



СОВЕТСКИЙ
Журан
1968 15
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ПРАВДА»



Председатель жюри режиссер М. Донской выступает на открытии фестиваля



ТРЕТИЙ ВСЕСОЮЗНЫЙ



Режиссер Л. Осыка, актеры В. Брондуков и Р. Наханетов на Пискаревском кладбище



Делегация из Грузии. В центре — актриса Л. Абашидзе



Снимается репортаж о фестивале



Автографы дают:

Вия Артмане...



Ганс Клеринг (актер из ГДР)...



Фото Н. Гнисюка

Николай Крючков

ВМЕСТЕ С ПАРТИЕЙ, ВМЕСТЕ С НАРОДОМ

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

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

Сегодня мы публикуем сокращенные стенограммы выступлений некоторых участников пленума.

А. КАРАГАНОВ,
секретарь правления
Союза кинематографистов
СССР



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

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

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

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

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

В ходе кинематографических встреч, дискуссий, симпозиумов нередко возникают острые споры по важнейшим проблемам искусства. Весь опыт наших встреч с особой отчетливостью показывает, что в современном мире с его социальными конфликтами и страстями споры об искусстве не могут вестись, оставаясь в рамках общедемократических, общегуманистических рассуждений. Нужен более прямой язык классовой борьбы. Для каждого из нас, участников таких споров и дискуссий, необходимо быть не только кинематографистом или специалистом по эстетике, но и политиком.

Факты показывают, что темы, идеи, слова, по праву принадлежащие нашему революционному кинематографу, сейчас нередко попадают в чужие руки и ложно истолковываются, искажаются на потребу троцкистам, маоистам и другим врагам коммунистического движения. Мы все еще мало выпускаем фильмов, в которых на высоком уровне искусства разрабатывались бы важнейшие темы и проблемы современности.

В сложнейшей современной международной обстановке вопрос о политической направленности нашего кинематографа приобретает особую остроту. Для того, чтобы плодотворно работать в кино, нам надо быть на уровне современной партийной мысли, вести идейную борьбу не оборонительно, а наступательно. Нельзя только отвечать на чьи-то выпады — надо, чтобы **Мы** ставили проблемы, чтобы **Мы** выдвигали вопросы, обсуждение которых — в интересах нашего коммунистического дела. Надо всемерно укреплять дружеские связи с прогрессивными кинематографистами капиталистических стран, и тем самым всемерно помогать партии в сплочении всех революционных сил современного мира.

Р. КАРМЕН,
кинорежиссер



Огромные силы запущены врагом против нашей страны, против нашей идеологии. В этой атакующей силе большое место занимает документальное кино, мощь которого в тысячу крат сейчас умножена

телевидением, этим массовым производителем документальных фильмов. У наших идеологических врагов — огромный размах пропагандистской работы, огромные средства, они мобилизуют талантливых людей, которым вменяется задача воспеть и утвердить враждебные нам идейные позиции.

Отсюда понятно, как ответственны, как велики задачи советской кинопублицистики! Наша задача — с позиций коммунистической идеологии ярко, убедительно и талантливо разоблачать буржуазные мифы о затухании классовой борьбы, о благах буржуазной демократии, о благоденствии трудящихся под пятой капитала. Нам необходимо действовать активно, воинствующе, наступательно.

Мы, документалисты, должны снимать репортажи событий и объяснять, анализировать эти события в духе классики нашего советского документального кино, нашей публицистики. Наша задача — воспроизводить на экране кинодокументы больших социальных событий, осмысливать их в остром авторском комментарии, создавать произведения высокого публицистического звучания. Мы должны объяснять глубокие корни этих явлений.

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

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

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

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



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

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

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



КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН КОМИТЕТА ПО КИНОМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
И СОЮЗА КИНОМАТОГРАФИСТОВ СССР

ОСНОВАН В 1925 ГОДУ
ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

№ 15 август 1968



Али-Акбар
(С. Санбаев)

ТРОПОЙ ИСПЫ- ТАНИЙ

• ДОРОГА
В ТЫСЯЧУ ВЕРСТ

«КАЗАХФИЛЬМ»

Сценарий К. Исмаинова,
А. Карпова
Постановка А. Карпова
Главные операторы
М. Аранышев
Главный художник
С. Романов
Композитор Э. Хагагортян



Впереди у отряда трудный путь
по безводным степям...

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

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

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

Мы мало что знаем об их жизненных биографиях, чертах характера. Индивидуальное намеренно отодвинуто на второй план, боевой коллектив интернационалистов показан прежде всего как общее целое, без каких-либо бытовых подробностей. В этом синтезе обобщения, видимо, заключалась принципиальная авторская позиция. Образ массы — основной образ фильма.

Наиболее подробно очерчены лишь три персонажа: командир отряда Янош (И. Буран), комиссар Али-Акбар (С. Санбаев) и предводитель джигитов Сардарбек (Н. Жантурин). Их взаимоотношения и составляют острый драматический конфликт. Сардарбек, странная и несколько загадочная личность, предлагает отряду верблюдов и лошадей, но при этом ставит коварное усло-

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

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

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

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

Неточность драматургии, смешение жанров — все это не могло не отразиться на игре актеров. Единственный, кому удалось преодолеть слабость драматургии — это Жантурин. Актер создал образ человека, мечущегося между двумя лагерями, образ психологически глубокий и многогранный.

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

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

Ю. Белоусов

«СЭ» — 50 СТРОК КРИТИКА

ВЫДУМАНО НЕПЛОХО

• ПОИСК



Северин (В. Корещкий)

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

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

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

А между тем вокруг этих сюжетных искусственностей сценарист Е. Хринюк лепит характеры, создает современную обстановку, бросает точные реплики. Собрано, профессионально работает режиссура (постановка Е. Хринока и К. Жука). Прекрасно снимает Вадим Костроменко. Играют актеры.

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

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

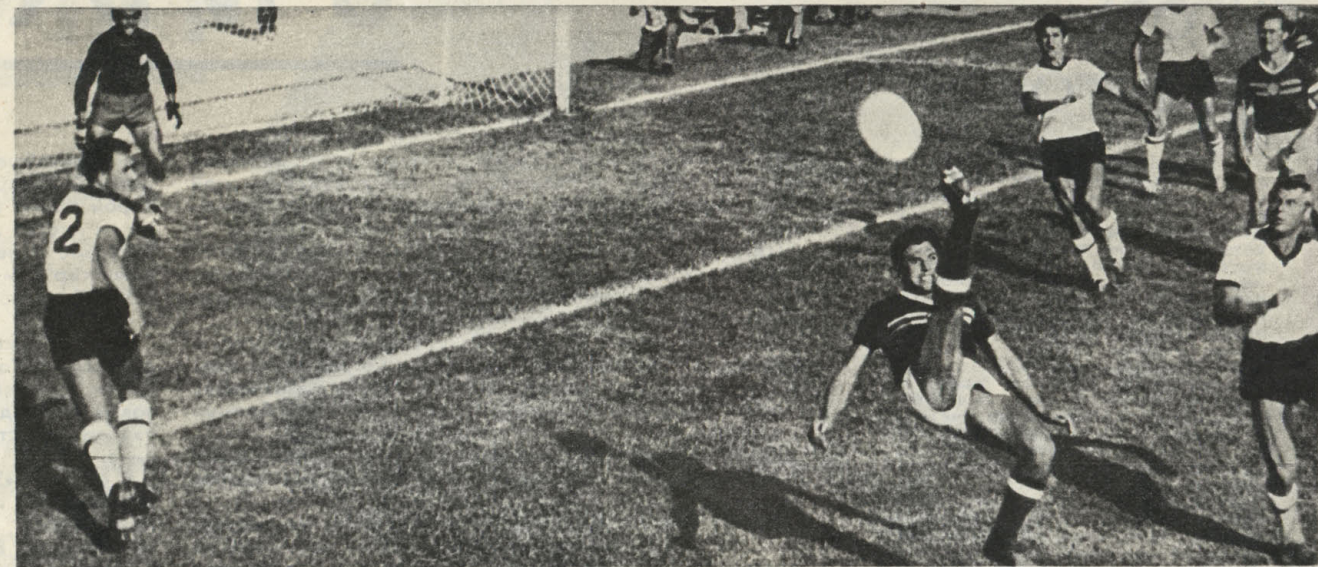
Есть ситуации, автор которых — сама жизнь. Есть ситуации, авторы которых — сами авторы. И тогда хочется спросить способных людей: не надо ли натужные, выдуманные истории? Не пора ли окунуться в жизнь? Нет, не в аморфный «поток жизни», а в жизнь мускулистую, деятельную, с ее невыдуманными, точными ситуациями.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

СНОВА ФУТБОЛ

• УДАР, ЕЩЕ УДАР!

«ЛЕНФИЛЬМ»

Сценарий
Л. Кассиля, В. Садовского
Постановка В. Садовского
Главные операторы
Р. Давыдов, А. Дибриный
Г. Бурмистров
Композитор В. Чистяков



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

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

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

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

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

Здесь мы впервые знакомимся с героем фильма — футболистом, лейтенантом Андреем Таманцевым (В. Коршунов).

С волнением смотрятся сцены этого футбольного матча. Его голодные

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

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

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

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

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

Весь фильм рассказывает нам о подготовке к матчу «Заря» с «Рифами». На этом фоне и происходят все события, конфликты, столкновения характеров.

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

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

Большая часть фильма проходит на стотысячном стадионе имени Кирова, где кинокамера запечатлела столько интересных и острых моментов матча, что, несомненно, зритель будет взволнован не меньше, чем это произошло бы с ним на стадионе во время острого спортивного состязания.

Нужно отдать должное режиссеру В. Садовскому, оператору Р. Давыдову и А. Дибринову: весь ход игры снят великолепно, без назойливых повторов и максимально приближен к футбольной «боевой обстановке».

У Льва Кассиля (одного из авторов сценария) всегда под рукой мягкая ирония. И в данном случае он окрасил ею и симпатичный образ ученого Вахрамова (Ю. Толубеев), и озбоченного службиста Хомутаева (В. Кенигсон), и многие типы болельщиков.

Мне кажется, что эту картину, хотя она и не сказала принципиально нового слова в области спортивного фильма, все же с удовольствием посмотрят зрители и в первую очередь любители футбола.

М. Мерзанов

«СЭ» — 50 СТРОК КРИТИКА

У КАЖДОГО СВОЕ ЛИЦО

• ВЕНСКАЯ ПОЧТОВАЯ МАРКА



Маргин Ролль (Ю. Ярвет)

Умно, художнического «переигрыша», доведения до абсурда не боится гротеск, не боится эксцентрическая комедия. Но у них свои законы. Свое видение мира, свои особые художественные средства. А что, помните, особенного в «Венской почтовой марке»? В реально-будничной обстановке, в благостно-будничном темпе начинается действие, куда врывается компания ненастоящих человечков, и у каждого одна фельетоновая функция, и у всех вместе одна сверхзадача: насмешить зрителя. Долго, скучно, натуралистично напивается главный герой. Это что, гротеск? Долго, скучно, натуралистично скандалит в семье. Это что, эксцентрика?

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

Мелкий, трусливый обыватель решает на спор говорить всем и везде только правду. Из этого послыла могла выйти трагикомедия. Могло выйти блистательное буффонадное действо. Из этого, к глубокому сожалению, не вышло ничего...

Виктор Орлов

На первой
странице обложки

ИГОРЬ ЛЕДОГОРОВ

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

...Помню последний вечер на «Мосфильме». Прямо с аэродрома привозят усталого с дороги, невыспавшегося артиста. Первое, очень короткое знакомство. По профессии инженер, спортсмен — играл в баскетбол, тренировал команду, увлекался художественной самодеятельностью, поступил в Ташментский театральный институт, стал артистом, несколько лет играет в театре. Все симпатично, но сыграл ли Баумана?

И. Ледогоров прилетел в Москву всего на сутки. Надо успеть провести кинопробу. Ему дают читать сценарий и одновременно ведут на грим. Чтобы сделать портретный грим, примерять, должны изучить лицо артиста, сшить по размерам накладку. Сейчас же все случайно. Костюм тоже случайный, рукава коротки. Все мешает.

Во время съемки пробы Ледогоров очень волнуется, нет естественности, необходимой свободы, легкости, которых требует роль. Но есть в нем что-то привлекательное. От кратковременного знакомства осталась хорошая впечатление, как о человеке скромном, трудолюбивом, умном и интеллигентном. Вызываем в Москву еще раз. Наши костюмеры и гримеры смогли подготовиться, одели и загримировали артиста более тщательно, а Ледогоров, как он потом рассказывал, решил, что на роль его не утвердят, успокоился и вторую пробу провел очень хорошо.

Так в роли Баумана стал сниматься Игорь Ледогоров. Визуально съемки шли трудно. Но постепенно работать становилось все легче. Помню, снимался эпизод «напустник в МХАТе», где Бауман должен лихо отплясывать. (По свидетельству очевидцев, Бауман был отличным танцором. Его друзья дали ему шуточную кличку «Балерина».) Надо сниматься, а Ледогоров не может, не получается у него танец. Все движения, которыми его обучил балетмейстер, сквазины, невыразительны. Артист сник. Тогда я попросил его забыть о балетмейстере, просто подурочиться под музыку, поимпровизировать. И Ледогорова как подменили. У него появился задор, он отлично станцевал. Очень интересно было снимать самые трудные психологические эпизоды картины. Ледогоров, как мне кажется, сумел передать всю тонкость души своего героя.

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

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

Семен Туманов,
режиссер

КРУПНЫМ ПЛАНОМ

ЛИХОЙ И РОБКИЙ

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

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

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

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

Пошел уже пятый дубль, но опять что-то не получалось, и тут у режиссера полезли глаза на лоб: один из кузнецов — Фрунзик Мкртчян — начал вдруг ворошить угли и, раскопав раскаленную железку, запустил ее к себе в чай. Камера остановилась, и все накинудись на него с обвинениями: нашел время хохмить! Но актер, заложив за щеку кус сахара, невозмутимо и слегка обиженно продолжал отхлабывать из кружки.

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

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

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

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

Иной режиссер порой с опаской приглашает его — будет ли Мкртчян с достаточной серьезностью относиться к работе и не станет ли выкидывать на площадке всякие штучки? Но кто знает его лучше, знает и то, с ка-

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

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

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

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

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

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

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

Джабраил
(«Кавказская
пленница»)



Гаспар
(«Треугольник»)

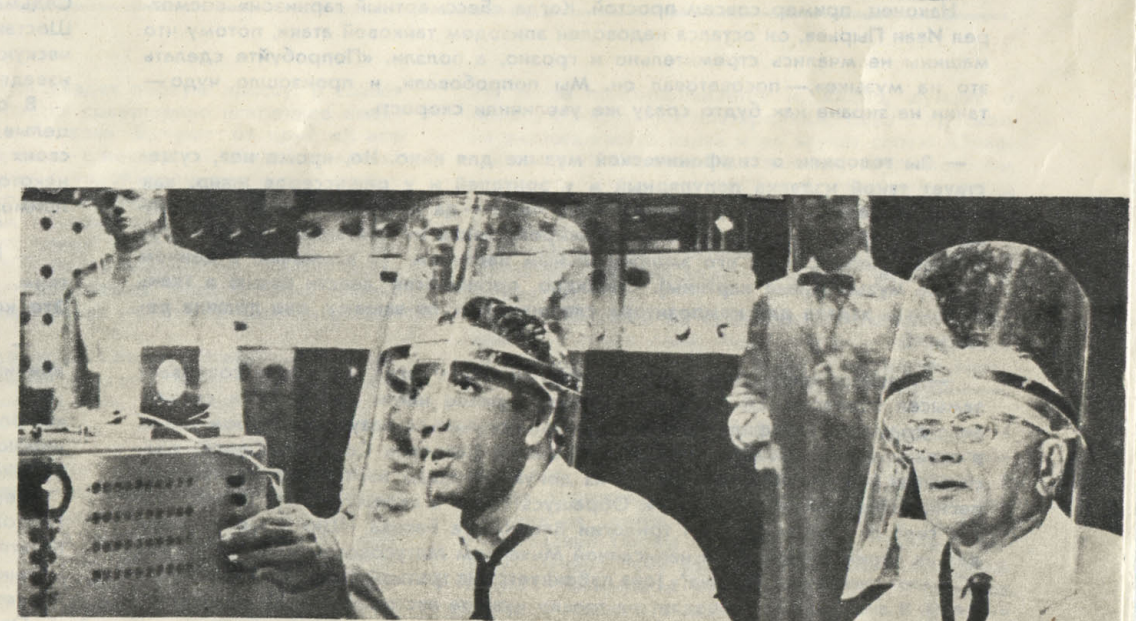


Ереван

Л. Григорян



Грустный разбойник
(«Айболит-66»)



Профессор
(«33»)

— Каковы, на ваш взгляд, задачи автора киномузыки!

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

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

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

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

Композитором «Тишины» был ленинградец Вениамин Баснер.

В 1949 году он окончил Ленинградскую консерваторию по классу скрипки, работал в эстрадном оркестре радио, одновременно занимаясь композицией.

Ему принадлежат Симфония, Концерт для скрипки с оркестром, три струнных квартета, балет «Три мушкетера», и другие сочинения.

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

Им создана музыка к 22 фильмам, в том числе к «Судьбе человека», «У твоего порога», «Полосатому рейсу», «Родной крови», «Звонок, откройте дверь». Наш корреспондент попросил композитора ответить на вопросы, связанные с музыкой для экрана.



Вениамин Баснер: КОМПОЗИТОР В КИНО — ЭТО АКТЕР...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Седьмая симфония. Остальную музыку написал я, стараясь следовать стилю Шостаковича. Этот материал дал мне потом возможность сочинить симфоническую поэму об осажденном Ленинграде. Это — уже самостоятельное произведение.

В оперетте «Полярная звезда» я использовал отдельные темы и даже целые номера (например, мексиканский танец из «Родной крови») из разных своих картин. В новой оперетте, «Требуется героиня», думаю обратиться к некоторым отрывкам из фильма «Трое вышли из леса». Количество таких примеров можно умножить.

— Вы работаете с одними и теми же режиссерами — Василием Ордынским, Михаилом Ершовым, Владимиром Басовым, Михаилом Швейцером... Это, конечно, не случайность!

— Разумеется. У меня установилась с ними общность художественных воззрений.

А для кинокомпозитора это, пожалуй, главное. Сколько возникает конфликтов и недоразумений, когда режиссер и композитор по-разному понимают задачи музыки, сколько бывает в таких случаях взаимных обид и упреков...

Через это, наверно, прошел каждый, кто писал музыку для кино. Поэтому так важно найти того, с кем разделяешь эстетические принципы. Кстати, мне кажется, что любой режиссер обязан быть хотя бы элементарно музыкально образованным, а нынешняя система обучения отнюдь не гарантирует этого.

Однако я незаметно для себя перешел на критические рельсы, хотя вопрос, казалось, к этому не располагал. Но это, вероятно, неизбежно, потому что сколь бы удачно ни сложилась судьба композитора в кинематографе, его все равно волнуют общие для нас всех проблемы.

Беседу вел Д. М и ш и н

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

Молодой доктор Чехов получает вызовы из нескольких мест и совершает выезд пациентов. Цепочка эпизодов, каждый из которых не только картинка жизни, быта, пронзленная сквозь призму чеховской иронии, но еще и штрих к характеру писателя.

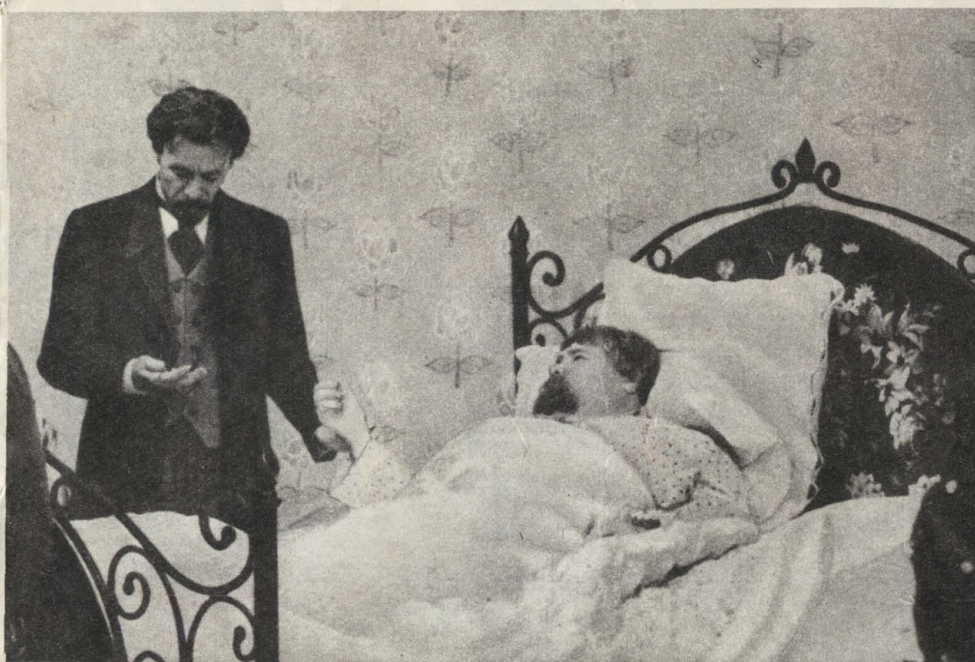
Творческий процесс, процесс накопления художником материала труднообъясним и не терпит прямых аналогий: увидел любопытного человека — запомнил — вставил в рассказ. Не стоит понимать эти эпизоды таким образом. Они содержат лишь намек, они лишь говорят о том, что как-то могло отложиться в писательском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

Съемки в павильоне начались как раз с этих эпизодов.

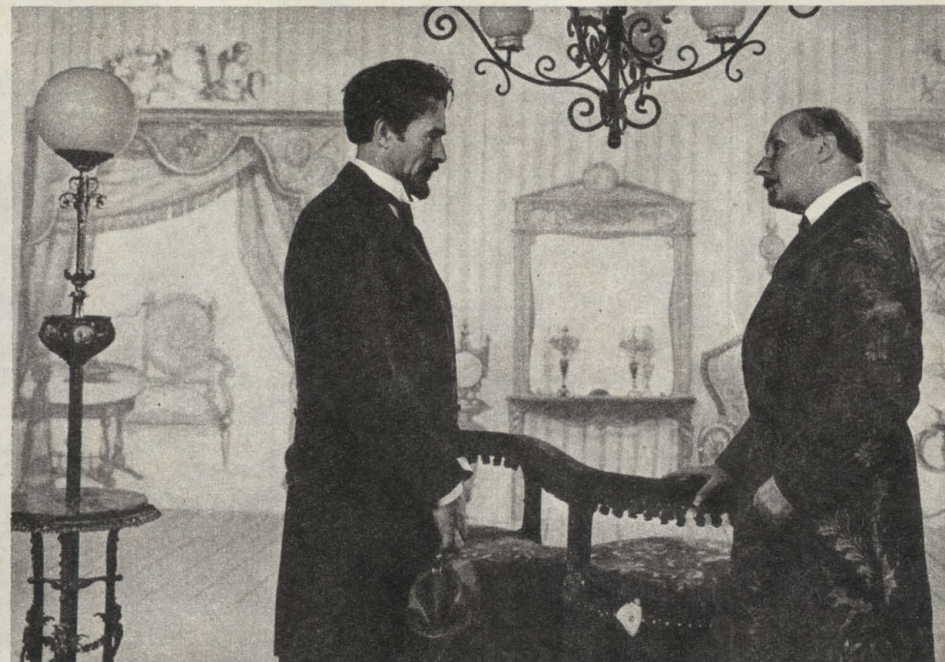
Почти каждый день я заставал новую декорацию — рисованный фон, два-три предмета обстановки на первом плане — и нового актера, которому в партнерстве с Николаем Гринько предстояло разыграть небольшой этюд, вложить в несколько жестов и реплик характер своего персонажа, его психологию, привычки, темпера-



ЭПИЗОДЫ



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



Чехов и Курбатов (В. Осенев)

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

...Сегодня снимают Николая Гринько и актера театра Советской Армии Сергея Кулагина. Чехов наносит визит захворавшему купцу Грибову. Сцена будет длиться на экране всего сорок пять секунд. Поперек павильона стена купеческой спальни, забавно разрисованная: на пузатом сундуке сидит толстая кошка величиной чуть не с сам этот сундук, а над ней — часы с кукушкой, настолько ленивой, что, кажется, она давно уже перестала отсчитывать время. У стены — широкая кровать с подзорами, с множеством подушек и малиновым атласным одеялом. Грибов, громадный, необъятный мужчина с распатланной бородой, опасливо поглядывает на Чехова, считающего у него пульс. По лицу Гринько-Чехова видно, что процедура эта совершенно лишняя, что и так ему все ясно, но есть каноны врачебной этики, которые не следует переступать.

— Вам надо не лечиться, а постыться, — чуть сердито говорит Чехов.

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

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

Репетируют.

Снимают.

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

сать?» Он даже пытается дать косвенный совет и, подавляя покровительственный смех, говорит: «Сочинили вещичку и назвали «Скучная история». Кого на такую вывеску заманишь?»

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

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

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

Тут он становится напорист, а Чехов натянуто любезен. Но отступить поздно. Появляется рукопись в роскошной папке, и начинается часть вторая: престо. Курбатов, читая, распалается, жестикулирует, как провинциальный трагик, усы его торчат. Он в экстазе. Чехов сначала изумляется, потом с трудом скрывает ску-

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

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

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

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

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

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

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

ВЕСЕННЯЯ СКАЗКА

● СНЕГУРОЧКА



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

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

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

роту, удивительную народность, жизненную правду сказочного вымысла.

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

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

С. Сенин



Здравствуй, масленица!



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



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



Снегурочка (Е. Филонова)

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

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

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

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

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

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

В состав экипажа вошла киногруппа: режиссер Владимир Шнейдеров, наш кинопутешественник № 1, операторы Марк Трояновский и Яков Кулер. Впервые попар в северные широты, кинематографисты увлеклись величественной красотой природы.

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

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

В крошечной темноте кипела работа. Все без исключения члены команды перегружали уголь в трупы носовой части. Только оператор снимал. Непоистожимо, как удалось ему в мятущихся лучах палубных прожекторов запечатлеть напряженные сцены аврала, соревнование двух бригад, черные от угольной пыли лица. Этот эпизод стал образцом блистательного кинорепортажа, кульминацией фильма В. Шнейдера «Два океана». Вырвавшись из ледяного плена, «Сибиряков» взял курс на восток, и, когда до цели осталось

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

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

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

На помощь челюскинцам по суше, в воздух и морю были немедленно брошены спасательные отряды.

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

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

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

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

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

Коган рассказывает: — Немцы сбрасывали над Одессой морские мины. Они приземлялись на парашютах, чуть медлили, пока не сработалась часовая механика, и взрывались с оглушительным грохотом. В воздухе, оставленную морской миной, свободно мог поместиться трехэтажный дом. Одна такая «парашютистка» угодила на аэродром и почему-то замешкалась. Обезвредить ее взялся усадебный мичман — ну, ни дать ни взять персонаж из морских рассказов Бориса Житкова, — но вынимающий трубки изо рта.

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

Вообще чувство страха Трояновскому было неведомо.

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

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

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

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

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

Иосиф Посельский, заслуженный деятель искусств

Северный полюс (1937)



Война... Из Одессы в Севастополь



Страницы воспоминаний

О ДРУГЕ, КОТОРЫЙ РАНО УШЕЛ



Первой наградой оператора был врученный М. И. Калининым орден Трудового Красного Знамени за фильм «Поход «Сибирякова» (1933)



Переход челюскинцев по льду океана



М. Трояновский (справа) снимает посещение Президиума ОАП Насером советской выставки в Каире

Кинематографисты на свой страх и риск с толком использовали вынужденную стоянку. В Японии ими был снят очерк «Большой Токио» — первая советская документальная картина, сделанная за рубежом. За участие в походе «Сибирякова» Владимир Шнейдеров, Марк Трояновский и Яков Кулер первыми из кинематографистов были награждены правительством орденами Трудового Красного Знамени.

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

ветская негативная пленка, не испытанная еще в долгом хранении без проявки, не выдержит холода, влажности, возможной зимовки и они не смогут рассказать кинозрителям о героях-челюскинцах. Отто Юльевич Шмидт снарядил отряд на Большую землю. С отрядом уходил Трояновский. 400 километров, причем 100 километров из них по льду океана, он нес на себе 2 тысячи метров отснятой

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

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

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

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

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

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

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

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

работы по «второму рождению» погибших шедевров.

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



Подготовка к реставрации дворца Меншикова

«ВОЗРОЖДЕНИЕ»



Работает позолотчик Виктор Слезин

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

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

Это ленинское высказывание непосредственно не приведено в фильме, но оно явственно ощущается в подтексте картины. И с какой обличающей силой возникают ассоциации с нынешней

«культурной революцией» в Китае, где уничтожаются сокровища многотысячелетней культуры и искусства!

Волнующий кинорассказ о варварском уничтожении сокровищ культуры на территории Советского Союза и о возрождении этих сокровищ из руин и пепла приобретает в фильме огромную идеологическую и эмоциональную силу, вызывает гневное осуждение всех и всяких поджигателей мировой войны.

Так неожиданно для зрителя фильм об искусстве реставрации активно включается в острейшую идейную борьбу, в решение идеологических задач, поставленных апрельским (1968 г.) пленумом ЦК КПСС.

Богатству социально-политических ассоциаций способствует высокая культура монтажа фильма, неожиданные и острые монтажные сопоставления. Шедевры в сопоставлении с кадрами гитлеровской (трофейной) кинохроники, где мы видим, как фашистские варвары ведут огонь по дворцам из тяжелых орудий; документальные кадры, в которых запечатлено, как Гитлер и Геринг награждают железными крестами фашистских летчиков за разрушение Ленинграда; и вперевиху — крупные планы великих зодчих Камерона, Воронихина, Росси, Растрелли и других, как бы сурово взирающих на это чудовищное кощунство.

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

В фильме достигнуто единство художнического видения.

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

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

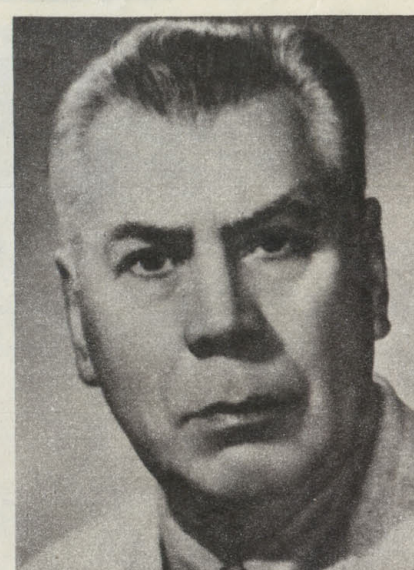
В заключение хочется сказать: этот фильм принесет огромную радость и пользу советскому зрителю, особенно молодежи, воспитывая у нее бережное отношение к произведениям искусства. Картина послужит действенной и правдивой пропаганде советского образа жизни и за рубежом нашей Родины.

Б. В. Юдин

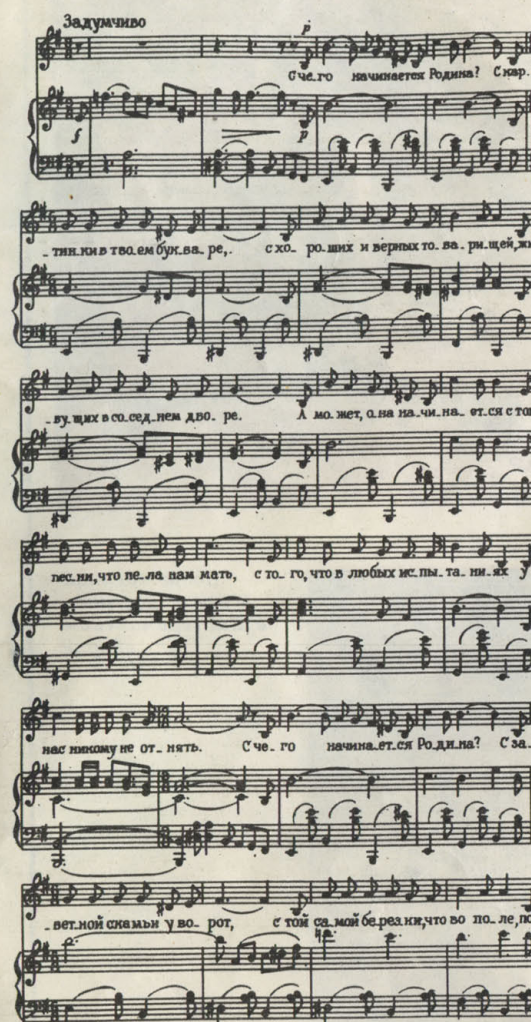
В искусство приходят по-разному. Он пришел после гражданской войны, придерживаясь красноармейскую шинель, сын машиниста, вольноопределяющийся первой мировой войны, краском и комиссар полка Александр Гаврилович Иванов.

В биографии режиссера военные впечатления сыграли огромную роль: след их чувствуется почти в каждом его фильме. Далеко-далеко отошли от нас те дни, когда Александр Гаврилович пришел на курсы «Киносевера», когда работал на «Ленфильме», сперва актером, потом помощником режиссера и, наконец, постановщиком — принимал участие в создании ранних советских кинофильмов. «Косая линия» (совместно с режиссером О. Галаем), и нашедшая в свое время «Луна слева», и «Три солдата», и «Транспорт огня», и «Женитьба Яна Кнукке», и, наконец, имевший большой успех предвоенный фильм «На границе» — этапы его работы.

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



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



С чего начинается Родина? С картинки в твоём букваре. С хороших и верных товарищей, Живущих в соседнем дворе.

А может, она начинается С той песни, что пела нам мать, С того, что в любых испытаниях У нас никому не отнять.

С ЧЕГО НАЧИНАЕТСЯ РОДИНА?

(Песня из фильма «Щит и меч»)

Слова М. МАТУСОВСКОГО

Музыка В. БАСНЕРА

Эти же черты прозвучали в более поздних фильмах А. Иванова.

«Маленькая повесть Э. Казакевича «Звезда» взволновала его. В фильме, как и в повести, героическое показано боевой юностью постановщика.

Лаконичность и точность психологических характеристик, отсутствие даже намека на сентиментальность, атмосфера высокого героизма — все это создано в фильме уверенной рукой режиссера.

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

«Солдаты» — новаторская картина, от нее пошли многие произведения, рассматривающие войну из окопа... Героическое в повседневности, трагическое и смешное рядом, мужество и скромность... В этом интересном произведении В. Некрасова и А. Иванова, оператора В. Фастовича, актеров В. Сафонов (Керженцев) и впервые выступившего в значительной роли в кино Иннокентия Смоктуновского (Фарбер) рассказано о войне честно и прямо.

Потом были фильмы — шолоховская «Поднятая целина», «Если позовут товарищ», и, наконец, «Первороссияне» по сценарию Ольги Берггольц.

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

М. Щеглов) — стремление показать «священную историю революции» (как выразилась Ольга Берггольц), показать великую и славную эпоху гражданской войны, в которой прошла боевая юность постановщика.

А. Иванов — художник, который при очень четком миропонимании никогда не замыкался в кругу раз и навсегда установившихся эстетических решений. Откровенный детектив — его юношеский «Транспорт огня»; памфлет — «Женитьба Яна Кнукке»; патристический фильм «На границе»; правдивая и суровая «Звезда», лаконичный, предельно простой по внешнему рисунку, но психологически углубленный кинофильм «Солдаты» — все эти произведения объединяет неустанный творческий поиск.

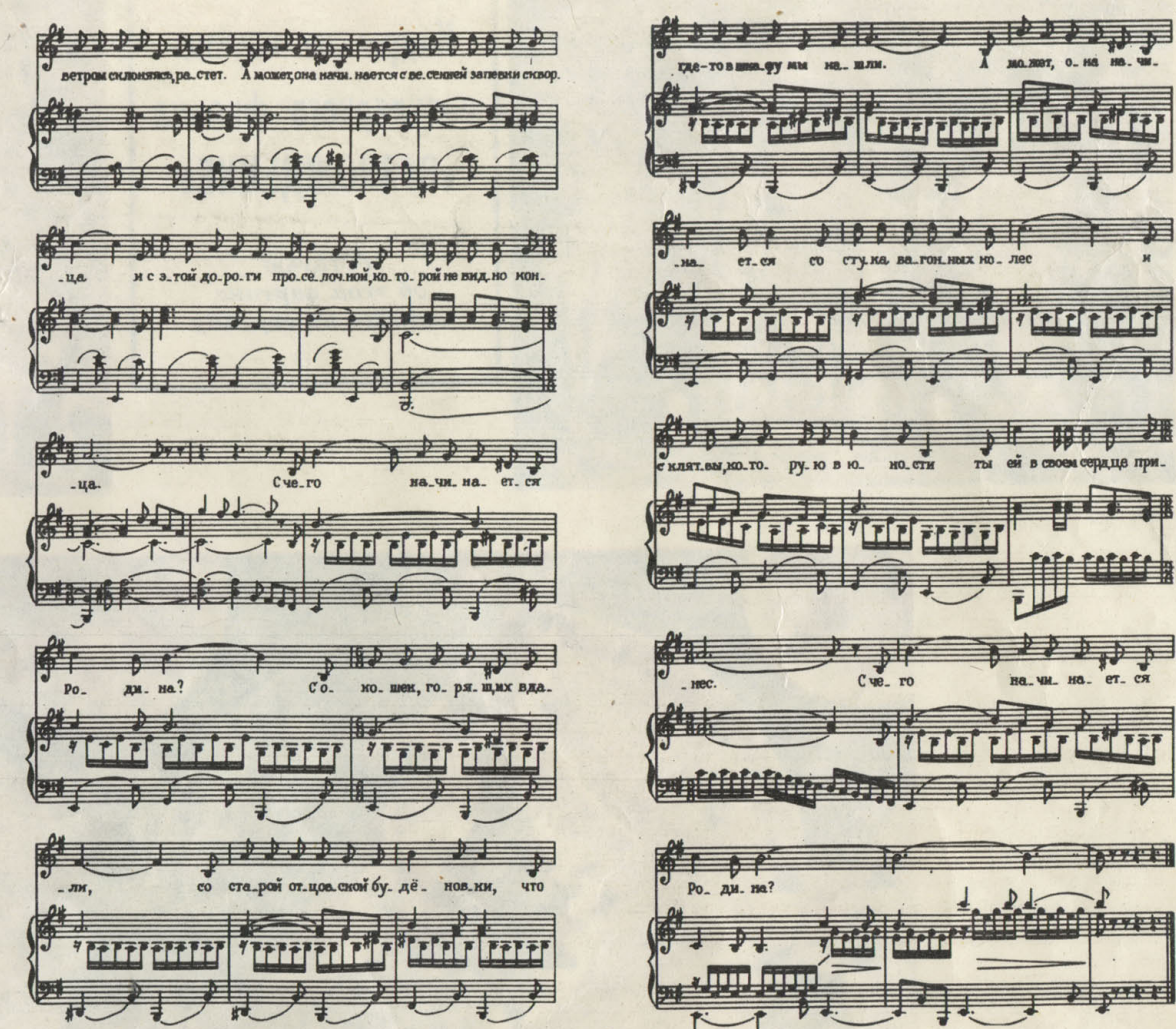
...Семидесятилетие свое народный артист СССР А. Иванов встречает в трудах.

Александр Гаврилович — художественный руководитель второго творческого объединения «Ленфильма», он пишет книгу воспоминаний «Путь, который я избрал сам», он работает с молодыми режиссерами и сценаристами.

Он весь в планах и замыслах, этот солдат революции и народный ее артист!

Дм. Молдавский

Ленинград



С чего начинается Родина? С заветной скамьи у ворот. С той самой березки, что во поле, Под ветром склоняясь, растет.

А может, она начинается С весенней запевки скворца. И с этой дороги проселочной, Которой не видно конца.

С чего начинается Родина? С чего начинается Родина? С чего начинается Родина?

С чего начинается Родина? С чего начинается Родина? С чего начинается Родина?

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

Фото А. Гольцига

Главный редактор Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ.

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

Оформление Н. Н. Смолянова.

Художественный редактор Б. М. Зельманович.

ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: Москва, А-319, ул. Часовая, 5-Б. Телефон редакции: 151-88-21.

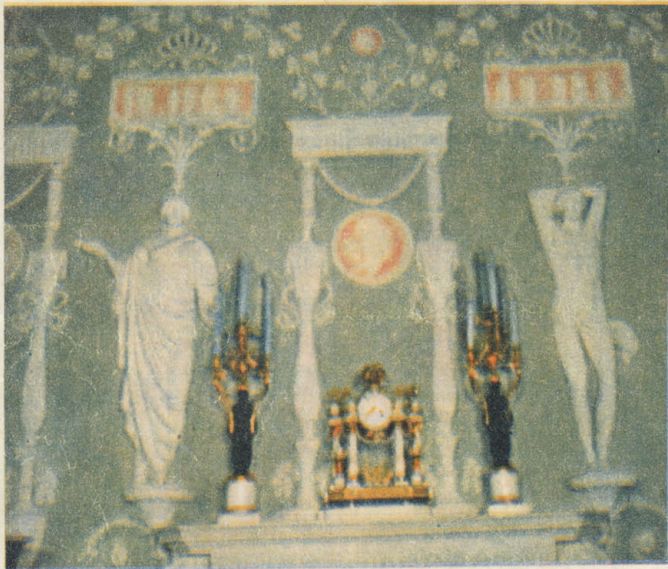
№ 15 (279) — 1968 г. Сдано в набор 18/VI 1968 г. А 07687. Подписано к печати 9/VII 1968 г. Формат бумаги 70 × 108 1/2. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 3,06. Тираж 2 300 000 экз. (1-й завод: 1 — 1 900 000 экз.). Изд. № 1397. Заказ № 1956.

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



Плафон
Картинного зала
Екатерининского
дворца
пришлось писать
заново

Лепная стена
в одной
из гостиных
Екатерининского
дворца



Кадры из научно-
популярного фильма
«ВОЗРОЖДЕНИЕ»

(Статью
об этой картине
читайте на стр. 20)



Возрожденная
Желтая гостиная
в Екатерининском
дворце



Мастер
заканчивает сборку
паркета
в Павловском
дворце