромность, невежливость — пятно, которое ложится на эту власть».

\* \* \*

В работе над фильмом, в определении круга тем и направления поисков материала мы исходили из того, что борьба за утверждение Революции — это и есть то главное, что определяло сущность биографии Ф. Дзержинского, характер его мыслей и действий.

Правду истории — какой бы подчас горькой и жестокой она ни была — нам хотелось соблюсти в нашем фильме — в фильме, посвященном человеку, весь облик которого стал для потомков эталоном искренности и чистоты.

ЕЩЕ ДО ПОСТУПЛЕНИЯ В ШИРОКИЙ ПРОКАТ ЭТОТ ФИЛЬМ ПОСМОТРЕЛИ ДЕСЯТКИ ТЫСЯЧ ЛЮДЕЙ. «ПЕРЕКЛИЧКА» ПОЛУЧИЛА ПЕРВЫЙ ПРИЗ НА СМОТРЕ-СОРЕВНОВАНИИ КИНОМАТОГРАФИЙ СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА (КАРТИНА СДЕЛАНА НА «ТАДЖИКФИЛЬМЕ»), ДЕМОНСТРИРОВАЛАСЬ В МОСКВЕ, КИЕВЕ, БАКУ. БЫЛО НЕСКОЛЬКО ОБСУЖДЕНИЙ — ДОСТАТОЧНО ОСТРЫХ, ГДЕ КРИТИКИ РАЗОШЛИСЬ НЕ ТОЛЬКО В ОЦЕНКАХ, НО И В ТРАКТОВКЕ ТОГО МАТЕРИАЛА, КОТОРЫЙ БЫЛ ПРЕДЛОЖЕН АВТОРАМИ ФИЛЬМА. ИХ ИМЕНА ЗНАКОМЫ ЗРИТЕЛЯМ: ДАНИИЛ ХРАБРОВИЦКИЙ — ИЗВЕСТНЫЙ КИНОДРАМАТУРГ, ПО СЦЕНАРИЯМ КОТОРОГО БЫЛИ ПОСТАВЛЕНЫ «ЧИСТОЕ НЕБО» И «ДЕВЯТЬ ДНЕЙ ОДНОГО ГОДА». «ПЕРЕКЛИЧКА» — ЕГО РЕЖИССЕРСКИЙ ДЕБЮТ. ЮРИЙ СОКОЛ, НЕСМОТЯ НА МОЛОДОСТЬ, УЖЕ ИМЕЕТ ВЫСШУЮ ОПЕРАТОРСКУЮ КАТЕГОРИЮ, ИМ СНЯТЫ «ЗНОЙ» И «ДЖУРА». ВЫСОКО ОЦЕНИВАЯ ТО ИНТЕРЕСНОЕ И ТАЛАНТЛИВОЕ, ЧТО ЕСТЬ В КАРТИНЕ, РЕДАКЦИЯ НЕ СЧИТАЕТ ВПОЛНЕ УБЕДИТЕЛЬНЫМИ ЗАМЫСЛЫ И РЕШЕНИЕ ФИЛЬМА, ПРОТИВОПОСТАВЛЯЮЩЕЕ ДВА ВИДА ГЕРОИЗМА — ВОЕННЫХ ЛЕТ И НЫНЕШНИХ ДНЕЙ. НО ТАК КАК ИМЕННО ЭТА МЫСЛЬ ЛЕГЛА В ОСНОВУ ФИЛЬМА, НАМ ПОКАЗАЛОСЬ ИНТЕРЕСНЫМ ОПУБЛИКОВАТЬ ЗАПИСЬ БЕСЕДЫ КОРРЕСПОНДЕНТА ЖУРНАЛА С Д. ХРАБРОВИЦКИМ О ЕГО ТОЛКОВАНИИ ЭТОГО ДАЛЕКО НЕ ПРОСТОГО ФИЛЬМА. ВНЕ ЗАВИСИМОСТИ ОТ НАШЕГО СОГЛАСИЯ ИЛИ НЕСОГЛАСИЯ С ПОЛОЖЕНИЯМИ, ВЫДВИНУТЫМИ В ФИЛЬМЕ И В ИНТЕРВЬЮ, ЧИТАТЕЛЯМ, БЕССПОРНО, ИНТЕРЕСНО БУДЕТ УЗНАТЬ, КАК САМ ХУДОЖНИК ПОНИМАЕТ И ОБЪЯСНЯЕТ СВОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ. ИНАЯ, ПОДРОБНО АРГУМЕНТИРОВАННАЯ ТОЧКА ЗРЕНИЯ ВЫРАЖЕНА В СТАТЬЕ КРИТИКА А. ВАРТАНОВА, КОТОРАЯ ПУБЛИКУЕТСЯ В ЭТОМ ЖЕ НОМЕРЕ. ТАКОЕ СТОЛКНОВЕНИЕ ВЗГЛЯДОВ ПОМОЖЕТ ВЫСЕЧЬ У ЗРИТЕЛЯ СОБСТВЕННУЮ МЫСЛЬ, ОБЪЕКТИВНО ОЦЕНИТЬ ДОСТОИНСТВА И НЕДОСТАТКИ ЗНАЧИТЕЛЬНОГО И СВОЕОБРАЗНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КИНОИСКУССТВА.

# ЖИВАЯ СВЯЗЬ ВРЕМЕН

ЛОВО АВТОРА



**КОРРЕСПОНДЕНТ.** Для чего понадобилось сопоставление подвигов Бородин-танкиста и Бородин-космонавта? Иными словами, в чем суть орского замысла?

**ХРАБРОВИЦКИЙ.** Главная цель картины — исследование микромира подвига, совершаемого в новых условиях и при разных обстоятельствах. Подвиге космонавта есть много аспектов истинно мужества, проявляемого — что самое трудное! — при полном внешнем спокойствии. Бурное вращение техники, которой в иных случаях перевернется почти все — в космических полетах не может и нельзя, — вызвало обостренный интерес исследованию проблемы так называемого пассивного героизма. Сам человек почти ни на что не может повлиять, он должен только выдержать. На этот подвиг работают сотни, тысячи людей, что, впрочем, не облегчает задачу того, кто в одиночестве летит в пустоте, в ином, незнакомом пространстве. Совсем иная природа у активного героизма, в частности, если говорить о танкисте, у подвига экипажа Бородин-танкиста. Здесь идет не о грубом сравнении, а об исследовании этих двух явлений, причем я уделяю больше внимания подвигу массовому, военному.

Важное значение военных ребят для нас в том, что они на одну секунду не сознавая, что стано-

вятся героями, стали героями. Они об этом никогда не узнали. Об этом узнало человечество.

Когда человек записывается в отряд космонавтов, он отдает себе отчет в том, что придется рисковать жизнью, прокладывая дорогу в неизвестное, но ему также известно, что он получит признание народа. Сознание необычности, героичности своего поведения Бородиным-космонавтом и ощущение обыкновенности, естественности своих поступков Бородиным-танкистом, хотя оба рискуют одним и тем же — жизнью, — вот то главное различие в нравственной основе подвига, которое было положено в основу фильма.

Дело совсем не в том, что подвиг одних лучше, а других хуже, а в том, что они совершаются в разных условиях и имеют разную природу. Те, кто сложил свои головы на полях невиданных в истории сражений, завоевали право на свободу и подвиги для следующих поколений. И хотя их героизм по самой своей природе скромнее, именно он был той стартовой площадкой, с которой впоследствии поднялись в космос сыновья моих сверстников, продолжающие подвиг отцов. Так я понимаю тему преемственности поколений, их перекличку, которая дала название картине. Мы хотели сделать фильм-реквием, и линия космонавтов подчеркивает судьбу героев военных лет.

**КОРРЕСПОНДЕНТ.** Следовательно, именно в этом и нужно искать объяснение тому, что замечено критиками, утверждающими, будто вся «космическая линия» удалась гораздо менее, чем военные эпизоды? Можно ли считать, что это сделано намеренно?

**ХРАБРОВИЦКИЙ.** Я не особенно стремился развернуть, драматургически обострить эпизоды, связанные с подготовкой к космическому полету и самим полетом. Это объясняется еще и тем, что я надеялся на эмоциональную память зрителя, достаточно подробно знакомого с процессом подготовки космонавтов и запуска ракет. В картине оставлено только то, что в какой-то степени могло оказаться новым, малоизвестным широкому кругу зрителей: предстартовая проверка, отделение ступеней ракеты и прочее. Хотелось избежать официальности, нередко присущей репортажам с аэродрома. Взять хотя бы эпизод с покраской гермошлема за час до старта.

Кроме того, военный подвиг внешне выглядит ярче. Исследование пассивного героизма намного сложнее, ибо здесь для человека многое предопределено заранее. Конечно, в кино эту линию можно было сделать интереснее, усилив элементы риска. Но это было бы неправдой, не соответствовало бы действительности.



Космонавт Бородин (О. Стриженов)  
Танкист Бородин (Н. Михалков)  
и Саша Омельченко (Е. Стеблов)



Не забудьте также, что актер Олег Стриженов, игравший Бородин-космонавт, был поставлен в тяжелейшие условия. Он почти все время неподвижен, на нем шлем, и, по существу, единственным выразительным средством остаются глаза. Вглядитесь в них внимательнее. Вы заметите, ощутите целую гамму чувств: и ожидание, и страх, и бешеный по темпу мыслительный процесс. Вспомните, например, эпизод взлета, который целиком построен на монтаже ракеты и глаз космонавта.

**КОРРЕСПОНДЕНТ.** Кстати, коль скоро мы заговорили о характерах, вспоминаются упреки, обращенные на обсуждения «Переключки» по адресу исполнителя роли Бородин-танкиста — Никиты Михалкова. Говорилось, например, что он чересчур современен, что его сверстники двадцать лет назад были несколько иными.

**ХРАБРОВИЦКИЙ.** Должен сказать, что это сделано намеренно. Мы считали, что такой герой, каким он показан в фильме, будет ближе совре-

ким, но в то же время сразу же сделался близким, своим. Я не собираюсь проводить прямых аналогий, но пример этот кое-что разъясняет.

**КОРРЕСПОНДЕНТ.** Вы являетесь и сценаристом и режиссером картины. В практике мирового кино это сейчас встречается все чаще, появился даже термин «авторский кинематограф». И все-таки кино — искусство коллективное. И, например, без тесного содружества режиссера и оператора вряд ли получится интересный фильм.

**ХРАБРОВИЦКИЙ.** Безусловно. Кино — искусство изобразительное. Никакая мысль не воплотится на экране, если она не будет продумана с оператором. К сожалению, во многих случаях роль оператора занижена сейчас, так же как в свое время была незаслуженно занижена роль сценариста.

Я искал человека думающего и разделяющего мои эстетические позиции. Мне не нужен был фотограф-исполнитель, хотя таких блестящих



Катя (М. Вергинская) и Бородин

менной молодежи. В космос все не полетят. А если на нас обрушится новая война, то сегодняшним юношам предстоит проделать то, что делали наши ребята. И мы не хотели создавать пропасти между тем и этим поколениями.

Роль писалась специально для Михалкова. И все же сомнения не оставляли до самого последнего момента. Думалось: не будет ли актер слишком интеллигентен для того образа, который ему предстояло воссоздать? Скажу больше: всю ночь перед началом съемок, когда замена могла надолго выбить группу из колеи, мы с оператором Ю. Соколом обсуждали, не стоит ли все-таки пригласить на роль другого, более простого актера. И все же решили снимать. И не раскаиваемся.

Он оказался умным актером и сумел убедительно показать развитие образа. В Самарканде после ранения его герой — этаким дремучий парень, с корявым языком, неуклюжим жестом. А в танке, прорвавшемся через мосты и отрезанном от своих, это умудренный опытом командир, профессиональный воин, в котором только иногда прорывается ребячество, свойственное возрасту.

**КОРРЕСПОНДЕНТ.** Вы, вероятно, помните, что во время одного обсуждения было высказано недоумение по поводу первого появления Бородин-танкиста: он стоит в строю с котелком и в таком виде предстает перед генералом, вручающим награду. Говорили: нельзя, чтобы он появлялся так неторжественно, ведь уже в первом кадре должна быть дана заявка на героя.

**ХРАБРОВИЦКИЙ.** Михаил Ильич Ромм рассказывал мне, что Щукин перед началом съемок «Ленина в Октябре» поставил такое условие: при первом появлении Владимира Ильича зритель должен улынуться. Ромм согласился с ним, и Щукин оказался прав. Добрая улыбка зрителя отнюдь не принизила образ, он остался вели-

коп операторов у нас много. Юрий Сокол — и это видно по картине — противник операторских солов, имеющих самодовлеющее значение. Для него, как и для меня, правомочно только то, что работает на основную мысль и лишь в строго необходимых пределах.

**КОРРЕСПОНДЕНТ.** Эта основная мысль выражена вами не только в художественных образах, но и в форме прямого авторского монолога о героях войны и тех, кто стали героями потом.

**ХРАБРОВИЦКИЙ.** Когда я сравниваю два подвига, дело не во временном разрыве, а прежде всего в их природе. И сегодня и завтра совершаются и будут совершаться подвиги сродни подвигу Бородин-танкиста: зимовщиками, шахтерами, высотниками, наконец, испытателями, которые, рискуя не в меньшей степени своей жизнью, готовят оборудование к космическим полетам. Эти люди остаются безвестными героями наших будней. В фильме сравнивается прежде всего природа подвига, а не только его временное отличие.

Вы говорите, что не только в художественных образах выражена основная мысль. Это правильно, ибо, к сожалению, нередко бывает, что всю многозначность произведения искусства сводят к простейшей школьной формуле. Например, «главная тема «Евгения Онегина» — лишний человек» и т. п. Искусство в отличие от других способов информации — газеты, радио, докладов — сообщает зрителю не только мысль, но и чувство. Мы не ставили перед собой узкую задачу только сравнить подвиги — это можно было бы сделать в научном реферате. Мы стремились создать произведение, воздействующее на зрителя эмоционально. И для этого использовали широкий арсенал средств: актерское мастерство, изобразительный, музыкальный, звуковой ряд, монтаж... И хотелось бы, чтобы картина оценивалась именно с этих позиций.

# В ПРЕДДВЕРИИ МОГУЧЕЙ МЫСЛИ

СЛОВО КРИТИКА

Ан. Вартаков

Лучшие фильмы последних лет свидетельствуют об одном важном, принципиальном для нашего искусства процессе. Все чаще художники экрана не ограничиваются возможностью рассказать локальную, имеющую частный характер историю.

Все смелее берутся они за постановку и решение тем, исполненных серьезных суждений о жизни, сопоставлений разных отрезков истории, переключки идей и понятий. Эти фильмы приглашают нас не только чувствовать и переживать, но и думать, делать выводы.

Такое искусство у некоторых критиков получило название «интеллектуального кино». В этом, может быть, не очень-то точном термине закреплена та прописная для искусства истина, которую Белинский сформулировал так: «Каждое поэтическое произведение есть плод могучей мысли, овладевшей поэтом». В таких картинах успех их автора зависит в конечном итоге от того, насколько «могуча», значительна мысль, воплощенная средствами искусства. От того, насколько глубоко она затрагивает сознание современного человека. Но и не только от этого.

Цитата, приведенная мною из статьи Белинского, продолжена весьма знаменательными словами великого критика: «Если б мы допустили, что эта мысль есть только результат деятельности его (автора.— В.) рассудка, мы убили бы этим не только искусство, но и самую возможность искусства. В самом деле, что мудреного было бы сделаться поэтом и кто бы не в состоянии был сделаться поэтом по нужде, по выгоде или по прихоти, если б для этого стоило только придумать какую-нибудь мысль, да и втиснуть ее в придуманную же форму?»

Оценивая произведения искусства, следует брать его мысль в неразрывном единстве с образной

анью, ее воплощающей, а то и югое вместе сопоставлять с пер-основой всякого творчества — с истинностью.

Читатель может прийти в недоуме-е: зачем это критик излагает ементарные эстетические истины?!ужто в наши дни могут быть лю-, не понимающие столь ясных,вно решенных и теорией и прак-кой вещей? Оказывается, могут

ить. Столь пространное вступление яедпослал анализу фильма «Пере-ичка», снятому Д. Храбровицкимсобственному сценарию, и вотчему. Картина от первого и до-следного кадра посвящена расска-составлению двух подвигов:совершают два человека с однойимлией — Бородин. Первый изхмолоденький танкист, участво-вший в боях под Минском летом44 года и погибший там, другой —смонавт, совершивший сегодня ор-тальный полет и успешно вернув-йся на землю. Сопоставляя двадвига и две судьбы — трагиче-ую и счастливую, — автор делаетвод в финале фильма, заключаю-торию Бородина-танкиста и егоипажа: «Что бы мы ни свершали,ких бы мы ни достигли высот, всеекнет по сравнению с ними, по-что все было уже потом, аала были они, эти ребята».

Признаться, мысль автора и ееовесная аргументация (она, кстатиазать, высказана и в интервью,печатанном в этом номере) мнеказались недостаточно убедитель-ми. Странная это в самом делегика: все, что было раньше, томсамым выше и значительнее.иссуждая таким образом, можноть заранее уверенным, чем закон-тся любое сопоставление разныхюлений и вклада, сделанного имиашу историю. Так, продолжаясль автора, можно сказать, чторой гражданской войны соверши-подвиг больший, чем сверстникиородина-танкиста (так как послед-е «были уже потом»), а такиеавнения можно было бы довестио героев «Слова о полку Игоре-». Ведь именно они отстаивалисскую государственность на самыхнних этапах ее формирования:ддайся они печенегам и половцам,возможно, история пошла быым путем.

Каждое поколение — и это естест-нно — обращается мысленно соювами благодарности к своимедешественникам, оценивая с пози-й времени и истории то, что былоелано ими. В фильме есть тема,торая могла бы стать основаниемтя той «могучей» мысли, без кото-й нет большого произведениякусства. Юнцы танкисты соверша-т высокий подвиг, даже не осозна-я своего героизма. Для них поня-подвига связано с чем-то изада вон выходящим, где человекзрестает быть самим собой и вста-на котурны истории. А они делаютшь то, что естественно для них,о продиктовано необходимостьюомента.

Подвиг, который был для экипажаГ-34» буднями, сегодня, по прошест-и времени, засверкал светомстинного героизма.

В фильме хороши, подчас дажеэлепны, многие сцены, показы-щие рейд «тридцатьчетверки» поажеским тылам. Подкатывает комгорлу, когда видишь стрелка-ради-а Сашу Омельченко (Е. Стеблов),едущего среди только что рас-релянных узников лагеря и повто-яющего одну и ту же фразу: «Ре-ята, есть кто живой?» Тускло мерца-щие в свете фонаря тела отвечаютму молчанием смерти.

Необычайно выразительно снятыератором Ю. Соколом сцены,оисходящие в тесной кабине тан-а. В показе гибели танка и его

экипажа кинематографисты достига-ют поистине трагедийной силы:расстрел в упор покореженной, дви-жущейся рывками «тридцатьчетвер-ки» четырьмя «тиграми» и проходумирающего Бородина мимо фото-графирующих его фашистских танки-стов стали подлинной кульминациейкартины, своеобразным кинематогра-фическим реквиемом.

Хороши в фильме не только дра-матические и трагические эпизоды.Интересны воспоминания Бородина-танкиста о поре, когда он, раненный,лежал в госпитале в Самарканде, — вних и лирика и юмор. История же-нитьбы Бородина, получение им«квартиры», попытка подработать вцирке — все эти сцены не толькосвежи в своем кинематографическомрешении, но и весьма важны дляпоказа тех черт героя, которыепроявились во время подвига.

Можно еще и еще приводитьудачные, сильные эпизоды, расска-зывающие о войне, сказать о яркомхарактере Бородина-танкиста, соз-данном Никитой Михалковым, но чембольше я буду хвалить эту сторонуфильма, тем дальше уйду от егопонимания. Ведь «Перекличка» — это явствует из названия фильма —снята не только для того, чтобывоскресить одну из страниц боевойистории. Авторы, очевидно, ставилисвоей целью дать в кинематографи-ческом сопоставлении подвиг Бо-родина-танкиста и Бородина-космо-навта.

Казалось бы, и здесь есть инте-ресная возможность для художниканайти и выразить могучую мысль:проанализировать разные по своейприроде подвиги, показать особен-ности того и другого, связь каждогоиз них со своим временем и вместес тем их взаимную связь. И тут сно-ва, в осуществлении могучей мыс-ли, авторы фильма, казалось бы, на-ходятся рядом с верным решением,почти дают его: в картине есть нема-ло деталей, верных и глубоких. Но все они оказываются поставленными в неверный контекст из-за основнойавторской позиции, утверждающейпринципиальное неравенство любогосегодняшнего подвига подвигу Вели-кой Отечественной войны. Вместо сопоставления подвигов в фильме по-лучилось их противопоставление. Бо-родин-космонавт (в исполнении Оле-га Стриженова) оказывается бледнее своего однофамильца не потому, чтоему в фильме уделено меньше места(кстати, в сценарии линия космонав-та была выписана гораздо подроб-нее, многие эпизоды были дажесняты, но не вошли в фильм, однаковсе это не меняло бы сути дела).

Бородин-космонавт принципиально,что ли, мельче своего предшествен-ника, он по-человечески значительно беднее его.

Отношение авторов к своему вто-рому герою проявляется во всем:его лицо бесцветно, язык невырази-телен, поступки и мысли заранеепредрешены. Ничто не выдает в нем индивидуальности, и это на контрасте с ярчайшей индивидуальностью тан-киста выглядит ущербностью, се-ростью личности. Я не собираюсьзащищать наших космонавтов от ав-торов фильма: они не нуждаются в такой защите. Но хочется остановит-ся на некоторых суждениях о приро-де подвига вчера и сегодня. Подвигкосмонавта (говорят создатели филь-ма в интервью корреспонденту «Со-ветского экрана») — это «пассивный подвиг», ибо «здесь для человекамногое предопределено заранее», а технике «передоверяется почти все».Здесь кинематографисты повторяютдовольно распространенное, обыва-тельское мнение, будто за космо-навта все делают приборы, что отнего не требуется ничего, кроме присутствия в кабине космическогокорабля. «Посади меня в кабину, —рассуждает обыватель, — я бы тоже

так смог!» Эта позиция основана наэлементарном невежестве: внешняяпростота, видимая пассивность под-вига космонавта принимаются заотсутствие его. Другое дело, чтоуспех полета зависит не только отодного космонавта, что запуск чело-века в космос — это подвиг армииученых, конструкторов, инженеров,рабочих. Самый полет — это лишьзавершение подвига, продолжающе-гося ежедневно, ежечасно в течениемногих месяцев и лет, точка, постав-ленная человеком, способным и (чтонемаловажно) решившимся на себе с угрозой для собственной жизнииспытать правильность расчетов,прочность конструкции, точность на-учных поисков. Космонавт (как илетчик-испытатель; замечу кстати,что Валерий Чкалов никогда неучаствовал в сражениях, однако ниу кого не вызывает сомненияподлинный героизм всей его жизни!)делает то, что не делал до негоникто: неведомость стоящих передним опасностей, невозможность пре-дусмотреть все неожиданности пове-дения корабля и оторванность отземли ставят его в положение, го-раздо более трудное, чем иной сам-ый жестокий бой. Мы привыкли ктому, что каждый полет космическо-го корабля завершается успехом, ноэто отнюдь не значит, что каждый изних не таит в себе опасности.

Что касается техники, которую се-годня некоторые склонны объявитьглавным героем космических поле-тов, то она не только облегчаетроль человека и увеличивает мас-штабы подвига. Техника превращаетгероизм из индивидуального в кол-лективный, из «мускульного» в ин-теллектуальный. Между прочим, еслиуж говорить о технике всерьез, то тут между двумя Бородиными прин-ципиально не такая уж большаяразница. Помнится, на заре танко-строения считалось, что воевать втанке куда как проще, чем на коне с клинком в руках, когда все зави-сит от индивидуальной храбрости и силы. А подвиг экипажа «тридцать-четверки» зависел и от коллектив-ности его членов, и от знания танка, радиотехники, умения вести при-цельную стрельбу с движения, и ещеот многого другого. На минувшейвойне танкисты вместе с летчикамибыли представителями самой слож-ной, самой высокоорганизованнойтехники, и мне непонятно, почемуавторы фильма, дабы сделать своепротивопоставление ярче, все времяподчеркивают невежество Бородина-танкиста. Правда, он не знает эле-ментарных истин лишь в областиистории и искусства, но многократное навязчивое упоминание об этом вновь выдает авторское намерениепротивопоставить «героизм сердца»«героизму мысли».

Наше киноискусство не раз, начи-ная еще от «Чапаева», показывалоподвиг человека на войне — человека,не обремененного серьезными зна-ниями и не оснащенного передовойтехникой. Подвиг, продиктованныйпреданностью идее и ненавистью кврагу.

Однако я не помню фильма, вкотором бы рукопашная предпочи-талась всем другим видам героизма на том только основании, что тутхрабрость человека проявляется бо-лее натурально. Чапаев, помнится,сокрушался по поводу незнанияиностранных языков и ругал коман-диров, полагавших, что верх героиз-ма — скакать во главе отряда подпулями противника.

Есть еще одна важная черта ге-роизма — проблема выбора. Ге-рой — тот, кто из ряда возможнос-тей, из разных жизненных дорогвыбирает самую опасную во имяуспеха дела. Авторы фильма постоянно подчеркивают, что экипаж тан-ка, выполнив задание, мог вернутьсяобратно, но предпочел продолжать

борьбу. Космонавт же, каким онпоказан в фильме, вроде бы лишенвсякого выбора: он даже ест и спитне по собственному желанию, а покоманде. Но и это противопоставле-ние двух героев рушится, как толькомы попытаемся глубже проникнуть в суть явлений. Ведь космонавтом вы-бор сделан был значительно раньше,когда он из тысячи совершеннобезопасных профессий выбрал ту, чтопривела его к необходимости проходить длительные, нелегкие тре-нинировки, переносить чрезмерные пе-регрузки, а затем во время полета рисковать и самой жизнью. В изве-стной мере военное поколение было в более естественном положении:ненависть к врагу, необходимость от-стоять свободу и независимость Ро-дины, участие всего народа в борь-бе — все это создавало в каждом де-ле, где бы оно ни было совершено, на фронте или в тылу, атмосферу подвига.

Я вынужден напоминать очевидныевещи: после фильма «Девять днейодного года», после подвига, совер-шенного Гусевым, подвига бескров-ного, но стоящего многих бранныхподвигов, кажется, стало бессмыслен-ным какое-либо противопоставление«героизма сердца» «героизму мыс-ли». Наше время с его интеллекту-альным напряжением жизни неминуемо ведет к слиянию этих поня-тий: сегодня на самых передовыхрубежах подвига, подвига открытияневедомого, невозможны ни сме-лость невежественной души, ни пе-дантизм и холодность самой изощ-ренной мысли.

Есть еще одна сторона, по которойавторы противопоставляют героизмдвух Бородиных: один из них во всем нарушает уставные требования(начиная с первого появления тан-киста при вручении ордена в гряз-ном комбинезоне и с котелком каши в руках), другой является образцомповедения, ни в чем не выходящегоза рамки строжайшей дисциплины.

Авторы фильма откровенно любя-ются удалю и независимостью стар-шего Бородина и показывают ско-ванность и несамостоятельностьмладшего. И тут, мне кажется, они снова оказались где-то в стороне отистины. Могу вспомнить того же«Чапаева», где конфликт между нач-дивом и Фурмановым по поводу необходимости настоящей воинскойдисциплины (с этого фактически на-чинается фильм) показан как борьбакомиссара против стихийного, партизанского героизма, за героизм сознательный.

Надуманность основной мыслифильма ведет к искусственности фор-мы, в которую втиснуто содержание.Переходы от эпизода к эпизоду,внешние связи и аналогии, вставныеэпизоды, необходимые не для есте-ственного развития действия, а лишьдля возможности еще одной анало-гии, сценарное и режиссерское мно-гословие, подчеркнутое осовремени-вание облика Бородина-танкиста — все это подчинено доказательствувывода, который прозвучал в устахавтора в финале.

Авторы, сделавшие все свое про-изведение иллюстрацией мыслинедостаточно глубокой и точной,оказались в ложном положении: со-вершенно очевидные кинематогра-фические достоинства отдельных ча-стей целого меркнут оттого, чтоони призваны доказать недоказуе-мое. Талант создателей фильма ока-зался в значительной мере потра-ченным впустую: они остановились в преддверии «могучей мысли», так и не сумев постигнуть всей ее серьез-ности и жизненной важности. А мысль эта — об органической,внутренней связи героизма нашихдней с подвигами эпохи войны, о преемственности революционногодела, его развитии новыми поколе-ниями, о движении жизни вперед.

СКОЛЬЗЯ  
ПО  
ПОВЕРХНОСТИ

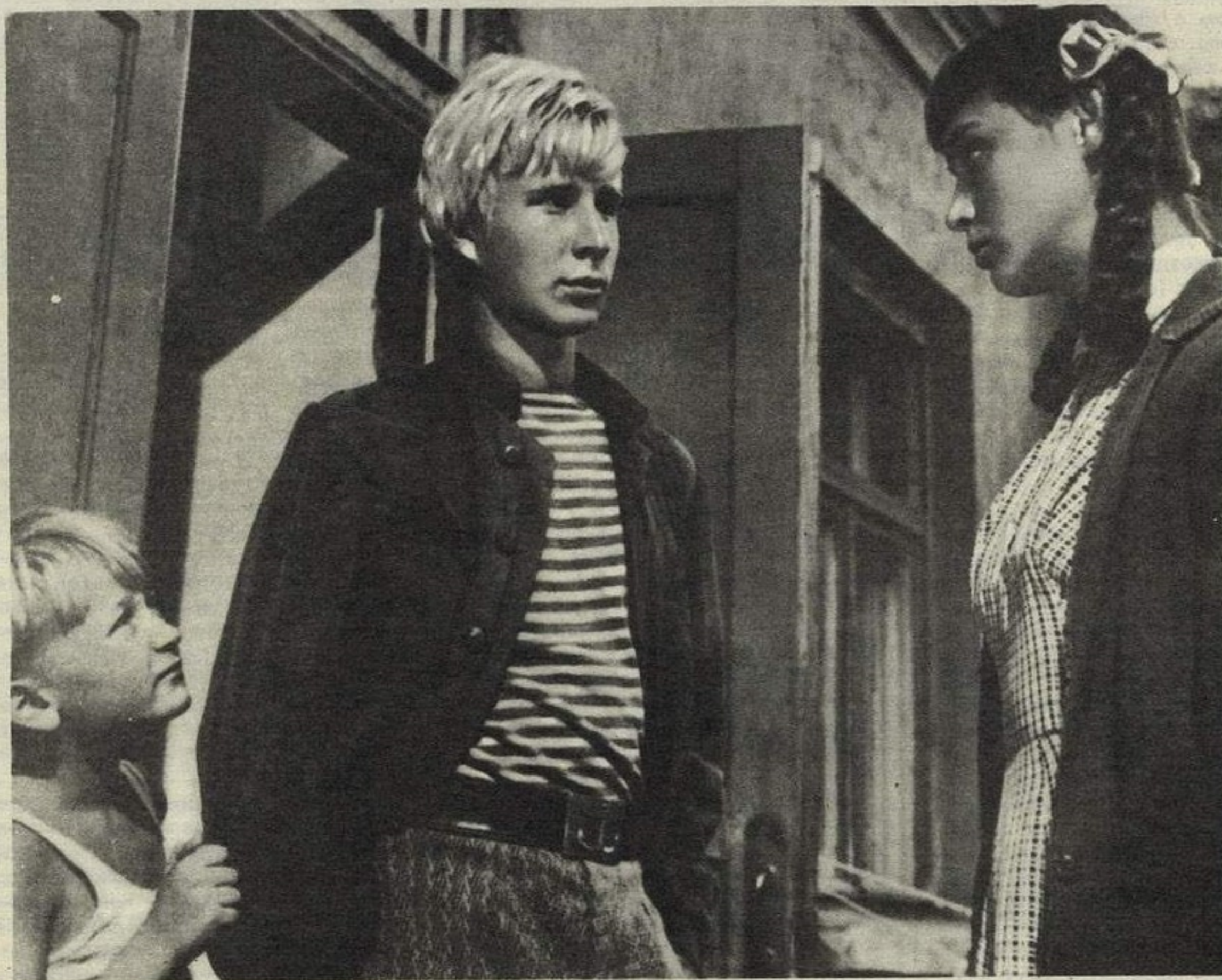
● ОДЕССКИЕ  
КАНИКУЛЫ

Создатели фильма «Одесские каникулы» сценарист Л. Аркадьев и режиссер Ю. Петров поставили перед собой благородную задачу — рассказать о героизме молодых одесситов в годы войны, о преемственности поколений. Так, во всяком случае, недвусмысленно заявлено в аннотации на картину. Намерение, бесспорно, самое благородное. Однако в искусстве важно не только, что говорят авторы, но и как они говорят. Ценность и сила любого произведения — в его способности убеждать. К сожалению, этим качеством фильм «Одесские каникулы» не обладает.

Правда, пролог картины дает некоторые надежды. На экране ребячьи глаза. Разные — лукавые и настороженные, бесхитростные и взволнованные, но все — удивительно симпатичные, и во всех светится счастье. Очень захотелось поглубже заглянуть в эти глаза, да что в глаза — в души ребят! Но не удалось. Ибо дальше однозначных характеристик — серьезная Вика, озорная Ира, маменькин сынок Леня и т. д. — авторы не пошли.

Может быть, исключение составляет образ Кости, такого одесского Гавроша, искренне сыгранного актером С. Гурзо (младшим). В нем и человечность, и теплота, и определенное движение характера. Но взглянуть повнимательнее в духовный мир Кости нам не дают. Авторы торопятся. Ведь есть еще столько событий, о которых, им кажется, необходимо рассказать за полчаса экранного времени! И причем событий очень серьезных. Каждое из них дает материал для полнометражного фильма — осада Одессы, трагедия города, оставшегося без воды, строительство баррикад; герои приходят работать на завод, а затем вместе с войсками прикрывают отступление наших частей. Но торопливость никогда не приводит к добру. Важнейшие события обозначаются лишь пунктиром. Например, кадр: очередь из ведер, кастрюль, бидонов — к колонке. И — все. Все, что считают нужным сказать авторы об одной из трагических страниц в истории мужественного города! О других же, не менее значительных явлениях фильм повествует порой даже с несколько анекдотической легкостью. Так, например, вербуются ребята на завод, ремонтирующий танки, следующим образом: озорница Ира назначает двадцати мальчишкам свидание у проходной в восемь утра. И все, как один, являются, некоторые даже с цветами и выслушивают проповедь: хватит, мол, валять дурака, сейчас не время для романов, идите и трудитесь. И все дружно становятся к станкам...

Огромная, серьезная, острая тема — преемственность поколений. Требоваательный и глубокий разговор на эту тему начат был фильмом «Мне двадцать лет». Авторы «Одесских каникул» не хотят оставаться в стороне от этого разговора. Для этого в финале картины они дают панораму — с лиц героев в окопах на лица отдыхающих на современном одесском пляже. Очевидно, так выражается мысль о том, что эти отдыхающие, если грянет война, столь же мужественно займут свое место в окопах. Охотно верим. Даже больше — и до того момента, как промелькнул перед нами финал фильма, — мы были в этом убеждены. Убеждены в той же мере, как и после просмотра финала.



Костя  
(С. Гурзо)  
и Вика  
(Г. Орлова)

Экранное действие становится, таким образом, поверхностной изобразительной иллюстрацией к известным историческим событиям. Нечто вроде диапозитивов, которые так любят демонстрировать в школах: «Смотрите, дети, как Ломоносов открыл свой закон...» А на картине — человек в парике с гусиным пером в толстых пальцах — и все... Ну, что ж, для школьной программы это, может, и годится. От произведения искусства требуется нечто большее. Фильм «Одесские каникулы» — обо всем и ни о чем. Фильм, где правда жизни подменена нехитрым правдоподобием, эмпирическим ощупыванием поверхности явления, по сути дела, профанирующий дорогие нам всем мысли...

Н. Зеленко

СТРАНИЦЫ  
ВОСПОМИНАНИЙ

Кинозрителям старшего поколения памятно имя замечательного актера — Осипа Наумовича Абдулова.

В издательстве «Искусство» готовится к печати сборник воспоминаний о нем. В числе авторов — Ф. Раневская, Ю. Завадский, Р. Плятт, писатели Ю. Нагибин, В. Ардов, Л. Ленч и др. Абдулов, сыгравший в театре, кино и на эстраде немало комических ролей с подлинно артистическим блеском, был в жизни наделен юмором и считался прекрасным рассказчиком. Многие из его устных рассказов вошли в монографию, написанную для сборника женой актера Елизаветой Метельской.

Ниже мы публикуем отрывки из ее воспоминаний, а также воспоминаний Ю. Нагибина и Ф. Раневской.



Осип Наумович Абдулов

Отношение Осипа Наумовича к кинематографу было двойственным: кино он очень любил, понравившиеся фильмы смотрел по многу раз, но никогда не бывал удовлетворен собственной работой. Он говорил:

«В театре мне приходилось играть разные роли, в том числе и хороших, обаятельных людей. В кино же меня приглашали главным образом на роли вредителей, злодеев, пиратов. Я всегда старался их очеловечить, избегать сплошной черной краски».

Часто приходилось Осипу Наумовичу самому придумывать для себя характерные детали, иногда даже реплики.

В картине «Светлый путь» и роли-то, по существу, не было. Всего два появления директора текстильной фабрики.

В первом директору показывают рисунки для тканей. Это был период увлечения производственной этикой. Никаких там тебе цветочков или букетиков: ситцы покрывались тракторами, зубчатыми колесами.

Директору — Абдулову — нужно высказать свое мнение. Почему-то в сценарии нет никакой реплики.

Вся съемочная группа предлагает фразу за фразой. Не годится.

Вдруг Осип Наумович, хитро блеснув глазами, говорит:

— Я придумал. Снимайте!

...Снова вносят кипы ситцев. Директор глубокомысленно разглядывает ткань, распланную фабриками и заводами со множеством труб.



# АБДУЛОВ УЛЫБАЕТСЯ

— Дыму мало! — изрекает директор.

Все покатываются со смеху. Хохочут режиссер, оператор, помреж, актеры.

Еле засняли.

Вспоминается еще одна абдуловская «находка» в этом же эпизоде.

Директор собирается в министерство. Одедся, побрился, поправляет перед зеркалом прическу.

Чисто служебный момент.

Делать здесь, казалось бы, нечего.

Вдруг Абдулов вытаскивает из кармана пятак. К чему бы?

Подбрасывает пятак на ладони. Бросает взгляд на себя в зеркало. И вдруг украдкой, воровски, быстро прикладывает пятак к ладану.

Тут он мгновенно преображается. На лице сияние такой гордости, такой глупой важности, что у зрителя

выведет, но оставаться в море не желает, тут же уведет буксир обратно.

Пришлось пойти на это условие: не терять же съемочный день из-за нелепого каприза впавшего в амбицию старика!

Отведя каравеллу довольно далеко, буксир, действительно, запыхтел и ушел обратно к пристани.

Все увлеклись съемкой и не заметили, как рядом с кормой забурлили белые бурунчики. А там и небо словно окатило ушатом молока. Без солнца снимать нельзя.

Берега не видать, средств связи никаких.

Внезапно паруса на всех четырех мачтах налились ветром, вздулись, как бурдюки, доверху наполненные вином. Корабль шарахнулся, как испуганный жеребец, и понесся куда глаза глядят в открытое море.

жением, сочетающим лукавство, добродушие, наивность, плутовство, вкрадчивость, гаерство, даже чувство собственного достоинства при несомненном желании подольститься, произносит чернявый, с глазами-маслинами грек — Абдулов. Как объяснить, что наш смех от радости, доставляемой богатством актерской интонации; чудом таланта, способного так щедро напитать ничего не значащую реплику, так экономно создать сложный образ?

Я убежден, что другой хороший актер в лучшем случае заставил бы зрителя улыбнуться, повторив в третий-четвертый раз: «В Греции все есть», — и то была бы улыбка благодарности за потуги развеселить. Абдулов же достиг поистине гомерического эффекта, и к тому же настолько стойкого, что через десятилетия под небом Греции, где, оказалось,

гестаповца Крашке — колоритную фигуру эсэсовского полковника, который не только любовно выращивает цветы в своем саду, но с не меньшим рвением выращивает кадры шпионов и диверсантов в руководимой им школе гестапо.

С этой ролью был связан случай, который мог худо кончиться для Осипа Наумовича, но о котором тем не менее он потом рассказывал как об одном из забавнейших.

Шла война. Ходили слухи о поимке шпионов и диверсантов. Москвичи были бдительны. Часто тревога оказывалась ложной, и все заканчивалось смехом.

Как-то раз Осип Наумович шел на радио. Здание ВРК помещалось на улице Качалова, недалеко от дома, и обычно Абдулов ходил пешком. На этот раз ему вздумалось воспользоваться трамваем от Пушкинской



Джон Сильвер («Остров сокровищ»)

Фабрикант Весс («Зори Парижа»)



не может быть сомнений: директор ожидает награды. Орден!

Образ получил сатирическое звучание.

Осип Наумович с увлечением снимался в «Острове сокровищ», а впоследствии охотно описывал забавные истории, происходившие во время съемок фильма.

Легкие, воздушные паруса «Испаньолы» достигали высоты трехэтажного дома. Корпус шхуны был грандиозен и строен, палуба надраевала до медового блеска, медные части сверкали, как золото. Сам Стивенсон одобрил бы такую каравеллу.

Но ни один из «джентльменов удачи» не умел управлять парусным судном. Поэтому корабль пришвартовывали к барже, которая буксировала каравеллу в море и стояла на якоре поодаль, пока шли съемки.

Однажды, когда актеры в гриме и костюмах собрались в назначенное время на набережной, командир шхуны, старый моряк с багровыми носом и моржовыми усами, заявил, что съемку придется отменить. Ожидается шторм.

А в небе ни облачка. Море спокойно, как молочный кисель.

— У нас съемочный день пропадает. Огромные убытки государству, — увещевал директор группы.

— Сказал: не выйду — и точка.

— Это произвол! Я буду жаловаться.

— А хотя бы турецкому султану! Вызвали начальство, долго уговаривали, наконец уломали старика. Он сказал, что вывести шхуну он

Он летел быстрее глиссера, и вначале это было даже приятно.

Но потом началась бешеная качка и с кормы, и с носа, и боковая, и никто ничего не мог сделать.

Пираты взвыли. Кто-то катался по палубе, пытаясь ухватиться за связки канатов. Люди сгрудились, держась друг за друга. Мачты скрипели и скрежетали, ветер свистел, и этот ужасающий шум вдруг перекрыл чей-то мощный голос:

— Братцы-ы! Да ведь нас несет к берегам Турции!

Осип Наумович мигом представил себе, какое впечатление на турецких пограничников произведет каравелла, оснащенная плескавшимися сверху черным пиратским флагом, и особенно вид самих пиратов с красными повязками на головах, старинными пистолетами за поясом, с этими страшными рожами бандитов и убийц!..

Мотало корабль всю ночь, а к утру прибило в бухту Ласпию в целости и невредимости.

\* \* \*

О «Свадьбе» Чехова, о роли грека Дымбы в исполнении О. Н. Абдулова писали много.

Юрий Нагибин вспоминает, как хотела группа туристов у стен Акрополя, когда он процитировал абдуловскую фразу из фильма:

— А я думал, в Греции все есть... «...В памяти людей осталась одна-единственная фраза, которую с неповторимым и необъяснимым выра-

«не все есть», гремел удивительно дружный смех нашей туристской группы».

\* \* \*

Представление о жизнерадостности и чувстве юмора Абдулова дает отрывок из записей о нем Фанны Георгиевны Раневской, с которой его связывала многолетняя дружба и творческая совместная работа:

«Однажды, после окончания ночной съемки в фильме «Свадьба» по Чехову, нам объявили, что машины не будет и что нам придется домой добираться пешком. Осип Наумович сердился, протестовал, долго объяснялся с администратором, но, тут же успокоившись, решил отправиться домой, как был: в гриме с черными усами и огромными черными бровями, в черном парике и турецкой красной феске. Меня он попросил пройтись с ним, тоже не снимая грима и моего костюма — допотопной мантильи и капора. На улице он взял меня под руку и стал рассказывать какую-то историю на тут же им придуманном языке от лица своего грека. При этом он свирепо вращал глазами, отчаянно жестикулировал и вскрикивал фальцетом. Идущие нам навстречу домашние хозяйки с авоськами в ужасе бежали от нас, не оборачиваясь. И это была не только озорная шутка, это тоже было творчество, неуемный темперамент, щедрость истинного таланта. И это было после труднейшей ночной съемки...»

В фильме «Поединок» (режиссер В. Легошин) Абдулов сыграл роль

площади до Никитской. Вагон был переполнен.

— Дернул же меня черт войти с передней площадки, — сетовал он потом на себя.

Вожатый потребовал удостоверение, несмотря на то, что Осип Наумович хромал и не расставался со своей палкой. Никакие объяснения, что он опоздает на радиопередачу, не помогли. Вожатый заявил, что не сдвинет трамвай с места, пока нарушитель не сойдет. Пассажиры тоже спешили, и все их негодование обрушилось на Осипа Наумовича. Довольно неделикатно его выпихнули с площадки, где и без него яблоку негде было упасть, на тротуар.

Вездесущие мальчишки, налетевшие на шум, как воробьи на мякину, моментально узнали Абдулова по только что вышедшему фильму «Поединок» и завопили:

— Гестаповца Крашке поймали! Гестаповца Крашке!

Что тут началось! Из трамвая высыпали люди, набросились на Осипа Наумовича, сорвали с него шляпу, вырвали из рук палку... Но тут кто-то из прохожих да и сами мальчишки разъяснили недоразумение.

Изрядно помятый, Осип Наумович появился в радиостудии в тот самый драматический момент, когда дикторша, уже объявившая об этом выступлении, замерла в ужасе, обнаружив, что исполнителя нет рядом. О самообладании Абдулова свидетельствует то, что радиослушатели ничего не заметили».

НА СТУДИИ им. М. ГОРЬКОГО молодой режиссер Марианна Рошаль поставила фильм «День Икара». Это киноповесть об обыкновенных московских ребятах. Оператор В. Гришин.

НА СТУДИИ «МОЛДОВАФИЛЬМ» В. Гажиу и В. Лысенко поставят картину «Горькие зерна» — о труде и борьбе сельских коммунистов в первые послевоенные годы в Молдавии.

НА «АРМЕНФИЛЬМЕ» С. Кеворков и Э. Карамян, режиссеры картин «Лично известен» и «Чрезвычайное поручение», поставят фильм «Три точки опоры». Сценарий И. Прута рассказывает об установлении Советской власти в Армении, о деятельности Г. Атарбекова, С. Кирова, А. Микояна.

Запущена в производство картина «Треугольник» — о молодежи тридцатых годов, о становлении характеров, о традициях отцов, бережно сберегаемых детьми. Сценарист А. Айвазян. Режиссер Г. Малян. Оператор С. Исраэлян.

НА «УЗБЕКФИЛЬМЕ» Ю. Агзамов приступил к работе над картиной «Колокол Сайята», рассказывающей о судьбе женщины-узбечки в первые годы Советской власти (сценарий Д. Холендро и А. Мунамарова).

НА СТУДИИ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ» начались съемки художественно-документальной ленты «Ветераны азербайджанского театра». Она расскажет о жизни и сценической деятельности основателей азербайджанского драматического театра имени Азизбекова. Режиссер Р. Шахмалиев.

НА «МОСФИЛЬМЕ», в VI творческом объединении, состоялось обсуждение сценария фильма «Красное и белое», который студия будет ставить совместно с французскими кинематографистами. В обсуждении принял участие постановщик будущего фильма Клод Отан-Лара.

Режиссер Г. Данелия приступил к экранизации повести Л. Толстого «Хаджи-Мурат». Сценаристы Р. Гамзатов, В. Огнев и Г. Данелия. Главный оператор В. Юсов.

НА ЦЕНТРАЛЬНОЙ СТУДИИ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ закончена полнометражная документальная лента «Занавес не закрывается» (сценарист В. Комиссаржевский, режиссер-оператор А. Зенякин, оператор А. Кочетков). Ее четыре новеллы посвящены лучшим произведениям театра, музыки, танца и песни.

Режиссер Г. Пчелякова приступила к работе над картиной «Дом дружбы». Зрители увидят на экране И. Смоктуновского, Т. Самойлову, Ю. Никулина и других известных артистов не в ролях, а в жизни. Они расскажут о своей работе.

Звучит каскадная ритмическая мелодия, возвращаются кассеты магнитофона. В комнате, обставленной современной мебелью, молодой человек с черными щегольскими усиками, в ультрамодной пижаме с короткими штанишками ведет неприятный разговор со своим отцом — профессором Мирахмедовым (артист Сулейман Алескеров)

«— Я двадцать два года знаю тебя, Селим,— говорит профессор сыну,— но ты все не перестаешь удивлять меня.

— Это свидетельствует о моей многогранной натуре, папа,— улыбаясь, отвечает Селим, нетерпеливо поглядывая на часы.

— Именно многогранной, именно...— сердится отец.— Где ты найдешь сегодня человека, который бы так блистательно сочетал живой интерес к ресторанам, темным компаниям, импортным тряпкам с полным безучастием к тому, что делается вокруг?

— Это уже оскорбление,— деланно протестует Селим.

— Ах, оскорбление?!— возмущился профессор.— А может, ты объяснишь мне, откуда и где ты берешь деньги? Нашел клад? Или тебе помогает «Красный крест»?»

— Стоп!— кричит режиссер.— Перерыв.

Селима играет Фуад Паладов. В этом году он закончил десятилетку и по конкурсу был зачислен в актерскую киномастерскую при «Азербайджанфильме». Роль Селима — его дебют в кино.

В соседнем павильоне художники фильма Н. Зейналов и Э. Рзакулиев заканчивают приемку декорации «Кабинет полковника Чингизова». Это центральный эпизод картины, который снимают в тот же день вечером.

...В кабинете полковника Чингизова собрались на оперативное совещание его помощники — сотрудники Комитета госбезопасности...

## СЛЕДСТВИЕ ПРОДОЛЖАЕТСЯ



Селим  
(Ф. Паладов,  
слева)  
и его отец  
(С. Алескеров)



Фото  
Э. Роберта

Рабочий  
момент  
съемки.  
Справа —  
режиссер  
А. Атакишиев

Докладывает Сергеев: в первой радиогамме нелегальная рация «Нимфа» передала за рубеж, что «море спокойно». Вторую наши эксперты-криптографы прочитать не смогли. В третьей «Нимфа» сообщила, что «племянник чувствует себя плохо». В четвертой просит «лекарство». Размышляя над этими текстами, можно сделать такой вывод: «море спокойно» — намеченная операция развивается нормально. «Племянник чувствует себя плохо» — что-то у них сорвалось, не получается, и, наконец, просьба о «лекарстве» — прислать курьера для передачи какой-то военной информации...

...Приключенческо-детективная картина «Следствие продолжается», сценарий которой написан автором этого репортажа в содружестве с азербайджанским писателем Дж. Амировым, рассказывает о том, как чекисты вместе с работниками милиции обезвредили нелегально прибывших на берега Каспия вражеских лазутчиков. Вместе с тем картина предостерегает тех, для кого не существует понятий достоинства и чести советского человека. Начав с «мелочи», такие люди — а Селим из их числа — все глубже и глубже запутываются в сетях империалистической агентуры, приближаясь к опасной черте, именуемой государственным преступлением.

Когда мы писали сценарий, а потом вместе с постановщиком обдумывали режиссерскую разработку, мы исходили из того, что приключенческий фильм — это не только «отдых на высоком уровне». Это еще и превосходное средство для умственной зарядки, своеобразная учеба логически мыслить, наблюдать, уметь сопоставлять и анализировать факты, строить и аргументировать гипотезы. Мы исходили также и из того, что каждый советский кинодетектив должен воспевать благородство, смелость, патриотизм, преданность своему делу.

Естественно, не нам, авторам будущего фильма, судить о том, как мы справились с этой задачей.

Постановку картины «Следствие продолжается» осуществляет Али Сэттар Атакишиев, которому, кстати, в декабре этого года исполняется 60 лет. Оператор — выпускник ВГИК А. Гуссейнов. Это его первая самостоятельная полнометражная художественная картина. Композитор П. Бюль-Бюль Оглы — также дебютант в кино. Главный консультант — генерал-майор С. Цвигун.

Вместе с азербайджанскими в фильме снимаются московские актеры — Л. Шляхтур, Н. Головина, Л. Бордуков, Ю. Аверин.

Михаил Маклярский

В павильоне «Мосфильма», где снимается «Каменный гость», всегда много зрителей. В свободные минуты сюда приходят рабочие, осветители, актеры, посетители студии. И как ни великолепны декорации монастыря, мастерской камнерезов, кладбища и замка командора, выполненные художниками И. Новодережкиным и С. Воронковым, сюда приходят не столько смотреть, сколько слушать — слушать гениальные стихи и удивительную музыку.

«Маленькую трагедию» «Каменный гость» А. Пушкина читали все. И все знают, что существует опера А. Даргомыжского «Каменный гость». Но многим ли посчастливилось слышать ее? Даже из завзятых любителей музыки этим мало кто может похвастаться. Дело в том, что, хотя опера создана сто лет назад, хоть о ней много говорят и пишут, в театрах она почти не ставилась. В ее сценической истории провалов куда больше, чем удач. И сейчас опера входит в репертуар всего одного-двух коллективов.

Александр Даргомыжский, борющийся с оперной условностью, создал произведение, нарушившее все существовавшие до тех пор традиции и каноны. Он отказался от обычных оперных форм — арий, дуэтов, ансамблей, самостоятельных оркестровых номеров.

«Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды», — писал он. Композитор сочинил не обычную оперу, а музыкальную драму и главную задачу видел в том, чтобы воспроизвести в музыке поэтическое слово Пушкина. Мелодия и гармония, ритм и инструменталка — все подчинено слову. Опера написана как непрерывный мелодический речитатив, в котором вокальная фраза максимально приближена к интонациям человеческой речи. Почти для каждого слова найдены тонкие музыкальные образы. Здесь полностью сохранен пушкинский стих, и нет другой оперы, где он звучал бы от первой до последней строчки.

За экранизацию «Каменного гостя» взялся режиссер В. Гориккер (постановщик известных фильмов-опер «Моцарт и Сальери», «Иоланта», «Царская невеста»). Он и сценарист А. Донатов убеждены, что неудачи этой оперы в театре не случайны, что именно экран даст ей то, чего не могла дать сцена.

Опера камерна: для двух-трех действующих лиц сцены театров оказываются слишком большими; и размеры сцены, и оперная бутафория мешают проследить за душевными движениями героев. Тончайший психологизм пушкинского текста, музыка Даргомыжского, усиливающая его выразительность, требуют того, что театр дать не в состоянии: возможности видеть глаза актера, его мимику, каждый жест. Все это есть у кино с его крупными планами, разнообразием ракурсов, мгновенной сменой мест действия.

Есть и еще одна сложность, мешавшая достойно воплотить оперу на сцене. Так как драматическая линия преобладает в ней над музыкальной, так как музыка подчинена слову и драматическому развитию сюжета, от певцов требуются тщательная отделка каждой фразы, декламационная тонкость. Тут мало одних вокальных данных. Нужны драматическое мастерство, темперамент, живость, непосредственность. Как ни в какой другой опере, в «Каменном госте» нужно быть не только певцом, но и артистом. В театре найти таких исполнителей на все роли бывает трудно. Кино позволяет разделить обязанности: певцы поют за кадром, актеры играют на экране. В роли Доны Анны — выпускница школы-студии МХАТ И. Печерникова, а поет ее партию Т. Милашкина. Дон Карлоса играет актер МХАТ Г. Шевцов, а поет — М. Киселев. Роль Лауры играет солистка балета Большого театра Л. Трёмбовельская, а ее партию исполняет Г. Синявская. Лепорелло поет А. Ведерников, играет артист Е. Лебедев (он известен зрителям по главной роли в фильме «Последний месяц осени»). Главную роль, Дон Гуана, играет и поет один артист — солист Академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова Вла-



димир Атлантов, получивший первую премию на последнем Международном конкурсе имени Чайковского. Его тенор В. Гориккер называет героическим. У Атлантова истинный голос Дон Гуана — мужественный, страстный.

Динамизм кинематографа позволяет во многом преодолеть камерность произведения.

Часть действия — начало фильма, эпизоды в ночном Мадриде, у придорожной часовни — перенесена на натуру. По сравнению с оперой увеличилось число мест действия. Появились новые эпизодические роли: старик-крестьянин, старый цыган, цыганка, хозяин театра Лауры, музыканты... Это помогает глубже раскрыть эпоху — задачу, которую не брали на себя постановщики театральных спектаклей.

В трактовке произведения, в характеристиках действующих лиц авторы фильма исходят из оценок, которые давали «маленькой трагедии» Пушкина ее знатоки — Белинский, Станиславский, Немирович-Данченко, Ахматова. Испания эпохи средневековья и инквизиции, слезки и доносы для Пушкина только колорит, фон, за которым легко угадывается мрачная самовластная Россия. А Дон Гуан не повторяет характер Дон Жуана — героя испанской легенды, поэмы Байрона, комедии Мольера, оперы Моцарта. В Дон Гуане, изгнанном королем поэте и испанском гранде, одаренном, храбром, необузданном, влюбленном, свободолюбивом, исследователи угадывали черты биографии и характера самого Пушкина. Трагедия Дон Гуана — это трагедия поэта, человека, восстающего против норм своего времени. Трагическим восприятием мира, обреченностью проникнуто все произведение. Человек незаурядный, яркий, самобытный гибнет в столкновении с косным, традиционным. Но гибнет, бросив ему вызов.

Этой трактовке подчинена и работа старейшего оператора Л. Косматова. В пейзажах он показывает выжженную, спаленную солнцем землю, пустынные дороги, бесстрастное синее небо. Скупые краски, лаконизм, простота и скромность съемок должны подчеркнуть мрачность эпохи. Ничто не должно отвлекать от главного — слова и музыки.

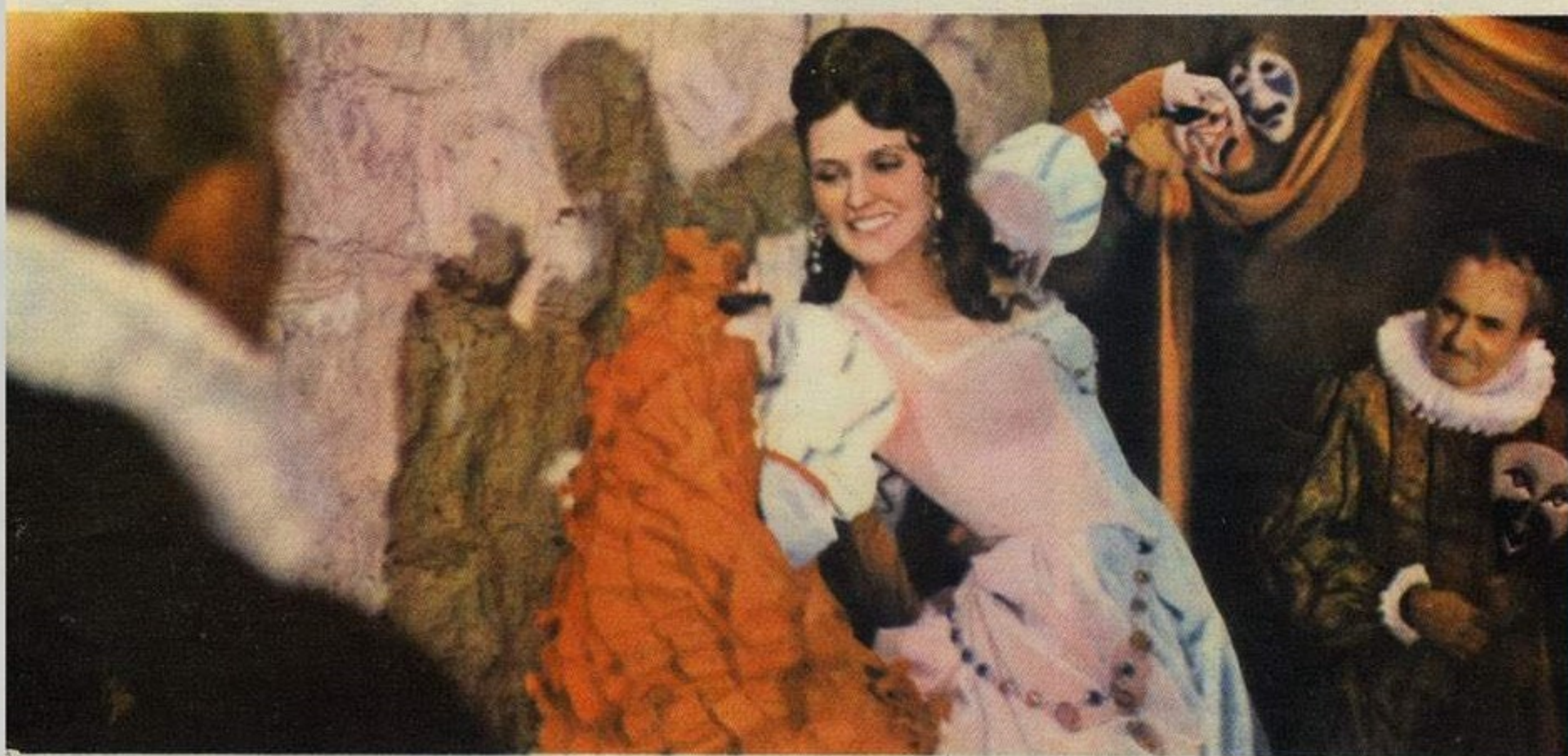
Фильм, по мысли авторов, не только верно раскроет философские взгляды поэта и композитора, но будет и остро сюжетным, увлекательным, зрелищным: напряженная атмосфера, дуэли, поединки, серенады, любовь и ревность.

Авторы фильма стремятся к максимальной достоверности. Когда зрители увидят дуэль на шпагах Дон Карлоса и Дон Гуана, им вряд ли придет в голову, что ежедневно после съемок по несколько часов подряд В. Атлантов и Г. Шевцов под руководством опытных мастеров занимались фехтованием. А спортсмены-конники были поражены тем, как быстро овладел верховой ездой В. Атлантов.

...Картина выйдет на экраны в будущем году. А пока в павильоне «Мосфильма», где завершаются съемки, много людей. Они слушают импровизации Дон Гуана, смятенные возгласы Доны Анны, таинственный и нежный монолог Лауры, лукавые реплики Лепорелло, музыку, живописно и тонко оркестрованную Римским-Корсаковым (симфонический оркестр Всесоюзного радио под руководством Б. Хайкина), слушают, испытывая двойное очарование — музыки Даргомыжского и поэзии пушкинского стиха.

М. Сенин

## КАМЕННЫЙ ГОСТЬ



●  
Дон Гуан  
(В. Атлантов)

●  
Дон Карлос  
(Г. Шевцов)

●  
Лаура  
(Л. Трёмбовельская)

●  
Дона Анна  
(И. Печерникова)

# В РЫБАЦКОМ КРАЮ

Из блокнота  
киножурналиста

## МОРЕ

Белая песчаная полоса, поросшая острым, как нож, осотом, и... море.

Над морем нависла тихая пасмурность, словно оно отдалось усталости. Станешь к горизонту лицом — за спиной перешептывается лес. Он застелен ворсистым, как из новейших материалов, ковром, мхом, усеянным кристалликами тумана — сизой черникой. Говорят, там много змей. Упорно, словно усердный плотник на соседнем подворье, постукивает дятел...

...К причалу пришвартовалась лодка, возвращаясь с улова. Целая лодка (для горожанина, для командированного вот невидаль, вот радость!) рыбы — красноперых окуней, серебристых судачков, мутно-бронзовых извивающихся угрей. Их разбрасывают по ящикам — помельче, покрупнее, подгребают ногами в резиновых сапожках загорелые, красивые, спокойные люди в разноцветных выгоревших беретах.

Вода подмывает нос лодки и тяжело плюхается, опадая. Чайки сигают и орут резко и неожиданно, словно бешено раскрученный скрипучий барабан колодца или мальчишка, дунувший в стручок желтой акации прямо над ухом. Пахнет морем, рыбой, машинным маслом... Балтика. Рыбацкий край.

Рыбозавод. Светло-кирпичный корпус-цех, стоящий на берегу моря. Двор, заваленный тарой. Здесь же в дощатой выгородке, присыпанный опилками, хранится лед. Вот и весь завод.

В цехе сверкает чешуей рыбешка. Ее нанизывают на спицы женщины в темно-серых сатиновых халатах, в длиннющих резиновых фартуках, в белых нитяных перчатках и шапочках. Курят «Беломор», моют руки серым, как из цемента, простым мылом. Посмеиваются. Всею в этой жизни знают цену...

Огромные рамы с навешенными на них спицами отправляют коптиться в специальные печи, которые топят ольхой. А выходит из печи — словно кто развесил бесчисленные золотые монеты — дымящаяся, сочащаяся горячим жиром, сказочно вкусная копченая салака. «Берите еще, — говорят упаковщицы. — Не стесняйтесь». Для них две-три рыбешки — капля в море.

## ДЕВУШКА В ЧЕРНОМ

В этих краях, среди этих людей живет, вот на этом или точно таком же заводе работает Саале — героиня фильма «Девушка в черном», который снимает по сценарию известной эстонской писательницы Лилли Промет режиссер Вильо Кяспер.

Странная девушка эта Саале. Замкнутая, нелюдимая. Лицо у нее бледное, вялое, неподвижное.

Живет вместе с теткой в одиноком домике на прибрежной можжевелевой пустоши. Ни с кем не разговаривает. На заводе ходят слухи, что она верующая...

— Не подумайте, что мы делаем агитационно-популярный антирелигиозный фильм, — говорит Кяспер. — Картина о другом. Об отречении от людей, об одиночестве и о необходимости превозмочь его. «Люди злые, все только притворяются, что любят друг друга» — в этих словах вся Саале начала фильма. Ее обидели, и она отвернулась от всех, ушла от людей. А потом возвращается к ним. К жизни. Без профсоюзного собрания, без проработки, без лекций по атеизму. Просто многое поняла...

Наш фильм — о ее возвращении, я бы сказал, «приземлении». Основная его мысль: человек тогда становится одиноким, когда сам признает себя таковым. И мысль, производная от этой, первой: если ты не признаешь себя одиноким, ты не одинок.

Это должна быть вещь поэтическая, со сквозной главной идеей. Поэтому мы не хотим загружать ее излишними деталями, отягощать прозаизмами.

Снимает фильм оператор Харри Рехе.

— Изобразительно мы хотим сделать фильм на контрасте очень общих и очень крупных планов (хотя сейчас модно работать почти целиком на

средних), — говорит Рехе. — Жизнь, которая будет показана на экране, внешне спокойна и даже размеренна — пустынный берег, тихая деревня.

Такой пульсацией планов мы стремимся передать внутренний ритм этой жизни, ее скрытый динамизм.

В главной роли снимается литовская актриса Герлинда Копельман. Она нам чуточку знакома. В «Никто не хотел умирать» В. Жалаквичуса Герлинда сыграла эпизодическую роль медсестры. Помните высокую, худенькую девушку, разыскивающую Бронюса в госпитальном парке?

Роль Танеля, парня, которого полюбит девушка в черном, играет земляк и побратим Герлинды по ее первой картине — младший Локис — артист Юозас Будрайтис. Юозас заканчивает юридический факультет Вильнюсского университета и... думает о театре.

А пока он снимается параллельно с этим фильмом у себя на родине, в Вильнюсе, в фильме «Лестница в небо».

В роли тетушки Кади, жизнелюбивой, этаким стихийной оптимистки, снимается заслуженная артистка ЭССР Лилли Линдау.

Рыбака Юонаса, вечного холостяка с поэтической душой и балагура, играет один из лучших эстонских актеров, заслуженный артист ЭССР Юри Ярвет (мы видели его в главной роли фильма «Молочник из Мязкюла»).



«Девушка  
в черном».  
Саале  
(Г. Копельман)  
и тетушка  
Кади  
(Л. Линдау)

Рабочий  
момент



...Сидя в просмотровом зале, глядя рабочие материалы фильма, ловлю себя на каком-то первобытно-люмьеровском недоумении. Вот вчера снимали эту сцену возле домика тетушки Кади. Снимали целый день, потом до позднего вечера были режимные съемки. Все устали, проголодались, озябли. Подходили, грелись у дигов и реостатов. В промежутках между дублями шутили, разговаривали.

И вот из этого — из суеты помрежа и гримерш, из живого ветра, против шерсти гладившего можжевельные кущи, из заката, из таинственных переговоров режиссера и актеров, из великого упорства — родится фильм. Он может оказаться удачным или не совсем — кто знает. Но так или иначе он заживет отдельной и самостоятельной жизнью, станет произведением искусства, родившимся из таких вот трудных съемочных дней.

Его посмотрят люди в далеких городах. Хорошо, если бы он им понравился.

## ПОЛУДЕННЫЙ ПАРОМ

Дороги. Шелковые, с лужами-миражами, асфальтовые, по которым с легким жужжанием проносятся междугородные венгерские «дизели»; дороги пышно-пыльные, известковые, дымящие, как дамская пуховка; дороги тихие, сосновые, со взбухшими венами корней, чутко стерегущие каждый шаг. В республике старого Тоомаса много разных дорог.

...В семидесяти километрах от Таллина, на перекрестке двух проселочных дорог, расположилась рабочая группа «Полуденного парома».

В тот день на картине был первый съемочный день — праздник. И снималась самая первая сцена фильма. «Это совпадение?» «Нет, — отвечает режиссер фильма Кальо Кийск. — Мы будем снимать весь фильм в сценарной, хронологической последовательности. Во-первых, потому, что море — а большая часть действия фильма будет происходить на морском парома — мы сможем снять и глубокой осенью, а «земную» натуру нужно ловить сейчас. Во-вторых, не можем же мы сначала сжечь паром, а потом снимать сцены погрузки на него!»

Сценарий «Полуденного парома» написал лауреат Ленинской премии Юхан Смуул.

...На море по вине двух молодых, весьма не радивых и слишком занятых собой влюбленных загорается паром. На пароме взятые нелегально две цистерны с авиационным бензином, масса всяческих машин и люди. Все грозит взлететь на воздух. Такова драматургическая ситуация, положенная в основу фильма. Люди перед лицом опасности, в минуту критическую, решающую — вот что в первую очередь интересует Смуула и Кийска. Обнажение характеров, их испытание — как на войне, беспристрастный и суровый суд над ними — вот художественный принцип, которым руководствуются сценарист и режиссер в работе над фильмом.

«Мы хотим на полтора часа «остановить» время и углубиться в человеческие души, посмотреть, какие они, эти люди есть, — говорит Кийск. — Не всегда возможно перевоспитать человека, но всегда нужно знать, кто рядом с тобой — подлец или славный парень, — и вести себя с ним соответственно. В общем, не внимать равнодушно добру и злу».

В фильме будет много действующих лиц. И не будет главных героев. Трудно сказать, кто здесь главный: каждому отведена своя драматургическая функция, каждый тщательно выписан, каждый проявится по-своему. У них нет даже собственных имен. Это будут скорее обобщенные социально-психологические типы. Например, Доцент. Пожилой, интеллигентный, колеблющийся, мягкий, совестливый, но в решающую минуту твердый человек. Его роль сыграет известный эстонский композитор Э. Тамберг. Или Парикмахерша, жена Доцента. Красивая, холодная, расчетливая женщина, сумевшая выбиться «из грязи в князи», воинствующая мещанка. В ее роли снимается эстонская актриса Ада Лундвер.

Снимает фильм оператор Ю. Гаршнек, на творческом счету которого фильмы «Парни одной деревни», «Новый нечистый из Преисподней», «Им было восемнадцать».

Итак, возле обыкновенного сельмага, в который забегает Парень, чтобы купить буханку хлеба и пачку «Примы» (с этой «Примы» и разгорелся сыр-бор), снимаются первые кадры «Полуденного парома».

Л. Закржевская,  
спецкор «Советского экрана»

Таллин — Тыстамаа

# АВДОТЬЯ ПАВЛОВНА

**М**ысль сценария, который написали молодой режиссер Александр Муратов и его отец украинский писатель Игорь Муратов, лаконична. Конфликт заключается в принципиальном споре представителей двух направлений сельскохозяйственной науки.

Пятнадцать лет назад героиня фильма Авдотья Павловна, именем которой называется картина, потерпела в этом споре поражение. Дуся вернулась с фронта, получила назначение в научно-исследовательский институт, постепенно вспомнила все, чему училась в мирные дни, и пошла

Несколько лет назад Дегтярева выступила в главной роли картины «Солдатка». Вполне понятно, почему она тогда не запомнилась. В том случае умозрительная драматургическая схема никак не соприкасалась с актерской личностью. Получилось холодно, неестественно.

Авдотья Павловна — роль с ярко выраженной социально-драматической сущностью — звучит в исполнении З. Дегтяревой правдиво, естественно. Точность выбора актрисы обещает режиссеру успех в этой картине. И в теме и в характере художественных средств Александр Муратов продол-



В роли Авдотьи Павловны актриса З. Дегтярева

дальше — начала экспериментировать с новым сортом пшеницы. И на собственной практике убедилась в том, что генетика, которую в те послевоенные годы предавали анафеме сторонники господствовавшего в науке направления, перспективна и плодотворна...

Эти эпизоды фильма Одесской студии «Авдотья Павловна» уже можно увидеть на экране. Самое интересное в картине — образ героини. Ведь зрителям наших дней доказывать правоту генетики уже нет нужды — эта правота доказана самой жизнью.

Но характер человека, который своим трудом, самопожертвованием, верностью, убеждением упрямо прокладывал дорогу вперед, может увлечь.

...Вот Дуся — молодая и по молодости лет немножко прямолинейная, совсем не искусственная в дипломатии борьбы. Еще нет в ней спокойной силы духа, которая привлекает в Авдотье Павловне — поседевшей, постаревшей и обаятельной.

В этой роли мы познакомимся с хорошей актрисой. Зинаида Дегтярева из Львовского театра уже снималась в кино, но тем не менее роль Авдотьи Павловны — подлинное кинематографическое открытие актрисы.

Режиссер Александр Муратов считает, что характеры исполнительницы и ее героини во многом близки.

— Зинаида Дегтярева — обаятельный человек, способный к подвижности ради идеи. Мне она кажется по природе застенчивой. И то, что на сцене она чаще всего исполняет характерные, даже водевильные роли, тоже не случайно. Характерность, как маска, прикрывает ее человеческое «я».

жует в «Авдотье Павловне» линию, начатую в первой своей работе — фильме «Наш честный хлеб». Он пытается показать героиню в трагические, напряженные моменты жизни, не боясь проявления сильных страстей. Этот трагизм, борение человеческого духа режиссер воплощает на экране без всякой аффектации, просто, буднично.

Сцена развязки драмы, которую пережила Авдотья Павловна, разыгрывается в солнечном актовом зале... Массовка из нескольких сотен людей заполнила ряды кресел. На трибуне импозантный седовласый ученый — профессор Шамрай, роль которого играет артист И. Дмитриев. Когда-то Шамрай первым указал Дусе верный путь в научных поисках. Но затем сам отступил перед трудностями, предпочел открытой борьбе компромисс.

— Бывший! — крикнул Шамраю из зала молодой голос.

— Бывший ученый!..

Вот они рядом — полный достоинства, картинно-красивый «бывший ученый» и скромная, простоявшая с виду женщина — сельский агроном, готовящаяся занять его место на трибуне конференции... Если говорить высоким стилем, столь чуждым Авдотье Павловне, именно она приняла из дрогнувших рук своего предшественника знамя передовой науки и, как эстафету, вручила его своим юным ученикам — ребятишкам колхозной школы...

Талант актрисы наполняет человеческой теплотой идею великой и неодолимой силы прогресса науки, которой посвящен фильм «Авдотья Павловна».

Н. Колесникова

Одесса



# ОЧЕНЬ СЛАВНАЯ ДЕВЧОНКА

Дубровка —  
Лине Бракните

Мальчишечья компания.  
Справа — Утюг  
(Сергея Тихонова),  
рядом с ним  
Зеленка  
(Миша Черныш)

Фото И. Гневашева



Снимается ребячий фильм: главная героиня — тринадцатилетняя девчонка и ее приятели-мальчишки. Лине Бракните — «известная актриса», сыгравшая главную роль в «Девочке и эхо» и Суок в «Трех толстяках», — здесь играет самое себя, вернее, такую девчонку, какой ей хотелось бы быть. Дубравка (так ее зовут) — смелая, предприимчивая, независимая, мальчишки-сверстники ее побаиваются... И приятелей для нее режиссер Р. Василевский подобрал точно по характерам, написанным в рассказе Р. Погодина и сценарии Ю. Чулюкина.

Может показаться, что это очень легко: ребяташки играют в веселый сюжет, удачно придуманный для них взрослыми, — купаются, ныряют со скалы, дерутся, выясняют свои сложные отношения.

Дубравка взрослеет. Она вырастает из детства. Ее первая влюбленность, ее влечение к миру старших составляют поэтическое содержание фильма.

Снимать детский фильм — работа тяжелая и для взрослых и для маленьких актеров. В прошлом году на Одесской студии поставили «Иностранку». При всей намеренности сценария картина получилась — во многом за счет упрямого задора, с которым работала группа. С таким же упорством пробует теперь себя в детском жанре, к которому у него лежит душа, молодой режиссер Р. Василевский, снимая «Дубравку».

Ни усталость, ни раздражение, которое закипает порой, когда что-то не ладится, никогда не прорываются у режиссера в работе с маленькими партнерами.

Режиссер репетирует сложнейшую тридцатиметровую панораму — проход Дубравки по пляжу.

Дубравка, задрав нос, важно вышагивает рядом с красивой молодой дамой. Изящная, «столичная» Валентина Григорьевна — предмет детской влюбленности девчонки-сорванца. Их проход должен вызвать переполох на пляже. Опускают ракетки и смотрят вслед девочки-старшеклассницы, игравшие в бадминтон. Не решаются напасть на Дубравку приготовившиеся к бою мальчишки. Оглядывается папа, который «пасет» двух малышей-близнецов. И, наконец, два курортных ловеласа (конечно, с транзистором и пестрым журналом) бурно реагируют на появление стройной красавицы.

Под ритмичную мелодию «Летки-Енки» вся эта «цепная реакция» должна «прокатиться» вдоль рельсов, по которым движется операторская тележка. Ну, поехали: бадминтон, мальчишки с удочками, девчонка-циркачка крутит хула-хуп, близнецы бегут за мячом, ловелас оставляет свой шезлонг... Лине Бракните выступает с гордым презрением, не глядя по сторонам. Рядом скромно держится Ниёле Викирайте, которая играет Валентину Григорьевну.

Четвертый проход, пятый... «Летка-Енка» уже в зубах навязла. Сейчас минутку отдохнут и будут снимать. Ребятишкам разрешили слегка искупаться. Слегка — до пояса, чтоб с лиц не смыть грим.

Лине забралась в тень под реквизиторский зонтик.

— Ты хочешь стать актрисой, девчонка?

— О, нет. Мне совсем не хочется больше сниматься...

Три картины за три года — это огромная нагрузка. Но Лине Бракните, школьница из Вильнюса, очень талантлива, и можно понять режиссеров, взваливших на ее плечи такую непомерную тяжесть. Ее актерская работа шла по пути все более и более сложному. Поэтичность девочки, игравшей с эхо, была несколько литературной. Лине отлично понимает, что выражала в этой роли не свое, а взрослое. Суок — это сказка, из которой она, как ей кажется, выросла. Правда, в «Трех толстяках» Лине привлекало множество разных акробатических штук, которые требовали тренировки.

— А Дубравку я понимаю, мне ее играть легко. Вот только одной сцены боюсь...

— Какой же?

Дубравка тайком приносит Валентине Григорьевне красные гвоздики, а потом объясняется ей в любви. Очень точно Лине чувствует фальшивинку — эпизод надуманный, вот и не знает, как сыграть. Не в характере девчонки-сорванца и эти бутафорские гвоздики и тем более объяснение.

— ...Внимание! Все по местам!

Гриммер с ящичком красок спешит к мальчишкам. Носы и щеки все-таки придется слегка подмазать. И Зеленку нужно «подновить». Миша Черныш, перемазанный, согласно роли, лекарством-зеленкой — любимец всей съемочной группы.

Что-то есть в этом мальчишке необыкновенно комично-трогательное.

Наконец Зеленка сверкает свежей краской. И опять девчонки подбросили вверх волан, взмахнули ракетками...

«Летка-Енка» отбивает ритм...

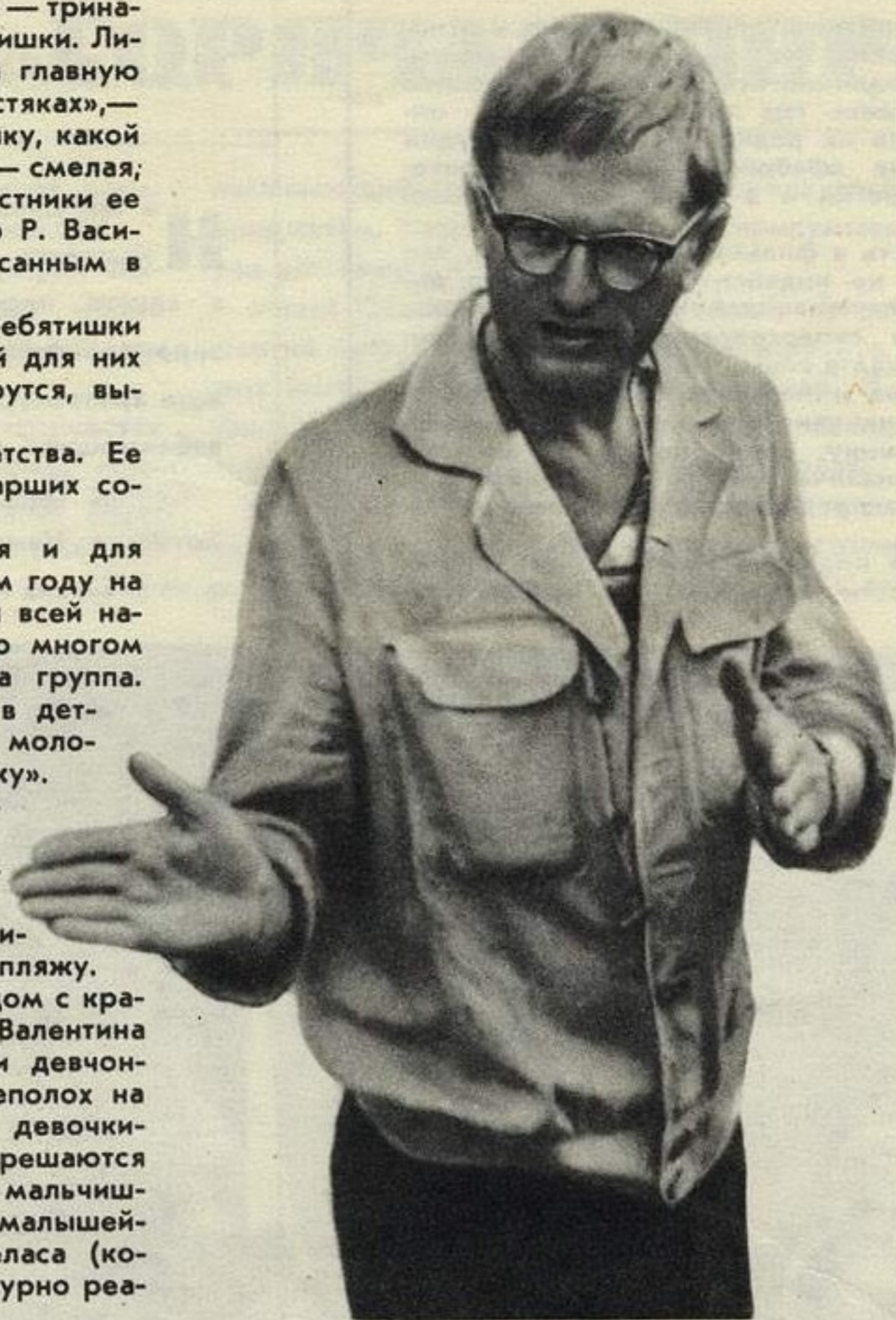
«Поехали!»

В три часа объявляется перерыв на обед. Ребятишки отправляются в поселок есть борщ и блинчики, которые уже заказал ассистент-воспитатель.

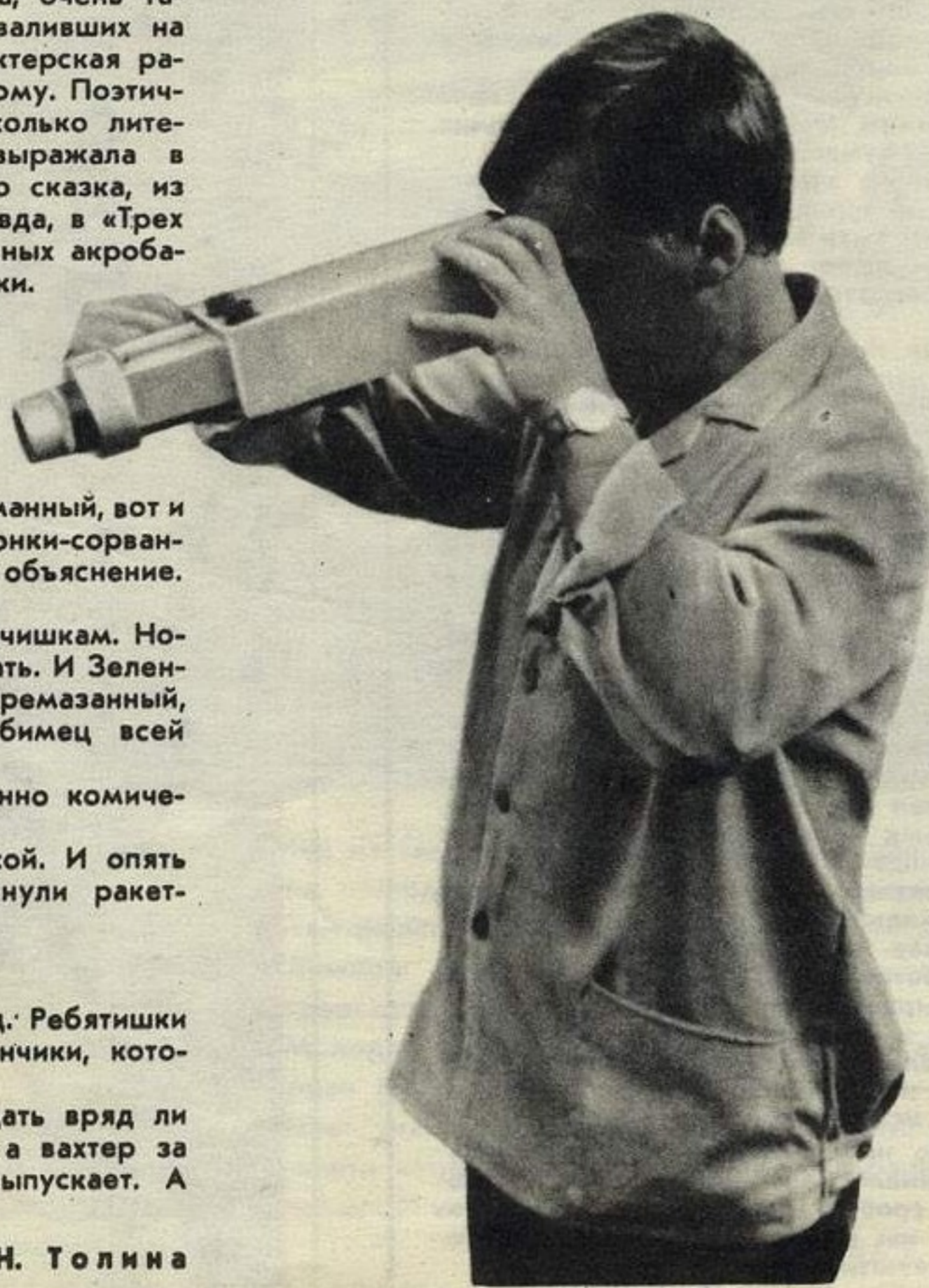
Что же касается режиссера, ему пообедать вряд ли удастся: он одет в «крамольные» шорты, а вахтер за ограду санатория в шортах никого не выпускает. А переодеться просто-напросто некогда...

Ялта — Фрунзенское

Н. Толина



Режиссер  
Р. Василевский



Оператор  
Н. Луканев

НА НАШИХ ОБЛОЖКАХ

СОФИКО  
ЧИАУРЕЛИ



Сотни учеников прошли через актерскую мастерскую Бориса Владимировича Бибикова. Но профессор помнит каждого. Не только в лицо: помнит, каким пришел во ВГИК, каким стал, как сложилась актерская судьба...

— Сердце радуется за Софику, — сказал Борис Владимирович, когда мы заговорили о его бывшей ученице. — Последнее время у нее интересные роли. Она очень, очень выросла с тех пор, как я впервые ее увидел...

Лет десять назад к Борису Владимировичу Бибикову и Ольге Ивановне Пыжовой привели худенькую, застенчивую девочку. Отец ее, известный режиссер Михаил Чиаурели, и мать, прославленная грузинская актриса Верико Анджапаридзе, попросили вгиковских профессоров сказать свое мнение: стоит ли девочке пытаться поступить на актерский?.. Профессорское «да» или «увы» решало судьбу человека. Не часто мастер произносит «да» безапелляционно, трудно бывает угадать в «гадком утенке» огонь артистического таланта. Но пока Борис Владимирович пытался расшевелить смущенную девочку, Ольга Ивановна уже для себя решила: «Да, тут что-то есть...»

На первом курсе Софику Чиаурели пришлось нелегко. Она была из тех, чья актерская индивидуальность выявляется не сразу.

Бибиков вспоминает, что впервые то «нечто», которое уловила Пыжова, проявилось у Софику в учебной роли девушки-аиста из японской пьесы «Журавлиное пение». В ней была своеобразная пластичность и чувствовалась тонкая душа.

Примерно с этого же времени Софику стала сниматься в кино. Она сыграла девочку-подростка Цицино в картине «Наш двор», а позднее выступила в фильмах «Генерал и маргаритки» (Зоя), «Иные нынче времена» (Тасия).

— Года два назад, — вспоминает Борис Владимирович Бибиков, — я пошел посмотреть Софику на сцене театра имени Марджанишвили. Она играла в спектакле «Девушка с ленточкой».

Игра Софику отличалась абсолютной естественностью и полным отсутствием декламационности.

Школа Станиславского, которая лежит в основе работы нашей мастерской, и в данном случае принесла свои ощутимые плоды. Наша ученица сумела развить те навыки мастерства, которые мы стремились привить ей за годы учения.

На сцене Грузинского государственного академического театра имени К. Марджанишвили Софику Чиаурели играет и сложную роль Жанны Д'Арк в «Жаворонке» Ануя. Это роль борца, требующая особой философской глубины и вместе с тем прочно стоящая на реалистической, земной почве.

— Когда я училась, — вспоминает актриса, — то мечтала о героических ролях... А сейчас я думаю, что Борис Владимирович был прав, когда убеждал меня, что я характерная актриса.

— У Софику есть способности к характерным ролям, — говорит Бибиков. — У нее для этих ролей интересная, благодарная внешность, у нее острый ум, умение анализировать. Но последние ее работы убедили меня, что пока она молода, ей стоит братья и за лирику и за романтику...

Как видите, актерский диапазон молодой актрисы все ширится. Новые работы — новое доказательство ее склонности к разным краскам. Действительно, сердце радуется, когда вот так, от роли к роли растет артистический талант.

Нынешним летом на Всесоюзном кинофестивале в Киеве Софику Чиаурели получила второй приз за актерскую работу — за исполнение темпераментной роли девушки-горянки Мзекале в фильме «Хевсурская баллада». А сейчас актриса приглашена в фильм режиссера Сергея Параджанова «Саят Нова». Ей предстоит работа с интересным мастером, над очень интересной ролью: Софику должна сыграть Саят Нову — юношу-поэта.

А. Шуренко

«Гордые сыны Тараумары»... Что-то очень знакомое есть в названии фильма. Вспоминаются читанные в детстве романы Фенимора Купера — последние могикане, благородные делавары, коварные минги, великий воин Чингачгук. В индейцев играли мальчишки. Все стремились быть делаварами и мингами становились неохотно. Если верить классикам, когда-то гимназисты удирали к индейцам из родительских домов, хотя не всегда удачно. Так что название индейского народа тараумара звучит почти легендарно.

И вот оно на экране, эта еще не столь древняя легенда. Какой жестокий и неромантический у нее вид! Тараумара — это люди, которые не носят теплой одежды в суровую мексиканскую зиму. Они живут среди скал. Здесь, на камнях, они пытаются вырастить кукурузу. На

Эти эпизоды, документальные и этнографические, на редкость достоверны. В них подлинно все, вплоть до шипящей фонограммы, где звучат разговоры индейцев на их родном наречии. В студии такого не сфабрикуешь. Это кинематограф строгий и в то же время свободный.

Но есть в фильме и другая часть, так сказать, не индейская, «белая». Это линия Рауля, специалиста по электронике, человека суперсовременной профессии. Он приехал в горы, чтобы изучить жизнь тараумара и навсегда поселиться здесь, бросив ненавистную ему вычислительную машину. Вроде бы он осуществил тот гимназический побег к индейцам, который провалился у мальчиков Чехова.

Среди индейцев Рауль ищет простоты, ясности и свободы. Во всяком слу-



Кадр из фильма

## ГОРДЫЕ И СВОБОДНЫЕ

охоте гонятся за оленем, пока животное не упадет от усталости.

Они боятся всех белых, всех, кто не говорит на их языке, даже врачей. Белые отнимают у них землю, и тараумара уходят все выше в горы, живут в пещерах.

Тараумара не выдумна мексиканского сценариста и режиссера Луиса Алькориса. Их осталось на земле двадцать тысяч. Даже в самых подробных энциклопедиях им посвящено лишь несколько строк.

Трагический образ этого забытого богом и людьми народа — лучшее, что есть в фильме Луиса Алькориса.

Индейцы под открытым небом, окруженные бесконечным простором плоскогорья, — такой кадр много раз повторяется во всевозможных вариациях и наконец становится символом разобщенности с остальным миром, с другими народами, с цивилизацией.

Однако «Гордые сыны Тараумары» — отнюдь не панорама страданий, притеснений и дикости. В быту и обычаях индейцев авторы фильма видят и смысл, и красоту, и поэзию.

Все селение может уместиться в круг и без споров приговорить преступника к штрафу, тут же дать ему взаимы недостающие песо. Это, пожалуй, смешно, но гуманно и мудро. Когда народ так мал, надо беречь каждого человека.

И спорт у них темпераментный и немислимый: трехдневный забег на 150 километров — не марафонцам чета.

Есть обаяние в самом облике тараумара, в этих чистых и ясных профилях, в неторопливости речи, спокойной и обдуманной, в независимости всей их поведки.

Так держатся люди, не запятнавшие себя корыстью и ненавистью, которым нечего стыдиться ни в прошлом, ни в настоящем.

чае, сам он так об этом говорит. А потом вступает за тараумара, пишет в столицу, защищает их права...

Рауля играет Игнасио Лопес Тарсо (мы помним его по роли мусорщика Адама в «Бумажном человеке»).

Но отчего этот отличный профессиональный исполнитель так суетлив, когда он должен быть энергичен; так напыщен, когда мы ждем искренности; почему в игре Тарсо столько откровенного актерства?

Это не просто неудача хорошего актера и даже не опасное для каждого профессионала соседство документального кадра. Тарсо не в силах нести груз заведомо ложной мысли. Он ищет у индейцев свободы, но мы-то уже видели, что это свобода обреченности, свобода, неотделимая от непосильного труда и чудовищной детской смертности.

И заступничество его вряд ли хоть что-нибудь изменит в судьбе тараумара. Сейчас мы слишком хорошо знаем, что даже самые искренние усилия доброго сердца немного стоят. Сколько их было, этих добрых сердец, в истории индейской Америки! Уже современник Колумба епископ Лас Казас оставил мемуары, от которых и сегодня стынет кровь, но спасти индейский народ ни он, ни его последователи так и не смогли. В наш век социальных решений роль филантропа стала чисто комической.

Искусство часто и с замечательной силой выражало искренние иллюзии художника и его времени. Но никогда ему не удавалось придать реальность тому, что уже испытано жизнью и отвергнуто ею. Тут искусство капитулирует.

Раулю не суждено чего-либо добиться. В финале картины он гибнет. Самолет с гробом поднимается в воздух. И снова мы видим горсть людей, одиноких на неудобной земле.

И. Лицинский

## НА ВСЕХ ШИРОТАХ

На прошлом Московском кинофестивале москвичи познакомились с этой высокой и статной венгерской актрисой, а спустя несколько месяцев увидели ТЕРИ ТОРДАИ на экране в фильме «Дождливое воскресенье», где она, тогда еще третьекурсница, сыграла свою первую большую роль — взбалмошной девчонки, увлеченной чарами большого города.

Сейчас Тери Тордаи окончила драматическую школу и работает в Немзети-театре в Будапеште, с успехом выступая в комических и драматических ролях.





# БУДАПЕШТ: ГОРЯЧАЯ ПОРА...

**Н**а будапештской студии «Мафильм» горячая пора: в работе двенадцать художественных фильмов.

Режиссер Золтан Варкони в Северной Венгрии снимает фильм «Венгерский набоб» по роману Мора Йокаи, используя в качестве натурой подлинные средневековые замки.

Это уже второе обращение режиссера к творчеству писателя. Два года назад он экранизировал роман «Сыновья человека с каменным сердцем», сделав двухсерийный цветной широкоэкранный фильм (который вскоре выйдет на советский экран).

навливающий его облик по оставшимся воспоминаниям, предметам, рассказам знакомых, придумывая себе образ наставника и друга.

Михай Семеш, постановщик «Альбы Реги», пока неохотно высказывается о своей новой работе, потому что она носит экспериментальный характер. В основу его фильма положена новелла писателя Шандора Терека «День сирот», опубликованная в 30-х годах.

В небольшом провинциальном городке находится сиротский приют. Местные красавицы устраивают время от времени благотворительные базары в пользу сирот.



**ВЕНГЕРСКИЙ  
НАБОБ**



**Миклош Габор  
(слева)  
в фильме «ОТЕЦ»**

В новой картине Варкони главную роль Золтана Карпати, человека буйного темперамента, играет Ференц Бешшени.

В фильме снимаются также Мари Тёрёчик, Ева Руткаи, Золтан Латинович, Иван Дарваш, Габор Агарди, Дьюла Бенко. В массовых сценах занято более 500 статистов. Оператор — Иштван Хильдебранд.

Актер Миклош Габор, который недавно выступал перед москвичами на сцене в шекспировском «Гамлете», снимается теперь в кинодраме под названием «Отец», которую ставит Иштван Сабо. В центре картины молодой человек, потерявший в 1945 году отца и восста-

Один из таких базаров и изображен в фильме. Городские господа устраивают лотерею и раздают бедным детям жалкие подарки. В главных ролях — Маргит Бара и Миклош Сакач. Режиссер использует вариозекран и стереоскопические эффекты.

Молодая, но уже популярная венгерская актриса Тери Тордаи (сегодня мы знакомим вас с ней.— Ред.) принимает участие в фильме режиссера-сатирика Дьердя Палашти «Много шума из ничего» — экранизации шекспировской комедии.

**Юлия Потоцки**

Будапешт



**АНДЖЕЙ ВАЙДА**, польский режиссер, снимает в Югославии картину «Врата рая» по роману Ежи Анджеевского (автора «Пепла и алмаза»). Действие фильма происходит в средние века, когда католическая церковь, убедившись в неуспехе крестовых походов, призвала на завоевание «гроба господня» французских детей. В центре картины — история францисканского монаха, возглавившего поход и впоследствии утратившего веру в бога.

**ИРЖИ МЕНЦЛЬ**, чешский режиссер и актер, снимает первую полнометражную картину «Поезда под пристальным наблюдением». Ее действие происходит в конце минувшей войны на маленькой железнодорожной станции. Там действует группа подпольщиков, взрывающих эшелоны с боеприпасами. В главных ролях — Владимир Валента, Квета Фиалова и Надежда Гайерова.

**ВИКТОР РЕБЕНДЖУК**, румынский актер (исполнитель главной роли в фильме «Лес повешенных»), Невена Коканова, Георгий Калоянчев играют в фильме болгарского режиссера Вило Радева «Самая длинная ночь» — о победе военнопленных из гитлеровского эшелона.

**РОБЕРТ УАЙЗ**, американский режиссер, постановщик фильма «Вестсайдская история», начал съемки музыкальной картины о звезде эстрады США — певице Гертруде Лоуренс. На эту роль приглашена популярная актриса Джули Эндрюс.

**ЖАН ДЕЛАННАУ**, французский режиссер, известный нам по фильму «Союз Парижской богоматери», намерен в течение ближайших двух лет осуществить постановку трех фильмов. Первый из них — «Человек действия» — уголовная мелодрама. Главные роли в нем будут играть Жан Габен и американский актер Роберт Стэк. Второй фильм — «Пылающие часы истории» — расскажет о последних днях Гитлера в бункере имперской канцелярии в Берлине. Наконец, третий — новая экранизация романа Гюго «Отверженные» с американским актером Бертом Ланкастером в роли Жана Вальжана.

**БРИЖЖИТ БАРДО** приглашена на роль девушки, которую репортеры снимают для обложек иллюстрированных журналов, в фильме режиссера Сержа Бургиньона «Наслаждаться всей душой». Героиня фильма становится «яблоком раздора» для двух соперников-мужчин, которых сыграют актеры Лоран Терзиев и Морис Роне.



# РУКА ХУДОЖНИКА

Тодор Динов

У него усталые глаза, озабоченное лицо — слишком много обязанностей: руководитель мультипликационной студии, председатель киносоюза, депутат Народного собрания. А ведь еще хочется рисовать, надо делать картины... Где найти для всего время?

Но вдруг, забыв о своих жалобах, Тодор Динов вспоминает, как появилась на свет героиня веселых газетных сюжетов — маленькая Анче, прототипом которой была его младшая дочь. Он смеется коротко, громко, и в его лице проступает что-то просто-душно-детское, весело-любопытствующее. А потом смех резко обрывается, и, хмурясь, мучаясь от недостатка в его лексиконе русских слов, он формулирует давно выношенные мысли о своем искусстве.

Здесь — весь Динов, его человеческая и творческая индивидуальность. Сочетание серьезности задач и изящного легкомыслия в способе их решения, философичности и лукавства, пафоса, снижаемого шуткой, и шутки, поднимающейся до пафоса...

Сегодня Тодор Динов — лидер болгарской мультипликации, мастер мирового класса. В его домашнем кабинете и на студии хранятся десятки дипломов и призов, завоеванных на различных международных фестивалях. А ведь пришел он в мультипликацию сравнительно недавно, немногим более десяти лет назад. Правда, пришел признанным художником, карикатуристом, живописцем. Первые работы Динова были еще целиком в русле той традиции, которая господствовала в начале пятидесятых годов. Рисованный фильм стремился походить на игровой.

«Юнак Марко», первый фильм Динова, открывался подробно выписанным шишкинским пейзажем, на поле были тщательно нарисованы колоски, герои, казалось, были скопированы с исторических фильмов тех лет, вроде «Великого воина Албании Скандербег», их похождения сопровождала неуклонно бравурная, громохочущая музыка.

Заурядно мила и неприятно традиционна была «Перехитренная лиса». По экрану бегали «почти как настоящие» лисички, зайчики, синички. Проблемы были на уровне персонажей. Мультипликация старалась быть инфантильной или плакатной.

Путь Тодора Динова стал одновременно историей развития жанра. Художник осознавал свою тему, искусство — свои возможности. Мультипликация постигала собственную специфику, обрела язык самостоятельного искусства.

Переломным был, пожалуй, фильм «Прометей». Мультипликационный отчет о достижениях цивилизации, о свершениях человеческого разума — это могло быть скучно-перечислительно, уныло-плакатно. Тодор Динов сделал ленту озорную и поэтичную. Как и положено легенде о Прометее, она начинается празднеством на Олимпе. Перепившие боги во главе с громовержцем Зевсом откальивают рок-н-ролл.

Здесь впервые появляется столь характерное для зрелого мастерства Динова острое, неожиданное соединение совершенно разнородных явлений. В «Прометее» оно становится сюжетным приемом. Старый, настырный Зевс, подобрав туннику, гонится за Прометеем, похитившим огонь. Прометей мчится с факелом и оказывается на олимпийском стадионе, а в спортивной форме бежать сподручнее, чем в туннике. И дальше Зевс со своими ветхозаветными техническими средствами никак не может изловить изобретательно-

го Прометея. Пегас отстает от поезда с надписью БДЖ — болгарские железные дороги. Бог не сумел разбить атом, завыл от боли, стукнув себя молотком по пальцу, а Прометей в атомной ракете плывет к звездам, набросив аркан на солнце, тащит его вниз, и следом покорно плетется, роняя слезы, бедняга Зевс.

Жанр, интонация, поворот темы — все здесь найдено точно, все решено так, как это возможно только в мультипликации. Ритм движения сливается с ритмом музыки, кадр освобождается от ненужных подробностей, становится проще.

Этот новый Динов, осознавший возможности и силу своего искусства, ясно предстает в картине «Сосновая ветка», сделанной по сценарию Валерия Петрова, одного из самых тонких и глубоких поэтов Болгарии.

...Сосна. Веточка на вершине — человек. Все едва намечено. Зеленый столбик — тело. Два попережных отростка — поднятые вверх руки. Человечек уцепился за солнечный луч. Солнце тянет его, и он растет, становится больше. Увидел другую веточку и засмутился, покраснел... И опять экономность рисовальщика Динова: кажется, такая же веточка, а понятно: это девушка, в ней — неуловимая мягкость очертаний. У юноши — иголки на голове лихо вверх, а у нее — вниз, челочкой. И ночь любви, звездное небо качается в такт музыке, и ребенок, в котором запоминается огромный орущий рот. А потом — старенький, облысевший, без иголок папа с газетой, увядшая мама со спицами, и новый малыш жадно тянется за солнечным лучом. Объектив, медленно спускаясь вниз, открывает нам вдруг всю огромную зеленую сосну — бесконечное дерево жизни. И изящный этюд вдруг переходит в глубокую поэтическую метафору.

Динов упивается возможностями преобразования действительности в рисованном фильме. Привычная нотная строчка — пять линий, палочки нот. На этом примелькавшемся, казалось бы, безжизненном поле художник разворачивает драму любви, ревности, отчаянных погонь, перестрелок... Окажутся, две ноты, соединенные палочкой, — это конь, а если развернуть скрипичный ключ, из него получается прекрасное лассо. Ноты дерутся на шпагах своих временных обозначений. Нота-девушка плачет восьмыми и убегает под бешеный темп тридцать вторых. Талант торжествует здесь в каждом кадре, давая зрителю радость открытия непривычного в привычном. И это — торжество мультипликационного искусства, которое, конечно же, не должно копировать жизнь, но воссоздавать ее в формах, преобразенных взглядом художника.

Сила и мощь рисованного фильма в том, что он легко преодолевает косность жизненного материала; отбывая частности, он способен давать концентрат явлений. Как часто этого не понимают многие режиссеры-мультипликаторы, прибегая лишь к подробным повествовательным сюжетам. Динов это понял и доказал. Так родились его лучшие фильмы-метафоры, фильмы-притчи.

«Громоотвод». Под знаменитый марш из фильма «Мост через реку Квай» над крышей дома марширует громоотвод — длинная вертикальная линия на двух маленьких ножках. Парадный, величавый, хвастливый. Налетает гроза, зубастые молнии бьют по громоотводу, он шарахается, трусливо извивается, складывается пополам и ускользает в водосточную трубу. А как только выходит солнце, громоотвод снова молодцевато вышагивает по крыше. Но аппарат скользит ниже,

и мы видим, что дом, который охранял громоотвод, сгорел. Остался один почерневший, обугленный остов.

Динов добивается предельной экономности рисунка. Он, кажется, графически передает развитие мысли. Характер движения персонажей Динов считает одним из самых выразительных средств мультипликации. Поэтому он сам рисует своих героев, делает не только раскадровку, но и фазы движения.

Это огромный дополнительный труд. Но руки Динова не устают от работы. Его талант невероятно продуктивен. Квартира Динова завалена его работами — тут сотни карикатур, десятки картин, которые он рисует просто так, для себя. На мольберте неоконченное полотно «Прачки» — симфония белого цвета, оно открывает тонкий колористический дар автора. На стене висят куклы — между прочим, Динов поставил Гоцци в Пловдивском театре. Он рисует даже, когда болеет, и болеет, когда не рисует.

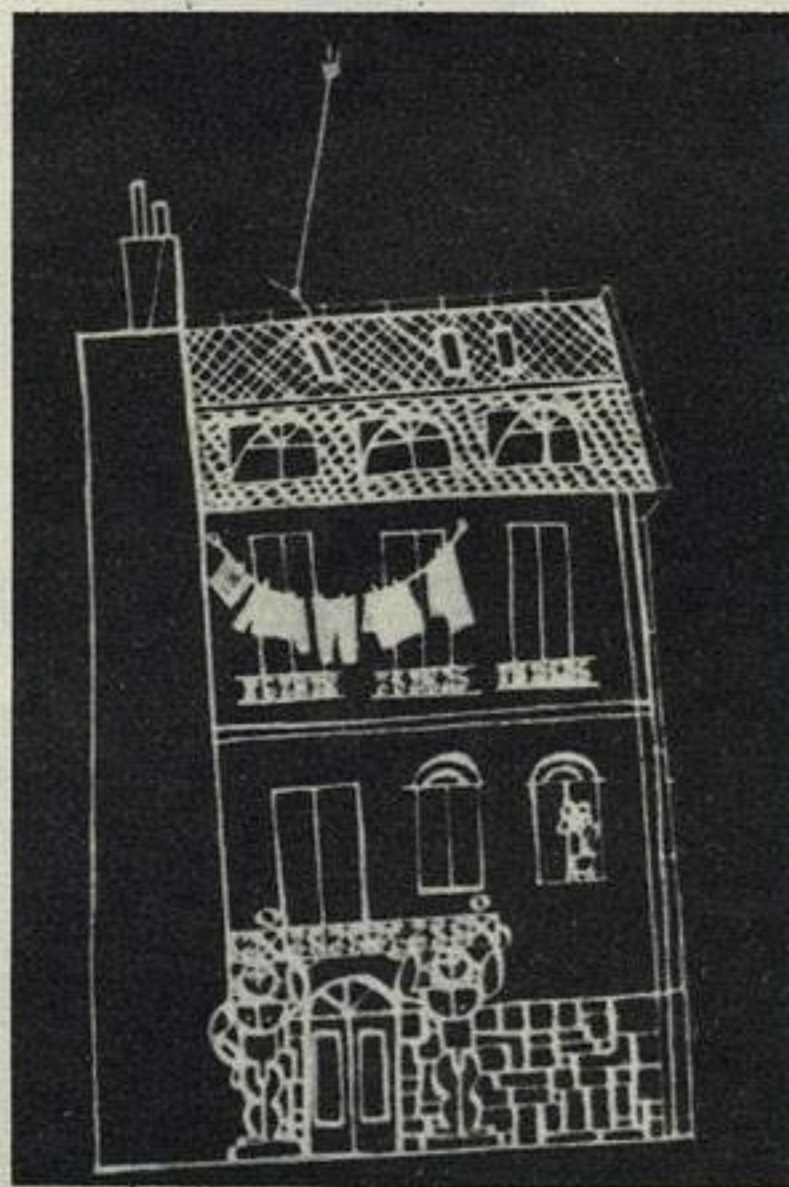
Динов рассказывает замысел нового фильма: художник карандашом сделал человечка. Из-за кадра протянулась рука и забрала у него карандаш. Художник продолжает рисовать мелком — рука забирает мел. Он находит веревочку и ею выкладывает контур фигурки — у него реквизируют веревочку, отнимают бумагу. И тогда художник пишет своей кровью.

Динов говорит здесь о природе творчества, о его властной призывной силе, а значит, говорит и о себе самом. Потому что он тоже пишет кровью сердца, он не может жить, не рисуя.

Ю. Ханюти



1



2



3

1. ПРОМЕТЕЙ  
2. ГРОМОТВОД  
3. СОСНОВАЯ ВЕТКА

# МОИ ПОХОЖДЕНИЯ В ИСКУССТВЕ



«Дорогим русским друзьям с любовью.  
Леопольдо ТРИЕСТЕ»

Драматург, режиссер, сценарист, актер. Люди, владеющие столькими профессиями одновременно, встречаются не часто. Особенно удивительно то, что одним из них является Леопольдо Триесте — блестящий исполнитель комических ролей в фильмах итальянского режиссера Пьетро Джерми «Развод по-итальянски» и «Соблазненная и покинутая». Но путь Триесте к комическому лежал через «серьезное». Вот как об этом рассказывает сам актер.

Я родился в Калабрии, что находится как раз напротив Сицилии, на самом кончике «сапога». Юношей приехал в Рим, чтобы учиться на филфаке университета. Мне виделась спокойная преподавательская деятельность, вероятнее всего, в области языкознания или археологии.

Но однажды я случайно попал в театр и за две недели открыл для себя Пиранделло, Чехова, Шоу. Они произвели на меня такое впечатление, что я решил немедленно стать драматургом. Одним духом я написал несколько пьес, но дебютировал на сцене лишь шестой. Она называлась «Граница». Это было в римском театре Квирино сразу же по окончании войны, летом 1945 года. Пьесе — первую итальянскую драму, затрагивающую проблемы духовной жизни, порожденные войной, — встретили благожелательно.

На следующий год я показал в Милане свою вторую работу — «Хроника», в которой рассказывал историю еврея, вернувшегося из немецкого концлагеря. Я стремился передать страшную и волнующую атмосферу Италии тех лет. Пьеса долго не сходилась со сцены. По мотивам «Хроники» был поставлен фильм, где снялся Марчелло Мастоияни, тогда еще начинающий актер.

Я уже был убежден, что мне на роду написано стать драматургом. Но вот кинематограф распахнул передо мной свои двери, отвлек меня и поглотил. Началась моя работа с Пьетро Джерми над сценарием «Погибшей молодежи» — одного из его первых фильмов.

Другим поворотным пунктом в моей жизни стала встреча с Федерико Феллини. Шел 1950 год, и Феллини готовился к постановке своего первого самостоятельного фильма «Белый шейх». Мы вместе с ним писали диалоги, и неожиданно он предложил мне сняться в его картине. Это предложение поразило меня не только потому, что я никогда не думал об актерской деятельности, но и потому, что Феллини предлагал мне комическую роль, в то время как я считал себя человеком абсолютно серьезным, склонным к драматизму.

Тем не менее я согласился, полагая, что эта авантюра не будет иметь продолжения. Но в 1952 году тот же Феллини пригласил меня сниматься в «Маменькиных сынках», своем втором

фильме, где я пародировал самого себя (мой герой — провинциальный юноша, мечтающий писать драмы и тем временем впустую тратящий время, волочась за женщинами). Затем последовали роли в фильмах Росселини, Моничелли, Росси и других режиссеров. Для меня же моя актерская деятельность по-прежнему оставалась шуткой, случайно разыгранной Феллини и время от времени повторявшейся.

Все еще тяготея к серьезному, я увлекся кинорежиссурой и в 1956 году дебютировал фильмом «Город ночью». Лента получила «Премия за качество» на кинофестивале в Венеции. Два года спустя я поставил фильм «Чек», показанный на конкурсе в Локарно.

Тем временем Пьетро Джерми снова поставил меня перед съемочной камерой в «Разводе по-итальянски». Тот же Джерми поручил мне позднее роль разорившегося сицилийского барона в «Соблазненной и покинутой», которая принесла мне «Серебряную ленту» (премия Союза итальянских киножурналистов). Шутка превращалась в серьезное занятие. Действительно, за последние 2—3 года все мои друзья-режиссеры, начиная с Пьерлуиджи Полидро и кончая Дино Ризи и Луиджи Дзампой, приглашали меня играть в своих фильмах.

В настоящее время я снимаюсь в роли брата Марчелло Мастоияни в фильме Эдуардо де Филиппо, который он ставит по своей известной комедии «Внутренние голоса».

Работа актера привлекательна для меня, — это интересный опыт, приобретенный в такой живой и богатой талантами среде, как итальянское кино. Но могу признаться, что моя тайная мечта — вернуться в театр в качестве драматурга. Там, я думаю или по крайней мере надеюсь, завершится парабола моих экстравагантных походов в области искусства.

Заканчивая интервью, хочу сказать несколько слов советским читателям и зрителям. У меня такое ощущение, что я познакомился с ними еще в ранней юности через произведения великих русских писателей. Это была «решающая» встреча, покорившая меня. Последующие встречи с вашими кинорежиссерами, с героями-космонавтами все больше очаровывали меня.

Небольшая исповедь позволит мне выразиться полнее.

Когда-то мне понравилась простая итальянская девушка. Она была не очень образованной, и я помогал ей читать и размышлять. Однажды я увидел ее глаза, полные слез, и услышал ее дрожащий голос — столь сильно было ее впечатление от романа Достоевского «Братья Карамазовы». Тогда я понял, что люблю эту женщину...

Записала И. Щеккина

## «САМЫЙ СЧАСТЛИВЫЙ ДЕНЬ»

Не так давно вся французская пресса сообщила о награждении одного из крупнейших кинорежиссеров Франции, Марселя Карне, орденом Почетного легиона за выдающийся вклад в развитие национального киноискусства. Церемония состоялась, орден вручили, и счастливый виновник торжества провел вечер в ожидании своих многочисленных друзей, в особенности тех, кому помог начать карьеру в кино, кому открыл путь к славе и богатству. Но зал был пуст. Несколько старых друзей — режиссеры Леонид Моги, Бернар Бордери, Жан Деланнуа, драматург Марсель Ашар — вот и все, кто пришел поздравить старшего кинематографиста. А из актеров — лишь слепая Арлетти, великая актриса тридцатых годов, снимавшаяся у Карне в фильме «Дети райка». Она одна сочла своим долгом прийти поздравить старого мастера, поблагодарить его за все, что тот сделал для нее. А между тем в фильмах Карне получили свой «первый шанс» Мишель Морган и Жан Габен, фильм «Обманщики» принес успех начинающим Паскаль Пети, Жаку Шаррье, Жану-Полю Бельмондо, Лорану Терзиу. С тех пор прошло не так много лет, они сами стали мастерами, но никто из них не послал учителю даже телеграммы. И когда Карне с несколькими друзьями покинул нанятый зал и отправился в один из артистических кабачков, только случайно оказавшиеся там Робер Оссейн и Антони Перкинс приветствовали режиссера.

Так прошел этот «самый счастливый день» Марселя Карне, «Это не в первый раз, — заявил режиссер журналистам. — Благодарность — редкое человеческое качество, а в среде наших киноактеров она вообще не котируется». И вспомнил, как спустя всего несколько лет после «Обманщиков» Жак Шаррье отказался сниматься в одном из его фильмов, так как режиссер, находившийся в стесненных обстоятельствах, не мог гарантировать любимцу публики непомерный гонорар.

## НЕОБЫЧНЫЙ АГЕНТ ПО РЕКЛАМЕ

История известной американской актрисы старшего поколения Хеди Ламарр, пойманной на краже в голливудском универмаге, закончилась «хеппи-эндом». Актриса, правда, провела несколько дней за решеткой, но суд освободил ее от наказания, принимая во внимание раскаяние обвиняемой. Во время разбирательства Хеди Ламарр рассказала о трудных материальных условиях, в которых она оказалась, когда ее перестали снимать. «Сбережения мои быстро растаяли, у меня выключили газ, электричество, телефон... Были дни, когда я просто голодала...»

На следующий день после суда актриса получила приглашения сыграть в нескольких фильмах. Большая издательская фирма предложила ей написать дневник. Таким образом, Хеди Ламарр нашла наконец «рекламного агента», который помог ей выбраться из нужды. «Агент» этот — американский суд.

## КИНО И БИЗНЕС

Испанское министерство информации и туризма гарантирует иностранным продюсерам, снимающим фильмы в Испании, большие финансовые льготы при условии, что названия городов и улиц, на которых эти картины снимаются, будут отчетливо видны на экране. Речь идет о том, чтобы зрители, очарованные древней архитектурой Испании, поторопились увидеть эту страну собственными глазами.

## «СТРАШНЫЙ» ЮБИЛЕЙ

Съемочная группа фильма «Сорванный занавес» преподнесла Альфреду Хичкоку — постановщику этой картины — режиссерский сценарий фильма, оправленный в черную кожу и украшенный черепом и скрещенными костями. Таким не совсем обычным и многозначительным образом была отмечена эта картина — пятидесятая по счету в карьере знаменитого автора фильмов ужасов.

Известный английский комик Норман Уиздом снимается сейчас в своем четырнадцатом фильме, который называется «В цейтноте». Он играет здесь сразу четыре роли: газетного репортера Нормана Шилдза, его мать — Эмили, его дедушку, когда тот был молодым человеком и затем много лет спустя, когда тот стал премьер-министром.

Кинокомедия рассказывает о злоключениях газетного репортера Нормана Шилдза, волею судеб оказавшегося внуком премьер-министра. Патрон Нормана, майор Бартлетт, владелец провинциальной газеты и член английского парламента от консервативной партии, несомненно, в прошлом имел неприятности. Но какими ничтожно малыми кажутся ему они теперь по сравнению с теми заботами, которые причиняет майору репортер его газеты Норман Шилдз! Норман не только не преуспевает в журналистике, он не может похвастаться ничем, кроме умения перевернуть все вверх дном в одну минуту.

И самым ужасным в этой ситуации является то, что Бартлетт не может уволить незадачливого сотрудника, так как тогда ему, Бартлетту, никогда не видать поста министра, о котором он мечтает уже многие годы.

Чтобы объяснить зрителю всю «трагичность» положения, в котором оказался владелец газеты, фильм переносит зрителей к тем далеким дням, когда Эмили, молодая привлекательная суфражистка, привязав себя цепью к ограде парламента, неистово выкрикивала: «Женщинам — право голоса!» Внезапно пошел сильный дождь. Вымокшую и продрогшую Эмили случайно подобрал и обогрел смотритель городской канализации... Вскоре благодарная Эмили подарила ему сына — Нормана Шилдза.

Узнав о случившемся, разъяренный отец лишил опорочившую его имя дочь наследства.

Теперь, через много лет, отец Эмили, ставший уже премьер-министром, случайно узнает, что сын его дочери продает газеты возле парламента, чтобы заработать себе на хлеб. Премьер-министру, естественно, не хочется снова давать повод для сплетен и разговоров о его семье.

На помощь озадаченному старику неожиданно приходит майор Бартлетт, который соглашается взять Нормана Шилдза репортером в свою газету, но просит за это портфель министра.

В финале и Бартлетт и кандидат от лейбористской партии проваливаются на очередных выборах, а их место в парламенте достается... Норману Шилдзу.

Как отметил в беседе с нами продюсер фильма Роберт Хартфорд-Дэвис, эта картина будет значительно отличаться от других комедий Нормана Уиздома. Не случайно он здесь играет не мистера Питкина, а персонажа с совсем другой фамилией. В фильме будет значительно меньше эксцентрических номеров.

Создатели картины хотят сделать реалистическую комедию, в которой комизм положений основывался бы на реальных ситуациях.

Кинокомедия «В цейтноте» даст Норману Уиздому возможность значительно расширить то «зерно чаплинского юмора», которое уже завоевало ему мировую славу.

В. Яковлев

Лондон

ПИСЬМО ИЗ ЛОНДОНА

## ЧЕТЫРЕ РОЛИ В ОДНОМ ФИЛЬМЕ



Норман Уиздом в фильме «В ЦЕЙТНОТЕ».

Дедушка, премьер-министр (снимок сверху слева) газетный репортер Шилдз (снимок справа), Эмили (внизу)



«ДОРОГОЙ ПОКОЙНИК» — так называется фильм английского режиссера Тони Ричардсона. В основе его лежит роман Эвелин Во.

— Действие романа происходит двадцать лет назад, — рассказывает Тони Ричардсон. — Но я перенес его в наши дни. Автор написал «Дорого-

го покойника» под впечатлением посещения кладбища Форест Даун. Фильм рассказывает о молодом англичанине, приехавшем в Калифорнию, где на кладбище он знакомится с девушкой, гримирующей трупы, и попутно — с самыми различными сторонами американских нравов...

Когда фильм «Дорогой покойник» увидел его продюсер Мартин Рэншофф, он сказал: «Этот фильм — оскорбление Соединенных Штатов». И потребовал снять свое имя с титров. Лишь позднее, когда картина стала делать большие сборы, продюсер восстановил в титрах свое имя.

**ВЫМЫСЕЛ?**

**НЕТ,**

**ПРАВДА!**

Все чаще делаются попытки с помощью филь-ма-анкеты заглянуть в глубь актуальных проблем современности. Об одной такой картине, сделанной на Белорусской студии хроникально-документальных и научно-популярных фильмов режиссером и сценаристом Никитой Хубовым (оператор Г. Масальский), мы и хотим рассказать. Называется она «Откровенный разговор». Автор говорит с ребятами, представляющими поколение рабочей молодежи, родившееся после войны.

Двадцать лет! Много это или мало? С таким вопросом обращается кинореporter к каждому из парней и девчат, с которыми ведет диалог. Одни говорят, что это мало — все еще у человека «переды». Другие, поразмыслив, отвечают, что это много, потому что их отцы в таком возрасте были уже зрелыми людьми, сознательно отдававшими жизнь защите Родины.

От интервью к интервью крепнет контакт авторов со зрительным залом, все громче звучит мысль об ответственности молодого гражданина страны за себя и своих товарищей, за все, что успел он сделать и что обязан был совершить, но не успел, откладывая «на потом»...

Цель в жизни? Есть ли она у них и какая? Сконструировать отличный автомобиль, стать хоро-

шим инженером, хирургом, певицей, просто полезным человеком в трудовом коллективе. Ничего «громкого», продиктованного честолюбивым стремлением к славе. В откровенной неприязни к пышным фразам, в неподдельной искренности обаяние этих ребят с Минского автотракторного завода, знающих цену дружбе, честному труду, чистым и глубоким чувствам.

Анкета кинореportера позволяет увидеть не только то, что объединяет молодых людей, но и то особенное, индивидуальное, чем примечателен каждый характер, драматические конфликты их биографий, трудное и радостное на их пути.

Вот история братьев Володи и Саши Гиталовых (новелла «Братья»). Это настоящая человеческая драма, рассказанная подробно и с авторским пристрастием. Старший — отличный товарищ, хороший рабочий, затем солдат Советской Армии. Младший — престудник, грабитель. В одной и той же семье выросли оба. Но для матери-труженицы один — опора в жизни, источник радости, другой — тяжкая обуза, неутешное горе. Причина случившегося — нелады в доме, развод родителей, может быть, неразумная любовь к младшему. И в результате — несчастье, большое и труднопоправимое...

В жизни еще одного героя, Павла, несмотря на его молодость, уже была горечь разочарования. Любимая девушка вышла замуж за другого. Прошло ли это бесследно? Нет, конечно. Но, выслушав его исповедь, взволнованную и горячую, мы понимаем, что парень не сломался, его слова о дальнейшей учебе, мечта стать инженером — это не пустые фразы, а обязательство перед собой и другими.

А в общем — и в этом настоящая, невыдуманная правда картины — герои ее — это «рядовые» советской молодежи. И воспитательница детских яслей Галка с ее сокровенной мечтой о сцене, с ее «тайной» любовью (которая вовсе никакая не тайна), и медицинская сестра Анна, робеющая перед хирургами и готовящая себя к этой трудной профессии, и испытатель мотоциклов Слава, на свадьбе которого мы присутствуем, и студент политехнического института спорщик Шурик...

Быть может, эти интервью порой затянuty; однообразны вопросы, и потому, наверное, не всегда интересны ответы. Но почин белорусских кинематографистов, стремящихся прямо зафиксировать чувства и мысли своих героев, заслуживает поддержки.

Ф. Маркова

## ПОЗДРАВЛЯЕМ!

Исполнилось шестьдесят лет со дня рождения выдающегося советского композитора ДМИТРИЯ ДМИТРИЕВИЧА ШОСТАКОВИЧА. Д. Шостакович — автор музыки к фильмам «Встречный», «Юность Максима», «Возвращение Максима», «Выборгская сторона», «Человек с ружьем», «Подруги», «Златые горы», «Зоя», «Молодая гвардия», «Встреча на Эльбе», «Гамлет» и другим.

В связи с этой знаменательной датой Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу присвоено звание Героя Социалистического Труда с вручением ему ордена Ленина и золотой медали «Серп и Молот».

Кинематографическая и театральная общественность Ленинграда отметила восьмидесятилетие со дня рождения старейшего артиста театра и кино ВЛАДИМИРА АЛЕКСАНДРОВИЧА ГРЕМИНА. Среди фильмов, где он снимался, — картина «Она защищает Родину», в которой В. Гремлин сыграл две роли: гитлеровского генерала фон Фалька и отважного партизана Кузю.

Более трех десятилетий разъезжает с кинопередвижкой по отдаленным местам Сайрамского района, Джамкентской области, Казахстана НАБЕТ ЧЕРИКБАЕВ. Казахский кинемеханик награжден за доблестный труд орденом «Знак Почета».

Исполнилось шестьдесят лет со дня рождения театрального и кинодраматурга, автора сценария фильма «Адмирал Ушаков», АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВИЧА ШТЕЙНА.

## КОРОТКО

**ЛЕНИН И КНИГИ...** Этой теме посвящен фильм «Вечный свет», созданный на Московской студии научно-популярных фильмов режиссером В. Моргенштерном по сценарию А. Шубинского.

**СНИМАЮТСЯ ПОСЛЕДНИЕ КАДРЫ ФИЛЬМА «ВОЙНА И МИР».** Недалеко от подмосковного города Волоколамска, в Теряеве, у стен Иосифо-Волоколамского монастыря, построена московская улица 1812 года. Она начинается у входа в монастырь и заканчивается в полукилометре от него. Здесь будут отсняты эпизоды пожара Москвы, которые войдут в четвертую серию фильма.

**РОЛЬ МОЛОЧНИКА ТЫНУ ПРИЛЛУПА** в фильме «Молочник из Мязюла» (режиссер Л. Лайус) — актерская удача заслуженного артиста ЭССР Юри Ярвета. Популярный комедийный актер эстонского театра блестяще раскрыл трагическую судьбу Тыну. Юри Ярвет известен в республике и как автор остроумных эстрадных интермедий, скетчей, фельетонов. Недавно Ярвет написал сценарий кинокомедии, условное название которой «Ярветиана».

**РЕЖИССЕР М. КАЛАТОЗОВ**, оператор Л. Пааташвили, художник Д. Виницкий побывали на Шпицбергене, где выбирали натуру — места будущих съемок широкоформатного цветного фильма «Спасение экспедиции Нобиле» (автор сценария Ю. Нагибин). Съемки будут проходить также в Ленинграде, Риме, Париже, Норвегии, Швеции.

**ГОСФИЛЬМОФОНД** поддерживает деловые отношения с тридцатью синематеками мира. Среди них — фильмохранилища Польши и Чехословакии, Югославии и Бельгии, Японии, Алжира и Колумбии.

**С МОМЕНТА РОЖДЕНИЯ СОВЕТСКОГО КИНЕМАТОГРАФА** в нашей стране выпущено около трех с половиной тысяч художественных фильмов. Первый из них — «Уплотнение» — был поставлен в Петрограде в 1918 году режиссером А. Пантелеевым по сценарию, написанному им вместе с народным комиссаром по просвещению А. В. Луначарским.

**ЗА ГОД** на студии «Мосфильм» —  
...отснято более полутора миллионов метров кино- пленки;  
...для съемок новых фильмов строится 90 тысяч квадратных метров декораций;  
...в массовых сценах приняло участие триста тысяч человек.

## ПО СЛЕДАМ НАШИХ ВЫСТУПЛЕНИЙ

### ОТ РЕДАКЦИИ

В № 8 нашего журнала была опубликована статья «Суждены нам благие порывы», в которой рассказывалось, как в результате редакторской правки был значительно ухудшен документальный фильм «Души прекрасные порывы». Мы получили письмо главного редактора сценарной коллегии Комитета кинематографии УССР тов. Ю. Зарубы, в котором выражается несогласие с оценкой двух вариантов фильма и позицией редакции. Тов. Ю. Заруба предлагает редколлегии журнала посмотреть первоначальный вариант фильма, о котором писалось в статье, и тогда, по его мнению, «все станет ясно».

Мы должны сообщить, что в процессе подготовки статьи оба варианта фильма были просмотрены нашей редакцией.

Что же касается существа вопроса, редакция журнала с сожалением отмечает нежелание работников коллегии серьезно воспринять справедливую критику.

Редакционная «обкатка», о чем писал Л. Гуревич в своей статье, значительно ухудшила фильм, обеднила его, лишила эмоциональных моментов, заменила их казенными прописями и трескучим текстом. Повторять уже высказанные и, на наш взгляд, достаточно убедительные аргументы в защиту первого варианта не стоит. Тов. Ю. Заруба с нами не согласен, и убедить его, очевидно, трудно. Но вот беда. Вступая в спор, тов. Заруба не затрудняет себя аргументацией обвинений в адрес первого варианта фильма. Ведь фразы-резюмирования из его ответа редакции: «издевка над тружениками села» и «компрометация замечательного почина» — им никак не доказаны.

И еще об одном хочется напомнить. В статье шла речь не только об испорченном художественном качестве картины, — в ней затрагивалась и этическая сторона вопроса: имели ли право редакторы комитета вносить изменения в фильм, выбрасывать и заменять эпизоды без согласия на то его авторов? Выходит, что подписи в титрах стоят зря, фильм — чужая работа и авторы к ней фактически отношения не имели.

Думается, что здесь двух мнений быть не может: авторов нужно уважать. Работники сценарно-редакционной коллегии такого уважения в данном случае не проявили. Они имели возможность через журнал принести свои извинения режиссеру и сценаристам картины. Однако тов. Ю. Заруба этой возможностью не воспользовался. В его ответе редакции об этике отношений между творческими работниками и сотрудниками комитета не говорится ни слова.

Мы пользуемся случаем напомнить: если не согласны с критикой — спорьте по существу, спорьте доказательно и не обходите острых вопросов.



НА НАШИХ ОБЛОЖКАХ

# И ПРОБУЖДАЕТСЯ ПОЭЗИЯ

## ● БОЛДИНСКАЯ ОСЕНЬ

31 августа 1830 года Александр Сергеевич Пушкин выехал из Москвы в село Болдино, Нижегородской губернии, издавна принадлежавшее роду Пушкиных. Незадолго до того сделал он предложение Наталье Гончаровой, получил согласие. И вот, волнуемый раздумьями о будущем, занятый житейскими заботами накануне свадьбы, ехал, чтобы вступить во владение частью имения, которую отец, Сергей Львович, передавал ему в связи с женитьбой. «Осень подходит,— писал он в тот же день в Петербург П. А. Плетневу.— Это любимое мое время — здоровье мое обыкновенно крепнет — пора моих литературных трудов настает — а я должен хлопотать о приданом да о свадьбе, которую сыграем бог весть когда. Все это не очень уютно».

Поэт предполагал быстро закончить дела по имению и вернуться в Москву. Но все получилось не так. В тот год на Волге свирепствовала эпидемия холеры, охватившая и Нижегородскую губернию. Вскоре путь из Болдина на Москву был закрыт карантинными. Не раз пытался Пушкин прорваться сквозь карантинное кольцо, но все было тщетно. Он прожил в Болдине сентябрь, октябрь, ноябрь. Три месяца заточения в глуши, метаний, тоски. И поистине исполнинского труда. Необычайно богатой была поэтическая жатва той осени: две последние главы «Евгения Онегина», «Домик в Коломне», «Маленькие трагедии», «История села Горюхина», «Повести Белкина», около тридцати стихотворений. «И пробуждается поэзия во мне...» — говорил он в знаменитой «Осени», написанной в Болдине. То было пробуждение необычайное.

Болдинская осень — золотая, ненастная, снежная. Сколь многим обязана ей русская литература!

Об этой странице пушкинской биографии рассказывает двухчастный научно-популярный фильм «Болдинская осень» (студия «Моснаучфильм»). Режиссер-постановщик фильма — Яков Миримов, сделавший много интересных картин о деятелях искусства. Автор сценария — Л. Белокуров. Операторы — А. Ибрагимов и Г. Хольный. Художник — Я. Фельдман. Мультипликация Е. Осинной. Композитор — А. Муравлев. Звукооператор — А. Камионский. Текст читают В. Давыдов и А. Кутепов.

Мы с уважением называем имена этих людей — тонких художников, искусных, умных мастеров своего дела. В их фильмах есть точность факта, ясность мысли, безупречность формы. И есть нечто еще, самое главное и радостное, — вдохновение. Хорошо, что о пушкинском фильме можно с полным правом сказать этим высоким словом, которое поэт так любил.

Обширные познания в пушкиноведении помогли режиссеру и сценаристу найти в богатейшем биографическом материале самое нужное, самое выразительное. А их художнический взгляд, преклонение перед духовной мощью пушкинского гения сделали поиски эти произведением искусства.

Что можно было показать в научно-популярном фильме «Болдинская осень»? Осенние пейзажи России. Дорогу. Сельский дом. Стол, за которым работал поэт. Его рукописи. Все это мы действительно увидели в фильме. И даже если бы авторы ограничились только таким вот зрительным рядом да еще дикторским комментарием к нему, они, думается нам, уже могли бы считать свою задачу решенной. Но они достигли много большего. В творческой их лаборатории

соединились, высекая искру искусства, факт и образ. И произошло чудо — перед нами предстал живой Пушкин. Нет, нам не показали актера в пушкинском гриме, поэт не появляется на экране. Но эффект его присутствия поразителен. Режиссер находит для этого штрихи, детали, краски, исполненные поэтичности и в то же время точности, как математическая формула.

...Сквозь желтеющие леса под холодным синим небом небыстро катится карета. Ямщик лениво погоняет лошадей. Колеса ныряют в глубокие колеи. Проплывают мимо задумчивые осенние пейзажи. И таким щемящим душу, пушкинским настроением веет от этой достоверно-обычной картины, что кажется: вот сейчас откроется дверца возка, и покажется задумчивый кудрявый профиль.

Вместе с невидимым седоком мы погружаемся в воспоминания, и проходят перед мысленным взором веки его мятежной жизни.

Лицей. Актный зал, где юного поэта благословил старик Державин. Лестница в комнаты лицеистов. Чья-то тень на стене. Осторожный возглас: «Жано! Ты спишь?..» Это Пушкин окликнул Пушкина.

Волны Черного моря — по его берегам бродил Пушкин в пору ссылки на юг. Потом северная ссылка. Рисунок на полях рукописи, сделанный там, в Михайловском: пять повешенных декабристов, пять друзей...

Холодный, в вихрях метели, императорский Петербург. Бронзовые кони над аркой Главного штаба несут колесницу Победы...

...Пара лошадок тянет возок по дороге в Болдино. Скрипя, открывается калитка. Вместе с Пушкиным входим мы в дом, минуем гостиную, останавливаемся возле стола, заваленного рукописями. Трепещет неяркое пламя свечи. И, возникающие под невидимым, стремительно летящим пером, бегут, бегут строки — пушкинские строки: «Для берегов отчизны дальней...»

...Почему-то долго нет писем от невесты. Что с ней? Нестерпимы тоска, тревога, досада: «Милостивая государыня Наталья Николаевна, я по-французски браниться не умею, так позвольте мне говорить вам по-русски, а вы, мой ангел, отвечайте мне хоть по-чухонски, да только отвечайте...» Письмо Пушкина Гончаровой читает с экрана совсем не дикторский, а самый обыкновенный, чуть глуховатый, непоставленный голос. И, должно быть, оттого еще трепетнее звучит в нем живое, человеческое чувство.

...И опять — дорога. Тонут в грязи лошадиные копыта. Густой промозглый туман лежит над землей. Быть может, на этот раз удастся миновать карантинное кольцо? Нет, не удастся. Вон, впереди, едва видная в тумане, — застава. Горит костер. Греются у огня караульные в армяках. Возок останавливается. Сейчас Пушкин подойдет к ним, перекинется парой слов и, продрогший, протянет к огню красивые свои, смуглые руки. Жаль, что всего две части в «Болдинской осени». А быть может, хорошо, что только две: ведь Пушкин называл краткость «сестрой таланта».

Очень нужны нам такие вот фильмы. Они — как распахнутые окна, за которыми родная страна, ее душа, ее слава, ее гордость. И просто необходимо хотя бы изредка, отрешившись на время от шума и дел текущего дня, постоять в тишине у такого вот окна, вдыхая прохладный ветер далеких полей.

Ю. Кучер

СТРАНИЦЫ ВОСПОМИНАНИЙ

## ПЕРВАЯ РОЛЬ

Вспоминаю, как я начинал. Летом 1929 года постановщики известной картины «Бабы рязанские» О. Преображенская и И. Правов приступали к съемкам «Тихого Дона». Множество актеров хлынуло на студию — на массовки, на эпизоды. Вместе с товарищем пришел «попытать счастья» и я, сотрудник студии Малого театра, еще даже не удостоенный звания артиста, застенчивый, робкий и о работе в кино имевший самое отдаленное представление. Нам не повезло: всех исполнителей уже набрали. Не было только актера на роль Григория Мелехова. Я был высокий, худой. «Погодите, — сказали мне. — Вы, может быть, нам подойдете. Давайте попробуем. Вы читали «Тихий Дон»? Надо бы чистосердечно признаться. Но я растерялся. «Да, конечно...» — сказал я и тут же получил приглашение на пробу: «Завтра на студию».

«Завтра» прошло как в тумане. Меня загримировали, одели, рассказали о задаче эпизода — нужно было сыграть ссору Григория с отцом. Как я старался! Стучал кулаком по столу и хлопал дверью, жестикулировал и становился в позу, — словом, использовал весь запас готовых штампов внешней выразительности, которые, как мне казалось, необходимы в кинематографе. Ни о какой правде образа не могло быть и речи, тем более что о Григории я попросту ничего не знал. Приветливость окружающих, яркий свет, шум, вся атмосфера съемки вызывали радостное возбуждение.

Сергей Эйзенштейн — я знал его по фото, — проходя мимо, ласково коснулся моей шевелюры и шутя сказал: «Когда-то и у меня были такие же волосы». Я чувствовал себя победителем. Каким же обидным и, главное, непонятным показался мне отказ, полученный через несколько дней со студии!

Прошел месяц. Однажды в поезде, лежа на верхней полке, я заметил в руках одного из пассажиров книгу. На обложке стояло: «М. Шолохов. Тихий Дон». «Судьба», — подумал я. Выпросив у соседа книжку, я принялся за чтение и за время дороги, не отрываясь, «проглотил» роман от корки до корки.

Прочел, продумал и, кажется, многое понял. Во всяком случае, захотелось бросить все: театр, с которым ездил, гастроли — и мчаться назад, в Москву, снова пробовать на Григория. Так я и поступил...

На студии меня как будто ждали: исполнителя роли Мелехова все еще не удалось подобрать. На этот раз моя проба оказалась удачной. Я стал сниматься в «Тихом Доне». Григорий Мелехов до сих пор одна из самых любимых моих киноролей.

А. Абрикосов,  
народный артист РСФСР

Главный редактор Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ.

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

Оформление художника Н. Смолякова.

Главный художественный редактор О. Виноградов.

Художественный редактор Т. Трофимова.

ПИШИТЕ 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; отдел оформления — К 5-07-49.

Издательство «Правда». Москва.

А-17617. Подп. к печ. 7/Х — 1966 г. Формат 70 × 108<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Объем 2,5 печ. л. — 3,5 усл. печ. л. Тираж 2 600 000 экз. Изд. № 1928. Заказ № 2725. Цена 15 коп. Ордена Ленина типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина. Москва, А-47, ул. «Правды», 24.



# ИЩИТЕ КОГО-НИБУДЬ ПОСГОВОРЧИВЕЕ!

(Рассказ молодого  
киноактера)



Недавно меня пригласили сниматься в детективный фильм. Поначалу я обрадовался. Еще бы, предстоит играть разведчика! Дал согласие. Пришел на киностудию. Режиссер посмотрел на меня оценивающим взглядом и сказал:  
— Не тушуйся, голубчик, сейчас мы тебя обстрижем. Под ноль.  
— За что? — не выдержал я. — Ведь я на киностудию попал, а не в вырезатель!

Оказывается, по сценарию разведчику иметь пышную шевелюру не полагается. Она ему ме-

можно сказать, до преступления докатывается. А ты положительный, ты давай на гитаре сыграй что-нибудь такое простое, незамысловатое, что-нибудь вроде этого... Знаешь?

**Пароход белый-беленький,  
черный дым над трубой,  
мы по палубе бегали,  
целовались с тобой!**

Вот в таком плане...

— Понимаете, — говорю я, — мне эта песня никогда не нравилась. Ну, посудите сами, где вы виде-

— А ты вместо того, чтобы спорить, в обстановке разобрался бы. Значит, так. Сначала твое подозрение падает на тетю Авдотью. Очень колоритная фигура, неопределенного возраста. От 50 до 90 лет. Ее Сергей Филиппов играет. Она купила в городе в ларьке пачку газет «Либерасьон» и на базаре распространяет их среди односельчан в виде кульков с клюквой. Ты, значит, знакомишься с ней на лекции о международном положении и для того, чтобы прощупать, так сказать, чем она дышит, ведешь ее в ресторан...

— Братцы! — кричу. — Пощадите! За что вы меня с этой теткой в ресторан посылаете? Нельзя ли мне по сценарию какую-нибудь молодую шпионку разоблачить?

— Вот вам, — говорят, — нынешняя молодежь! Трудностей боится! Да ты со старой сходи. С молодой-то каждый пойдет!

И не зевай: ты в этом ресторане настоящего шпиона увидишь. Ты его сразу узнаешь. Кругом же наши сидят. Все пьют боржом, а он коньяк. Все едят редиску, а он черную икру. Все танцуют русский бальный, а он твист! Куртка на нем из поролона. Брюки из силонна. Рубашка из нейлона с заграничным клеймом.

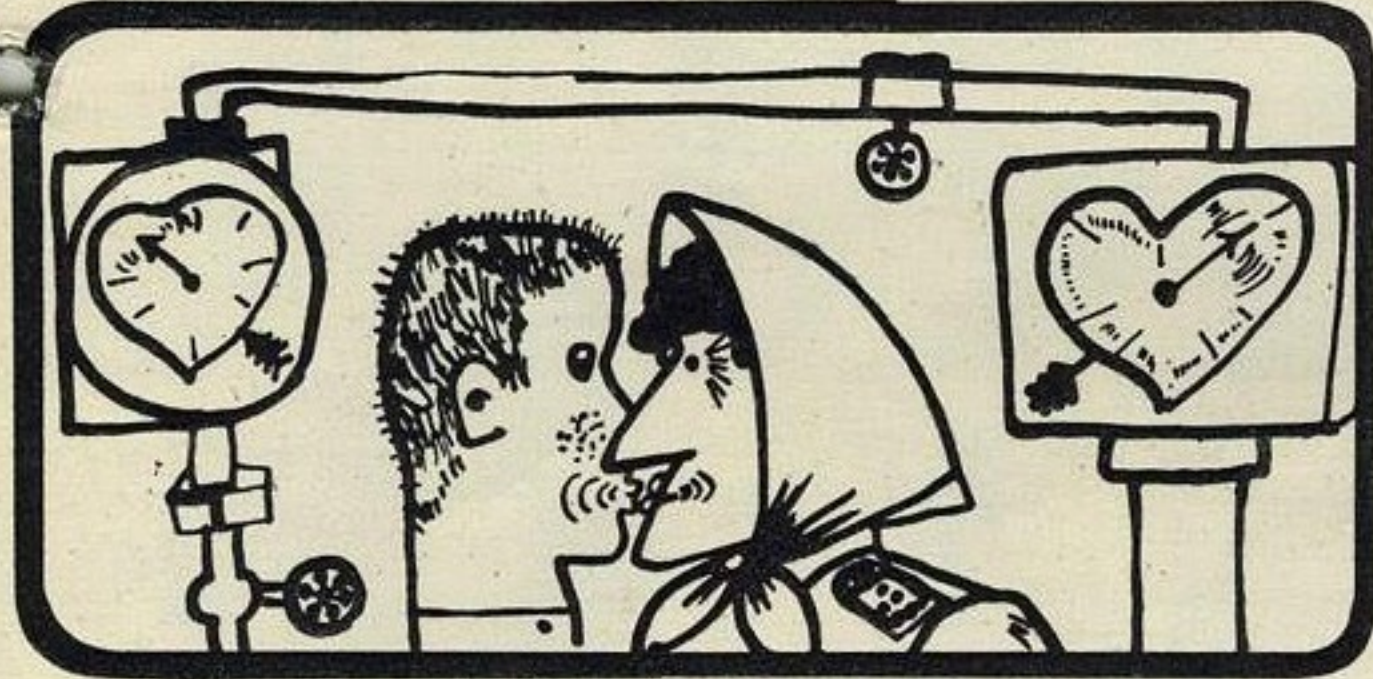
— Что же я, дурак? — спрашиваю у режиссера.

Этак каждый мальчишка шпиона опознает. А я же разведчик! Где же опасности, риск, поиски, приключения?



— Значит, не согласен?  
— Нет, — говорю и направляюсь к двери, а вслед слышу:  
— Ну, ничего... На тебе свет клином не сошелся. Найдем кого-нибудь поговорчивее.

И. Виноградский,  
В. Стронгин



шаает навстречу ветру и опасности шагать.

Разведчик должен иметь вид простого парня.

— Меня теперь ни одна девушка не полюбит, — сказал я режиссеру.

— И не надо! — ответил мне режиссер. — Простой парень должен дружить с девушкой, мечтать... И вообще пусть вас этот вопрос не волнует. Согласно сценарию, у вас в конце фильма две дочки рождаются.

— Каким образом?

— Кино, молодой человек, все может, — сказал режиссер. — Ты на гитаре играешь?

— Нет, — говорю. — Вот на саксофоне могу.

— Что ты, что ты, — замахал на меня руками режиссер, — у нас на саксофоне отрицательный герой играет! Он через этот саксофон,

ли, чтобы нормальные люди на бегу целовались? Да еще на верхней палубе?

— Э, — говорят мне, — это они в том фильме на верхней палубе целовались! У нас не то! У нас ты на нижней палубе целуешься! Между барометром и манометром! И после каждого твоего поцелуя давление пара в котле для смеха на две атмосферы подскакивает!

— Ну, хорошо, предположим, — согласился я, — а что еще я в вашем фильме делаю?

— А еще, — объясняют мне, — ты между этими делами шпиона ловишь. Он в колхоз проник, в самую что ни на есть передовую полеводческую бригаду и выкрадывает у нас тайну квадратно-гнездового метода.

— Позвольте, но зачем ее выкрадывать, когда она в каждом учебнике есть?

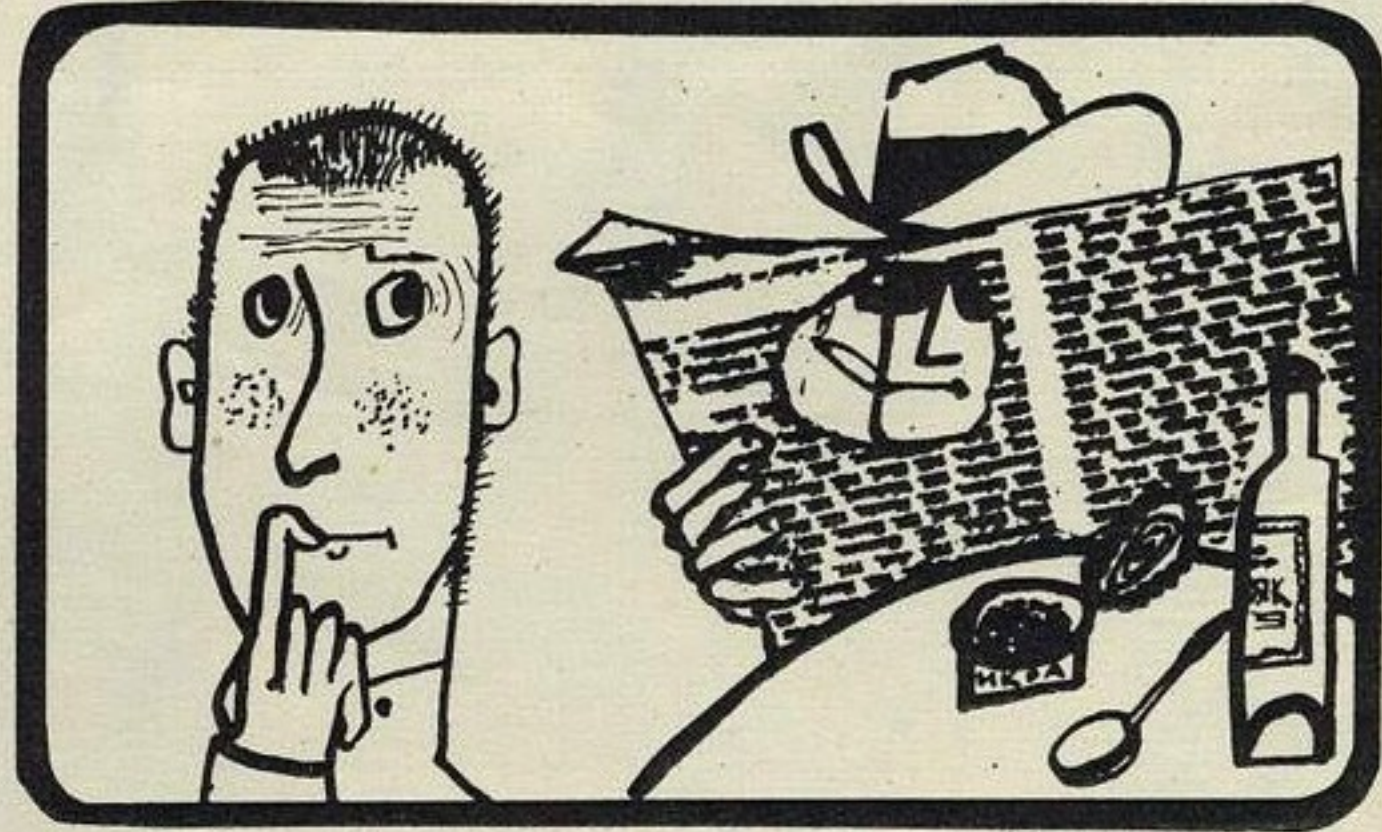
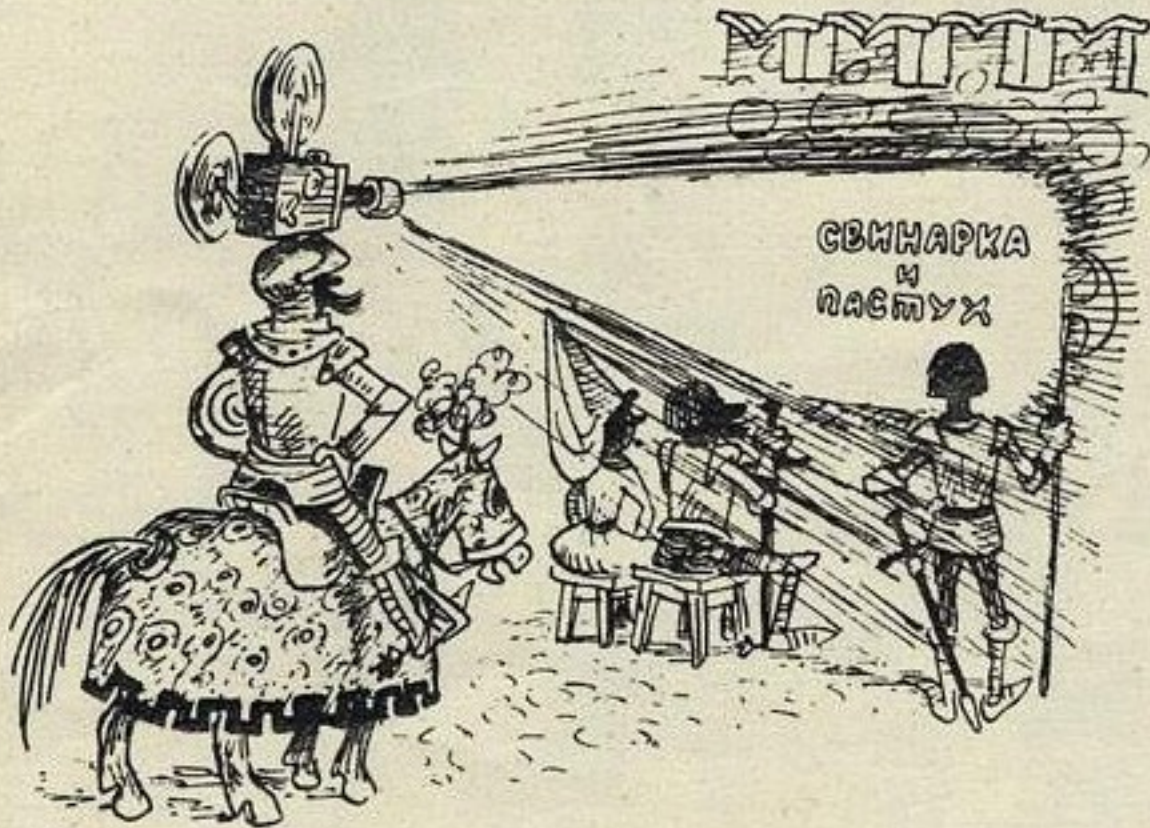


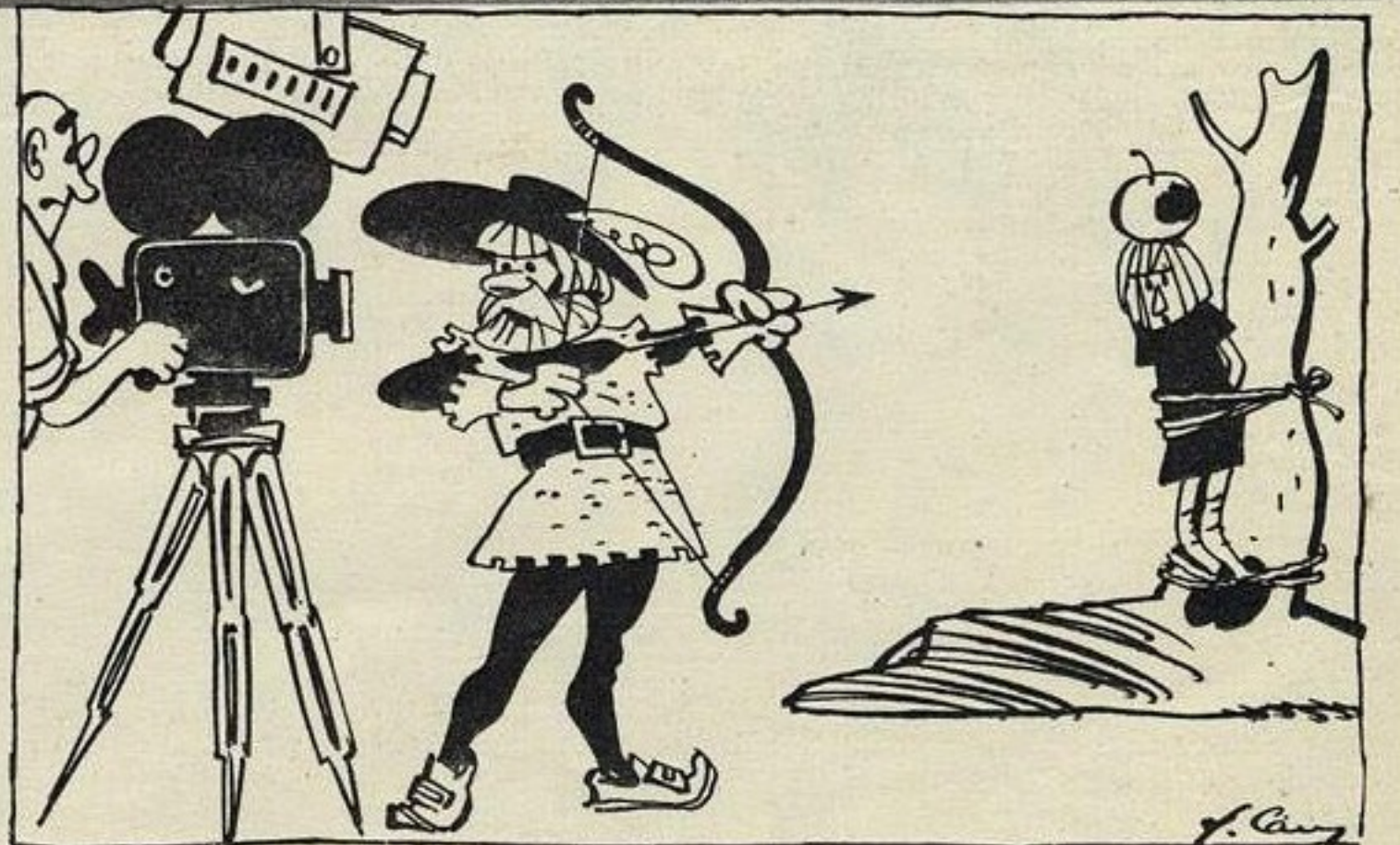
Рис. Н. Смолякова



Средневековая  
кинопередвижка

Рис. Е. Ведерникова

# ЮМОР



НА СЪЕМКАХ ФИЛЬМА «ВИЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЛЬ».  
— Только учтите, из лука я стреляю впервые.

Рис. Л. Самойлова



Выходит на экраны  
научно-популярный  
фильм  
«БОЛДИНСКАЯ  
ОСЕНЬ»,  
посвященный одной  
из самых ярких  
страниц биографии  
А. С. Пушкина.  
Мы воспроизводим  
здесь кадры  
из этого фильма.

*Автопортрет  
А. С. Пушкина*

*Портрет Н. Н. Гончаровой*

*Дорога в Болдино*

