

# Экран

советский

ВЕЛИКОМУ ОКТЯБРЮ  
ПОСВЯЩАЕТСЯ

НАВСТРЕЧУ СЪЕЗДУ  
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

ПОБЕДА НА ОСТРОВЕ ЛИДО

21  
ОКТ  
1965



18

# ЧЕРЕЗ ГОРЫ ВРЕМЕНИ



Кадр из фильма «Через горы времени». В. И. Ленин в Горьком (1914)

Режиссер С. Бубрик закончил на Центральной студии документальных фильмов свою работу «Через горы времени» (сценарий А. Новоградского и С. Бубрика).

Эта страница киноленинаниа посвящена теме «В. И. Ленин и первая мировая война» и повествует о мужестве Ильича в труднейших обстоятельствах, о неразрывной связи его революционной теоретической мысли и революционного действия, о его гениальном историческом предвидении.

Киноочерк охватывает широкую панораму событий.

В кадрах старой хроники возникает начало первой мировой войны. Яркие кинодокументы рисуют картины войны, иллюстрируют мысли Ленина о кровавой войне, затеянной во имя барышей капиталистических магнатов. Найдены кадры, запечатлевшие предателей интересов рабочего класса, оппортунистов Карла Каутского, лидера II Интернационала Вандервельде и других.

Рукописи, книги Ленина раскрывают на экране силу и глубину мысли вождя.

С. Львов

## 50 ЛЕТИЮ К 50-ЛЕТИЮ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ

Близится 50-летие Советской власти. Киностудии страны готовятся отметить этот праздник произведениями, посвященными великим страницам истории нашего государства, героям революции и современности. «Директор» (о съемках этого фильма читайте на стр. 10—11), «Поезд в завтрашний день» и другие картины ставит «Мосфильм». В Ленинграде идет работа над фильмом об Обуховской обороне, экранизируется роман Б. Полевого «На диком берегу». На студии имени М. Горького снимается диалог о юности Ильича — «Сердце матери» (об этом фильме см. в № 8 «Советского экрана»). Юбилейные картины снимаются на республиканских студиях. На Рижской студии, например, идет работа над картиной «Заговор послов» (см. стр. 9).

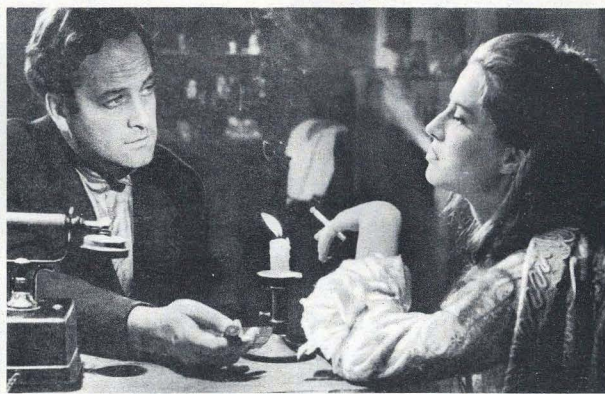
Работают над историко-революционными темами мастера документального и научно-популярного кино. Среди их произведений фильм «Через горы времени», очерк о Ленине, вставшем во главе молодой Советской республики, и кинорассказ о Ленине и Горьком — «Страницы великой дружбы».

Сегодня, когда празднуется 49-я годовщина Великого Октября, мы публикуем кадры из некоторых новых картин и рассказываем о работе над ними.



### СЕРДЦЕ МАТЕРИ

В центре — актриса Е. Фадеева в роли Марии Александровны Ульяновой



### ЗАГОВОР ПОСЛОВ

Дажгара (Л. Данилина) и Рейли (В. Медведев)

#### НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ

#### ОБЛОЖКИ —

кадр из фильма «ДИРЕКТОР», Зворыкин (Е. Урбанский, справа) и Рузаев (И. Лапиков).

Материал о фильме см. стр. 10—11

Фото Б. Апличука

ЭКРАН  
СОВЕТСКИЙ

ОРГАН ГОСУДАРСТВЕННОГО  
КОМИТЕТА СОВЕТА  
МИНИСТРОВ СССР  
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ  
И СОЮЗА РАБОТНИКОВ  
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ДВУХНЕДЕЛЬНЫЙ  
ИЛЛУСТРИРОВАННЫЙ  
ЖУРНАЛ

№ 21 (213) ноябрь  
1965

Это время гудит  
телеграфной струной,  
Это сердце  
с правдой вдвоем...

В. МАЯКОВСКИЙ

Сейчас заново  
озвучивается  
кинотрилогия  
о Максиме.  
Роль Максима  
вновь исполняет  
Борис Чирков

Набережная Невы.  
— Когда-то здесь  
были узкие улочки,  
— рассказывает  
Борис Петрович.—  
Тут снимались  
баррикадные бои...

Встреча с рабочими  
«Красного выборжца».

Слева направо:  
Д. В. Чернышов,  
Б. П. Чирков,  
Н. А. Михайлов,  
И. В. Савин,  
Д. М. Шварцбард



**С** Борисом Петровичем Чирковым мы едем в Ленинград.

..Раннее утро. За окном вагона пролетает осень, пронизанная листопадом. Мелькают платформы пригородных станций. Медленно уплывает назад красно-коричневая громада завода.

— Ижорский,— говорит Чирков.— «Подъезжая под Ижоры, я взглянул на небеса...» Интересно, как здесь было в пушкинские времена! Так стремительно меняется все вокруг... Сотни раз проезжал тут, и, можно сказать, завод менялся на



# ЗДРАВСТВУЙ, МАКСИМ!

моих глазах. Но я запомнил его таким, каким увидел впервые. Здесь снималась сцена из «Юности Максима», когда Максим, Дема и Андрей встречаются на заводе Наташу, за которой гонится мастер. Они помогают ей бежать. Она передает им большевистские листовки... Подните!.. Между прочим, «подъезжая под Ижоры», и в самом деле не вредно взглянуть на небеса... Гляньте: синоптично и солнечно. Даже не похоже на Ленинград в эту пору. Денек словно по заказу для нас...

Погода и в самом деле очень для нас подходящая. Особенно если учесть, что у нас на поездку всего только этот день и что завтра утром Борис Петрович уже должен быть в Москве.

Времени у него в обрез. Он непрерывно в работе. Сейчас, к примеру, он вновь встречается со своим Максимом. На «Мосфильме» режиссер Н. Трахтенберг и звукооператор А. Шаргородский заново восстанавливают первые части трилогии — «Юность Максима» и «Возвращение Максима». Время, преодоленное этими неподвластными ему фильмами,— это самое время коснулось старой ленты. Обветшала звуковая дорожка; она, как выражаются кинематографисты, «кпипит» от посторонних звуков. А звук должен обязательно звучать свежо и чисто: кинотрилогия выйдет на экраны в канун 50-летия Октября.

Вчера озвучивался эпизод рабочей демонстрации из «Юности Максима». На экране была яростная схватка безоружных рабочих с городо-



вышли. Свистели нагайки. Храпели кони... Взорвавшись на фанарный столб, Максим отбивал от гороховых, пытаясь сорвать его оттуда, и над извивавшей толпой гремел его голос, молодой, гневный, сильный:

— Товарищи! Не поддавайтесь!.. Не поддавайтесь, товарищи!..

Все это было на экране. А перед экраном, у микрофона, стоял седой Борис Чирков. Это звучал его голос. Молодой, гневный, сильный. Молодой, несмотря на то, что между рабочим вожаком Максимом и артистом в полнометражном зале лежали тридцать с лишним лет... Как это говорил один известный революционер? «Когда речь идет о революции, мне не шестьдесят, мне четыре года по пятнадцать». Так, может быть, и не было вовсе тех трех с лишним десятилетий!..

...Когда эпизод был озвучен и зашел разговор о новой встрече артиста со своим героем, Борис Петрович неожиданно предложил: «Давно уже мечтается мне съездить на родину Максима, в рабочий Питер... Побродить по местам, где снималась трилогия, походить, знаете ли, воздухом молодости. И хоть все уже так по-другому, но все же... Ведь интересно, а! Особенно теперь, когда я вновь живу Максимом. Теперь мне это просто необходимо! Съездить хотя бы на денек, на воскресенье!»

И вот мы едем...

...Поезд подходит к перрону. Ленинград. Площадь Восстания. Поток машин. Вдаль, к Адмиралтейской улице, блещущая на солнце, уносится прямая, стремительная Невский.

Каждый раз на этой площади я вспоминаю свой первый приезд в Ленинград, — рассказывает Борис Петрович — это в двадцать первом году. Вот здесь торчала невская чугунная глыба — царь Александр III на тяжелом битове. Невский был пустынем, вдоль тротуаров пробивалась трава... Приехало нас тогда несколько человек — парней и девушек. Все мы были земляки, ноличане. Есть такой маленький городок на Севере — Нолинск, наша родина. В тот день началась для нас новая, неведомая жизнь... Да и все вокруг тогда только начиналось... Мы стали дружно атаковать высшие учебные заведения. Куда только не сдавали экзамены! Было голодно, и на наше счастье, всем экзаменуемым полагались папки. Вот мы и экзаменовались... Иногда по три раза в один институт. Наконец остановились на Политехническом: паек там был уж довольно богатый — по два пуда картошки на человека... И общежитием обеспечили. На Горховой, сорок семь. Мы шутли: «Живем на горосреме». Сколько лет прошло! Да, не сразу выжили мы свои жизненные корни... Думаю ли я тогда, что город этот станет моей духовной родиной? И что полюблю я его на всю жизнь? И что встречу здесь с моим Максимом!..

...Мы садимся в машину, по старому Невскому едем к Александров-Невской Лавре. Борис Петрович продолжает вслух размышлять о Ленинграде:

— Удивительный город... Все в нем величественно; и архитектура, и история, и слава. А какая богатейшая литература посещена ему! И кинематограф тоже. Такого литературного и кинематографического города, пожалуй, больше нет, разве что Париж. И у каждого писателя Ленинград особенный. У Пушкина — стройный красавец, державный Петербург, Петра творенье. У Гоголя — призрачный, туманный, обманчивый... У Достоевского — город мрачных каменных громад, где живут униженные и оскорбленные. У Блока — город «закоулков темных и глухих»... А потом появился в искусстве Петербург — Петербург — Ленинград. Заводские рабочие окраины. Мрачные бараки. Трактористы. Прокопленные цеха. Черное небо над заводскими трубами... Пролетарский Питер, который в девятсот семнадцатом пришел в Смольный и отсюда по зову ленинской партии начал штурм Петербурга... Этот Питер увидели мы в лучших историко-революционных фильмах: в «Октябре», «Конец Санкт-Петербурга», «Депутате Балтики», «Человеке с ружьем», в ленинских фильмах, в «Мы из Kronstadt». Именно такой Питер искали для своей трилогии Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, потому что он был родиной нашего Максима. Есть глубокая закономерность в том, что уже в двадцатых годах этот город, где все еще дышал октябрьским переворотом, стал героем фильмов об Октябре. А в тридцатых, когда Октябрь

появлялись лучшие наши фильмы, он держал пальму кинематографического первенства... Ленинград и советское кино — вот великолепная тема для искусствоведческого исследования, которая еще ждет своего автора.

...Машина выезжает на набережную за Александров-Невской Лаврой, и мы оказываемся в грохоте стройки. Бульдозеры сгребают обломки старых стен. Укатывается асфальт. Ревут «АМЗи». Над синей ширью Невы взлетает бетонная арка строящегося моста. Чирков выходит из машины.

— Где же ты, старый Питер? Одно воспоминание осталось, — говорит он. — Тут, между прочим, снималось «Возвращение», баррикадные бои... Помните? Тут были мрачные дома и узкие улочки. Очень подходящее место для баррикад...

...Мы едем к Нарвской заставе. Невский, канал Грибоедова, Лыный мостик. Он тоже памятен: когда-то этим мостиком проходил, направляясь в Государственный банк, комиссар только что родившейся Советской власти Максим. Проходила здесь и Наташа, верный его друг... Мы едем, и третьим пассажиром в машине, незримо, в разговорах и воспоминаниях — Максим. О нем хочется знать все. Как создавался он в творческом воображении актера? Как становился таким, каким мы его знаем? Какова была температура того огня, что нераздельно сплавил в образе этого пламенного революционного пафоса и человеческую простоту, патетику и лиризм, блеск ума и трепет сердца? И Чирков вспоминает:

— Враз обо всем не расскажешь. Да и написано на тему это немало. И я недавно написал брошюру о моих королях, о работе над ролью Максима... Много, бесконечно много труда отдала нашей кинотрилогии все, что он создавал. И время показало, что потрудились мы не зря. Но, помимо трудов наших и талантов, было еще и другое. Было чувство единения с героями, о которых мы рассказывали. Мы, режиссеры и актеры, были, если можно так сказать, в одном лагере с Ползновым, Максимом и Наташей.

У нас было общее мировоззрение, общие идеалы, общие взгляды — Максим и его друзья готовили революцию свершить, завоевывали первые кирпичи нового, справедливого мира. Мы же, молодые художники молодой Советской страны, стремились своим искусством продолжить и утвердить то, что начинали они... Каждый из нас мог сказать словами Маяковского: «Я счастлив, что я этой силой частица, что общие дене слезы из глаз...» Вот в этом чувстве духовной, идейной, партийной солидарности и заключена, я думаю, главная причина успеха нашего труда...

Помню, артисты Каюков, Кулаков, Кибардина и я, работая над ролями, ездили по заводам Ленинграда, ездили учиться, проникнуться духом рабочих коллективов, сущностью рабочего чело века. Мы хотели, чтобы герои наши — Дема, Андрей, Наташа и Максим — стали жизненно правдивыми и убедительными. Это была серьезная учеба. Но главному — вот этому чувству духовной солидарности — нам учиться не пришлось. Оно было общим. Вдох и у нас, актеров, и у тех, с кем мы встречались в заводских цехах.

— Вот я думаю: идет год, меняется жизнь, меняется искусство. Это естественно, иначе не может быть. Приходит в искусство все новые и новые художники. Каждый своеобразен, неповторим. Но их верность великим идеалам нашей революции неизменна. И в этой верности сила нашего искусства.

...Обогнув Триумфальную арку, проехав мимо памятника Кирову, машина мчится по широкому, прямому проспекту Стачек. Вокруг, сколько хватает глаз, многоэтажные дома. Стекло и бетон. И парки, парки, уже облетающие под осенними ветрами. Справа, за высокой оградой, Кировский завод. Когда-то он назывался Путиловским... Когда-то вот здесь, по грязной, разбитой мостовой, мимо проклянутых стен, тракторов и баракос, шли, обнявшись, три товарища, три рабочих парня — Андрей, Дема и Максим. Один из них погиб на заводе. Другого казнили. А третий пошел трудной и славной дорогой борьбы, стал строителем нового мира...

— А теперь на Выборгскую, — говорит Борис Петрович. — Ведь и трилогия заканчивается «Выборгской стороной». И еще побеседуем дорогой... Вспоминается мне один эпизод. Уже снималась вторая серия, как вдруг появилось бесполокостое: а не становится ли скучным наш Максим? Уж очень он непогрешим, безукоризнен. А не заставить ли его совершить какую-нибудь

ошибку, что ли, которую он, конечно же, исправит впоследствии? Ведь ошибались же большевики, даже самые преданные партии... Ошибется Максим, и зрители-де с большим интересом будут следить за ним: как он выйдет из сложного положения? Сложился драматичный фильм... Одним словом, режиссеры предложили мне подумать на эту тему. Размышляю я долго, основательно. И пришел к твердому выводу: нет, не имеет права Максим на ошибку! Зрители его уже полюбили, вот такого, каков он есть, — ясного, прямого, верного. Он для них олицетворяет Партию, все самое лучшее в ней. Сделать Максима другим — значит предать его, обмануть ожидания зрителей... Режиссеры улыбка и сказали: «Мы рады, что вы думаете так же, как и мы...» Мне кажется, пример этот может служить аргументом в наших нынешних спорах о положительном герое...

...«Аврора» на вечной стоянке. Шлюпка плывет вдоль ее борта. На веслах нахлывцы — мальчишки в полосатых телляшках... Потом еще мостик, а за ним Выборгская сторона. Ленин на броневике и Финляндского вокзала...

И вот мы на заводе «Красный выборжец». Сюда приходил когда-то Чирков со своими друзьями-актерами. Здесь снимались многие сцены трилогии...

Борис Петрович шагает по заводскому двору, вспоминает, рассказывает. Мимо проходит группа рабочих. Вдруг один из них останавливается и говорит удивленно:

— Ребята, глядите, Чирков!..

И происходит знакомство. Рабочий, узнавший Чиркова, — его зовут Дмитрий Всеволодович Чернышов, он шлюфовщик-лекальщик — крепко жмет руку артиста.

— Я вас сразу узнал, товарищ Чирков. Я еще помню, когда вы приезжали к нам на завод. И съемки здесь проходили. Мне тогда было шестнадцать лет. Я уже здесь работал. Вся семья наша работала на «Выборжеце»: и отец, и мать, и дядя мои, и братья... А когда фильм смотрел, всегда вас вспоминал. И вдруг такая встреча...

...На обратном пути мы говорим о новых историко-революционных фильмах, посвященных великим датам, которые скоро наступят, — 50-летию Советской власти и 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина.

— Немало среди этих картин произведений настоящего таланта. Но мне кажется, что иные молодые художники не всегда отдают себе ясный отчет в том, какое это громадное и ответственное дело — создать фильм об Октябре, о Ленине. Сколько он требует труда, таланта, поисков. А именно этого иногда и не находят в новых фильмах. Вот взять хотя бы последние роли Ленина... Я вспоминаю, когда впервые увидел Щукина и Штрауха в образе Ильича, — это было потрясение, высокая радость... Именно таким представляли мы себе Ленина. Таким полюбили его на всю жизнь. Любовь эта была итогом не только громадного таланта артистов, но и гигантского их труда. К сожалению, в новых наших фильмах такого потрясения не было. Почему-то иные режиссеры считают, что если загримировать актера «под Ленина», да он к тому же может картировать, то этого уже достаточно. Горькое заблуждение... Чтобы сыграть великого человека, надо долго и упорно расти в себе его образ, надо стремиться хотя бы отдаленно приблизиться к нему — мыслью, чувством, сердцем.

...Поздно вечером мы уезжаем в Москву.

Борис Петрович медленно идет по Невскому, переходит площадь, поднимается на ступени вокзала... Седой, пожилой человек. Народный артист Советского Союза. Создатель огромного количества образов на экране. Создатель Максима...

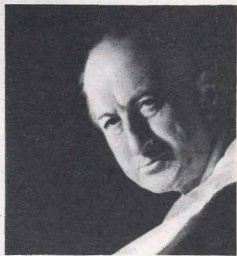
Уже много лет шагает по миру, покоря сердца, этот Максим — ленинец, большевик, революционер. Его называют Типичным Ученицким из Нарвской заставы. И это очень верно. Потому что Максим так же прост и бесстрашен. Потому что и его сердце жжет «пепел Клааса» — жажда справедливости, жажда счастья для всех, кто трудится... И потому каждый раз, когда в последнем кадре кинотрилогии Максим, обращаясь в зал, говорит: «Прощайте, товарищи!» — люди разных стран отвечают ему: «Здравствуй, Максим!..»

Ю. Кузев

Фото Н. Ананьева

Ленинград — Москва

# КИНЕМАТОГРАФ ДУМАЮЩИЙ



Михаил РОММ,  
народный артист СССР

Если за девятнадцатым веком прочно закрепилось определение века пара и электричества, то двадцатый еще не получил названия. Может быть, его будут называть веком космоса, может быть, веком самолета и автомобиля или телевидения и кибернетики, а может быть, и еще как-нибудь. Мне думается, что среди применительных особенностей нашего поразительного столетия есть и такая: невиданный прогресс науки. Нет буквально ни одной области современной жизни, которая могла бы развиваться стихийно, без участия мощного научного аппарата. В современных производствах огромная часть всех средств тратится на научное предвидение, на научный эксперимент, на научный анализ.

Количество людей, занимающихся наукой, так стремительно растет, что любители статистики подсчитали: лет через тридцать — сорок половина человечества будет заниматься наукой. В конце концов, если так пойдет и дальше, людей для науки не хватит.

Таким образом, наш век может быть назван веком науки, веком науки оснащенной мысли. Это имеет прямое отношение к кинематографу не только потому, что вся его техническая сторона опирается на современную, все усложняющуюся науку и технику. Это имеет прямое отношение и к содержанию того, что мы называем киноискусством.

Можно рассматривать развитие кинематографа с разных точек зрения. Скажем, с точки зрения его изобразительных форм или принципиальных изменений, которые происходят в актерской работе, в режиссуре, или с точки зрения жизненной правдивости нашего зрелища. Но самое любопытное заключается в том, что в первые десятилетия своего существования кинематограф, между нами говоря, в основной массе своих произведений или за не очень многими исключениями был удивительно глуп. В какой-то мере глупость кинематографического зрелища, наивность кинематографического героя, простодушная незамысловатость сюжета стали в кинематографе одной из самых мощных традиций. Как правило, киногерой значительно глупее среднего зрителя, как правило, зритель получает удовлетворение в кинематографе оттого, что он все время сознает свое превосходство над героями экрана, не исключая профессоров и академиков, которые ходят в кинодекорациях. Зритель верит, что это академики, верит, что он много знает, но видит его примитивность и, уж во всяком случае, наивность.

Кинематограф этого типа привлекал зрителя к тому, что шевелить мозгами во время сеанса не нужно, что в кино ходят отдохнуть от мыслительного процесса. Даже самые волнующие и темпераментные картины редко нагружали мысль. Может быть, в этом и заключается причина, по которой в последние годы на Западе возникла идея так называемого интеллектуального кинематографа, то есть кинематографа для зрительской элиты, для «высокотехнологичных».

Мне приходится видеть образчики того, что именуются интеллектуальным кинематографом. Это, как правило, очень сложное построение, которое действительно заставляет зрителя напрягать свой мыслительный аппарат. Но при этом главным образом приходится думать о том, что происходит на экране, разбираться в сложных

ассоциациях, соединять кадры, которые между собой как бы даже и не связаны. И когда доберешься до главного — до мысли картины, то она оказывается простейшей, чтобы не сказать больше, она оказывается не слишком емкой, но чрезвычайно сложно выраженной.

Мне не хочется ссылаться на примеры из работ западных кинематографистов, называть фамилии и картины, так как читателя многих из них не знаю. Здесь бы потребовался подробный разбор произведений, который не позволяло сделать размеры этой статьи. Скажу только, что слово «интеллектуальная» часто применяется к картинам попросту вычурным, лишенным глубокой мысли, хотя и сделанным блистательно с профессиональной точки зрения, сделанным не только изобретательно, но и талантливо. Эти картины называются интеллектуальными, так как их восприятие чрезвычайно затруднено. Причем непонятность фильма нередко входит в режиссерское задание. Их интеллектуальность — кажущаяся, их интеллектуальность — в усложненности кинематографического языка. Напряжение зрителя возникает не от сложности мысли, а от того, что он пытается разобраться в происходящем на экране. Загадочность всегда кажется умной. Достаточно сопоставить два кадра, которые никак не ввязаны между собой, чтобы возникло ощущение глубокомыслия и, во всяком случае, своеобразия. Но под эти кажущиеся своеобразием иной раз не лежит ничего. Думается мне, что разорванность нарочитая усложненность кинематографической формы отражает неясность мировоззренческой позиции многих западных авторов, их поиски собственного места в жизни, духовное состояние перед лицом все усложняющегося современного мира.

Когда я говорю о кинематографе мысли, то имею в виду не этого рода произведения. Усложненность формы, малопонятность, стремление к самым далеким и смутным ассоциациям не являются признаками кинематографа мысли. Наоборот, мысль тем глубже, чем проще и точнее она выражена. Мне хочется самого простого, хочется, чтобы кинематограф стал умнее, чтобы он вырос из коротких штанишек, в которых привык ходить. Я не претендую на открытия в этой области. Мне просто очень хочется, чтобы стремительно растущий зритель получал в кинематографе настоящую пищу, а не ее суррогат.

Я глубоко убежден, как и все мы глубоко убеждены, что коммунизм может построить только сообщество мыслящих людей. Высокое мышление, причем мышление самостоятельное, индивидуальное, ставшее потребностью людей с первых дней Советской власти, с каждым годом, с каждым месяцем и днем все больше и больше становится насущной необходимостью нашего современника. В то же самое время многие, причем очень талантливые, художники Запада целиком уходят сейчас в область чувства и подознания. Какие бы интересные полотна порой ни возникали на этом пути, я считаю это путь неверным. При всей важности этой части жизни человеческого духа, я ставлю на первое место открытую ясную мысль и полагаю, что в этом должна быть отличительная черта нашего искусства.

В последнее время всех нас не только в нашей стране, но и во всем мире волнует ряд вопросов общечеловеческого характера. Скажем, о

судьбе человечества при наличии таких средств разрушения, которые способны уничтожить его. О жонглировании между техническим оснащением человечества и его социальным устройством. Между невиданно быстрым движением науки и чрезвычайно медленным моральным, этическим развитием людей. О контрастах двадцатого века, в котором в один и тот же день, в одну и ту же минуту на одном конце планеты решаются вопросы продления человеческой жизни, решаются на тончайшем научном уровне с применением самых новейших средств, а на другом конце планеты люди истребляют самими варварскими и дикарскими способами. О рекордах нашего века. Двадцатый век поставил множество рекордов в разных областях. Но самый поразительный, может быть, заключается в том, что за первую половину века истреблено больше людей, чем за несколько тысячелетий предыдущей жизни человечества. Это тоже рекорд.

Все это не может не волновать мыслящих людей, не может это не волновать и меня. С этой точки зрения фильмы «Девять дней одного года» и «Обыкновенный фашизм», при всей разности этих двух картин, разности техники, приемов, формы, являются для меня двумя частями единой кинематографической трилогии, над третьей частью которой я буду работать. «Обыкновенный фашизм» — развитие той же мысли, которую я начал излагать в «Девяти днях одного года».

Кинематограф должен начать думать — настоящее. Но, чтобы он начал думать, вернее, чтобы зритель в кинематографе начал думать, нужно большее напряжение и нужна перестройка отношения к нашему искусству.

Самое страшное в любом искусстве — это косность. Это то, что влезло в плоть и кровь и художника и тех, к кому он обращается. Само настроение человека, который идет в кино, чтобы отсидеть полтора часа и отдохнуть, стоит на пути того кинематографа, о котором я мечтаю. Но у нас зрители хоть не пускают в зал после начала сеанса, а на Западе принято входить в зрительный зал в любой момент — посмотреть сначала конец, потом начало. Трудно в такой обстановке требовать от зрителя, чтобы он следил за развитием сложной, единой, непрерывной мысли.

Но, разумеется, перестройка привычного взгляда зрителя на кинематограф, настроенность, с которой он входит в зал — это дело второе. А дело первое — это перестройка навыков всего отряда кинематографистов. Здесь есть над чем подумать драматургам и режиссерам, операторам и актерам, композиторам и художникам.

Не так-то легко найти по-настоящему думающих актеров — думающих не в жизни, а на экране, умеющих развивать мысль, а не только чувство, умеющих заставить мыслить и зрителя. Я не хочу обижать наших прекрасных актеров, умных и талантливых. Но меня начинает тревожить состояние нашей актерской школы, где за последнее время именно этому уделяется недостаточно внимания. Умение мыслить на экране — это главный признак актерского мастерства сегодня. Оно требует такой же тренировки и напряженной работы, как умение двигаться и смеяться или плакать. Актер современного кинематографа должен быть мастером мысли.

В еще большей степени это относится к драматургу, режиссеру и оператору.

## КОРОТКО

**РОМАН ДАНИЛА ГРАНИНА** «Иду на грозу» пережил третье рождение. Познакомившись с молодым учеником Крыловым и Тукиным на страницах книги, мы продолжили встречи с ними на театральной сцене. Студия «Ленфильм» закончила работу над дружески-интимно широковзвонной картиной «Иду на грозу», сценарий которой Гранин написал вместе с постановщиком Сергеем Мизягиным.

«РАССКАЗ О МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ» — так называется лента, снятая на студии «Ленфильм». Она посвящена уникальной коллекции Института театра, музыки и кинематографии. Коллекция эта насчитывает свыше трех тысяч инструментов. Сценарист В. Самойлов, режиссер В. Николай.

**РОМАН ЮЛИАНА СЕМЕНОВА** «ПАРОЛЬ НЕ НУЖЕН», посвященный деятельности прославленных коммунистов — П. Постышева и В. Блюхера, будет экранизировать режиссер Борис Григорьев.

**КИНОФЕСТИВАЛЬ ФИЛЬМОВ**, созданных по произведениям замечательного детского писателя Аркадия Гайдара, проведен в кинотеатрах, дворцах культуры и клубах Московской области.

Демонстрировались картины «Сназна о Мальчише-Кибальчише», «Школа мужества», «Тимур и его команда», «Дальные страны», «Судьба барабанщика», «Военная тайна».

**КИРИЛЛ ЛАВРОВ** снимается в главной роли картины «Долгая счастливая жизнь», которую ставит на «Ленфильме» Г. Шпалликов. Его следующая работа — в фильме «Солдатами не рождаются» режиссера А. Столпера. Затем зрители вновь увидят его в роли Лапина в картине по сценарию Ю. Германа, которая станет продолжением фильма «Верьте мне, люди».

**ВАДИМ КОЖЕВНИКОВ** вместе с режиссером В. Чеботаревым работает над сценарием по своему роману «Щит и меч» — о работе чекистов в годы войны.

**ГУЗИНСКИЕ КИНОАНТЕРВЬЮ** снимаются на студиях многих республик. Т. Арвадзе занят в роли революционера Алеши Джанашидзе в фильме «26 бакинских комиссаров», который ставит студия «Азербайджанфильм». Отар Кобридзе снимается на «Ленфильме» в картине «Сегодня новый аттракцион». Спартан Багашвили будет сниматься на «Таджикфильме» в картине «Ниссо». На этой же студии в фильме «Смерть ростовщика» снимается Нугзар Шария. Н. Пираншвили и Н. Маргвельшвили приглашены для съемок на студию «Молдовафильм».

**СОВМЕСТНЫЙ СОВЕТСКО-РУМУНСКИЙ ФИЛЬМ** «Тоннель» залучен в производство (режиссеры Ф. Мунтяну и Е. Народицан). История, о которой рассказывает картина, действительно произошла в Румынии в последние месяцы войны: отряд советских и румынских разведчиков ценой жизни спас великий стратегический объект, который пытались уничтожить отступающие фашисты. Роль разведчика лейтенанта Денисова исполняет Алексей Локтев в радиста Валентина Малавина, стрелка-снайпера — Лев Пргуноу.

**СЕРГО ЗАКАРИАДЗЕ**, исполнитель главной роли в фильме «Отец солдата», избран почетным членом гвардейской части, принимавшей участие в съемках картины. На вечер, организованном Союзом кинематографистов Грузии, ему был вручен значок «Отличник Советской Армии», подарены пилотка и плащ-палатка.

«НАМА-65». О старой реке, о ее молодости и красоте рассказывает эта картина, выпускаемая Казанской студией кинохроники.

Сценарий В. Нагарлицкого, режиссер Ю. Карамышева.

**ТАМАРА СЕМИНА** закончила сниматься в фильме «Время, вперед!» и начала работать над новой ролью в фильме «Кто сказал: да?», который ставит на «Мосфильме» Ю. Карасин.

**В**едь самое главное — это человеческие взаимоотношения... Сказав это, корреспондент шатнулся к краю сцены, но удержал равновесие, схватившись за занавес.

Из зала донеслось:

— Черти, ходят здесь, спать не дают.

И в ответ:

— ...Ну, чего ты, чего? Человека душу раскрой, ну, выпил малость...

Корреспондент ответил им бесконечно любящим взглядом и ушел за кулисы...

Театр-студия «Современник» поставил на «Мосфильме» кинофильм по очерку Н. Мельникова, опубликованному в № 7 «Нового мира» за 1963 год. Очерк был прочитан множеством людей, и авторам фильма не избежать того, что их детище будут сравнивать с первоисточником; может быть, это не вполне правомерно; но сравнивать неизбежно будут. И, конечно, найдут, что, усилив очерк в ряде мотивов, авторы картины в чем-то отошли от него, чем-то пожертвовали напрасно.

Обидно, что не получилась на экране, пожалуй, одна из лучших — начальная сцена очерка: как

ловкой, чеховски трогательной фигуре корреспондента, попавшего в яркий, горлающий мир стройки.

Театральная сама жизненная ситуация, и О. Ефремов идет ей навстречу.

На первых порах, правда, кажется, что Ефремов-постановщик вроде бы даже мешает Ефремову-актеру. Режиссерский монтаж, который должен бы «подавать» зрителю актера, обыгрывает крупные планы, выделяет детали, — монтаж фильма словно препятствует этому. Крупные планы подрезаны; монтаж построен на коротких кусках; ритм быстрый, беспокойный. И такой же стиль звукомонтажа: реплики, из которых можно было бы выжать бездну эфферности, — реплики бегут, ускользают, терзаются в неразборчивости.

Режиссер властно диктует картину своей стили. Этому стилю и подчинена работа главного оператора-постановщика Г. Егызарова. И это не та дешевая дань киноспецифике, по которой так часто можно узнать театрального режиссера, пришедшего в кино. Нет, здесь театральные актеры верны себе; соединяющий их работы воедино киноязык не гасит их своеобразия; он выделяет



На стройке моста. На первом плане (слева направо): Сивайский (Е. Евстигнеев), Зайцев (О. Табаков), монтажник (В. Павлов) и парторг Перов (В. Заманский)

Корреспондент (О. Ефремов)

уберег молодого человека от клеветы парторг Перов... Жаль, что затянута сцена в техникуме. Не будем давать список частных промахов авторов картины; не будем гадать, насколько лучше получилось бы она, не будь этих промахов. Тем более что перед нами вовсе не экранизация, а произведение совершенно самостоятельное, сделанное по своим внутренним художественным законам и этим более всего ценное. В основе фильма не просто мысль очеркиста, но сам его облик, Олег Ефремов, исполняющий роль московского корреспондента, угадал портретный эквивалент писательской мысли.

Именно такой облик корреспондента чувствовался в доброй, полушутливой, грустноватой интонации Н. Мельникова, написавшего свое произведение о том, что люди достойны любви, хотя полюбить их не просто.

Об этом и фильм «Строится мост». Но он — другое.

Да, этот фильм театрален в том обычном смысле слова, в каком мы говорим это применительно к сцене театра. Играть увлеченно, истово. Великолепен Владислав Заманский — парторг Перов, и Галина Волчек — жена Сивайского, и Евгений Евстигнеев, и... В фильме ощущается актерский праздник, и даже если не все сорок участников труппы безукоризненны и не все удачно подобраны, то уж главное-то в нем есть: стройный ансамбль.

Чудеса: театральность в этом кинофильме не мешает мне. Она в замысле. Она в милой, не-

в их игре общий и очень важный лейтмотив. В том, как сделан фильм, проявляется то, о чем он. Его концепция, общий взгляд на происходящее важнее актерских удач.

Так, значит, московский корреспондент, молодой, ощутил усталый, по-чеховски деликатный человек, приезжает в командировку на строительство крупнейшего, уникального моста. Четыре дня в суматошной карусели стройки. Все заняты, все спешат, все втянуты в дело...

А он приехал; он должен это самое... отображать.

В том беспокойном, тревожном монтаже, который не дает вам вглядеться в мелькающие лица людей, есть глубоко содержательный смысл. В сущности, людям не до корреспондента, у каждого свои дела.

— Одну секунду! — тараторит сопровождающий его парень и отвлекается все время для какой-то чепухи (спросит, опротестовало ли матч «Динамо»), — парно все на свете важнее, чем этот странный приезжий дядька. Вот беда: люди одновременно и не замечают корреспондента и шумливо-любопытны к его персоне, но чаще в их любознательности звучит издевка («Писатель приехал!.. Шолохов? В Москве, небось, квартиру ищет? Вы с Евтушенко не знакомы?») В этом добродушно-издевательском любопытстве к столичному жителю есть оскорбительный неинтерес к его личности... И, чувствуя это, корреспондент идет во встречную атаку и бодро спрашивает этих людей: «Нормы выполняете?» И скульп-

# МОСТ К ЛЮДЯМ\*

## ● СТРОИТСЯ МОСТ



Сцена пожара. В центре монтажник Мамедов (М. Козаков)



Комсорг Надя (Л. Крылова)

ему, наверное, сводит от его собственных казенных вопросов, потому что в них нет следа его личного интереса. И притом как странно: бестактное любопытство, а рядом бестактное желание тут же все рассказать о себе, втянуть незнакомого человека в свидетели, в соглядаты, в слушатели.

«Приехал, писатель? Ну, чего стоишь? Давай, обращай!» «Здравствуйте, писатель. Помогите спасти человека. Ему пришлось обокрасть столовую, но он не вор...» «Вы корреспондент?! Ага, помогите мне пробить ращепленное...»

Невозможно это описать, нет, надо видеть смертельно усталые глаза О. Ефремова, играющего корреспондента; он устал от этой мелкой суетности, от суматохи, от готовности всякого встречного вывернуться перед ним назизнанку; он устал от непроходимой этой мельтешни, потому что он чужой тут.

Чужой! Он приехал! Он уедет... А люди живут здесь. И вот, нутром чувствуя в нем **проходящего**, они либо открыто смеются над ним, либо между делом, попутно, спешат чего-то выгадать от его приезда; но и там и здесь он для людей не личность, так, либо полезное, либо бесполезное обстоятельство.

Пропсть чужести людской — вот тема глубоко-го раздумья авторов фильма, вот пункт их тревожного поиска.

На только там строится мост, где через реку перекидывают стальную стрелу. В душах строится мост.

И в том самом человеке, который только что в сердцах обругал тебя, может открыться душа живая. И в стареющей, запоздало модничавшей жене Синайского есть своя печальная и несогласившаяся красота. И в блажном, сумасбродном бригадире Зайцеве есть чуткая готовность любви. Да что говорить, в законном «дубе» и дураке Петухове, «призванном работать с людьми», погиб, наверное, добрый механик. В каждом человеке, смешном ли, грубом ли, есть спрятавшаяся душа. И умение открывать это человеческое начало в людях, изнутри открывать — вот что прежде всего удалось сделать «Современнику». Они как бы говорят: люди разберутся и воздадут всякому должное. Только не мешайте людям, не лезьте со стороны, не суйтесь изуча, и не учите их жить...

Ключевая сцена картины — товарищеский суд в мостоотряде. Клубный зал с обычными плакатами. Смешливые девчата в зале, которые полупотом допытываются у корреспондента: поче-

чужой... Но сам-то ты, «писатель», чего приехал, что ты за четыре дня поймешь, чего ж ты сам от людей-то хочешь, когда им жизнь, а тебе наблюденища?..

Во время монтажа одной из крупных сцен моста всплывает пожар на старом теплотехнике, давно приспособленном под гостиницу мостоотряда... Этот двойной аврал есть, это финальное событие, та преодолеваемая и рождающая людей катастрофа, которая увенчивает фильм. В несчастье души раскрываются. И корреспондент наш оживает и чувствует себя своим... Но не как соглядаты, не как «корреспондент», а как участник событий, он помогает погорельцам, и в это мгновение он счастливы:

А завтра он уедет навсегда от них. И где-нибудь в другом месте — встанет перед ним та же проблема.

Решить ее раз и навсегда — невозможно. Решать надо каждый раз заново. Каждый раз — строить новый мост к новым людям.

Финальная сцена: в клубе ноют на полу погорельцы; корреспондент возвращается поздно;

му вы такой седой, да сколько вам лет и т. д.? И председатель суда, говорящий на соответствующем диалекте: «Ты не мне отвечаешь, ты **народу отвечаешь!**» И что же? В этом-то невзрачном зале, где смешно перемешалось с серьезным и неловкое с истинным, — здесь-то люди и устанавливают **сами** подлинную меру нравственных ценностей. Будет горестно пожимать плечами Качанов: да, выпил в рабочее время, но ведь по случаю рождения сына, а трубу действительно стянул с территории, бог его знает, зачем стянул, да ведь все спяну... И будет звонко обличать его «перед народом» румяный дружинок Цыпленков, который целый час, гусь такой, крался за пьяным, ждал, когда он эту трубу до своего барака дотащит, и сдаст-таки в милицию.

Ну что ж, **простят** Качанову, потому как сыновья у людей не каждый день рождаются, простят простят, а накрепко закажут впредь пить в рабочее время.

Гусю же этому, Цыпленкову, что крался за ним и ждал, пока факт воровства произойдет, не **простят**. Потому что подлец он. Вышибут единогласно из дружинок да еще и ославят на всю струю.

Вот и думает свою думу корреспондент. Почему простили Качанова? Свой он здесь, здесь он весь, виден весь: выпил за рождение сына, подвернулся труба, не удержался... Он живет, он наш человек. Тот же, кто крался, не живет. Он соглядаты, он сбоку, он следит, он не с людьми:

он устал, он навеселе. Он проходит на клубную стую:

— Я хочу сказать...

Его стараются отвлечь (поздно, все спят уже), а он, счастливый, почти плачущий от сочувствия к людям, говорит им о том, что **людьми** надо быть. О. Ефремов помещает своего растроганного героя на помпезную клубную стую, во всем этом есть элемент фарса, и Ефремов это чувствует: тут растроганность и самоирония вместе. И это чисто ефремовская сцена. Мы вспоминаем «Голого короля», вспоминаем «пикничок» в спектакле «Всегда в продаже» — несбыточный пикничок, во время которого все хороше в людях раскрывается... И вот теперь неумело трогательно-добры, подвыпивший герой вещает спящим людям с пустой клубной сцены, что жить надо по-людски и что ничего дороже людей на земле нет, а со стороны это все смешно и неловко. О. Ефремов помнит, что завтра его герой уедет отсюда насосем, и снова замельтешит перед ним спешащий мир. Ну что ж, зато в это мгновение душа раскрылась. Это картина о человеческой доброте и о человеческом доверии, о том, что люди лучше, чем привыкли думать о себе, и о том, что чужой человек, если с добром он идет, всегда может стать своим. Об этом картина. Ее авторы не знают других путей к людям, чем вот это любящее доверие к ним.

И я не знаю.

\* Статья публикуется в порядке обсуждения.



● ОДИНОЧЕСТВО

несет ее в народ, прямо в лицо бросит Антонову: «Меня убьешь, другие правду найдут!» По органичности, психологической глубине Баев Г. Глебова, пожалуй, наиболее интересная актерская работа фильма. И бешеный, расквашенный Антонов не посмел тронуть старика, потому что тронуть его означало бы лишиться последнего доверия крестьян, доверия, которое и так уже ушло — невозвратно, неоправимо.

В фильме Одесской студии «Одиночество» (сценарий Н. Вирты, постановка В. Воронина), очевидно, было задумано показать, как борются за душу крестьянина-земледелца истинные революционеры-большевики и фразеры эсеровского толка, как пустое фразерство оборачивается в конце концов гнусной жестокостью, террором и как в этой трудной, длительной борьбе побеждают те, на чьей стороне ленинская правда.

Но борьбы на экране, к сожалению, не получилась. Антонов, Сторожев, Токмаков в фильме — живые люди, и историческая обреченность их сыграна убедительно и точно. А герои, им противостоящие, не совсем удалась. Создается ощущение, что они настолько уверены в своем конечном торжестве, что даже не считают нужным принять в событиях активное и решительное участие. Таков, в частности, один из главных персонажей фильма большевик Листрат (Н. Лебедев). В картине сместились очень важные смысловые акценты. Особенно обидно, что эпизоды, в которых действуют Антонов-Овсенко (А. Граве) и Тухачевский (А. Головин), несут в себе одно только информацию о событиях, происходящих в стране одновременно с митингом на Тамбовщине, и служат лишь связками между узловыми моментами картины. Фигуры выдающихся революционеров получились проходными, безликими. Фильм смонтирован словно наспех, очень разрознен, между отдельными его кусками недостает порой логической связи.

Всей картине — и воплощению общей ее концепции и отдельным актерским работам, которые очень неровны и несколько разнотипны, — не хватает твердой объединяющей режиссерской

руки. В общем, «Одиночество» никак не причислишь к серьезным удачам нашего кино. И все же эпизоды, с которыми я начал статью, останутся в памяти, потому что в них — и крупица подлинного искусства и живая, острая современная мысль. Мысль о том, что один из самых опасных видов лжи — это ложь, которая выдает себя за правду, вышедшую из народных недр, прикрывается интересами народа.

Другой историко-революционный фильм — «Товарищ Арсений» (сценарий Арк. Васильева, постановка И. Лукинского, производство студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького) — значительно ровнее. Рассказ о юношеских годах Михаила Васильевича Фрунзе ведется с добротной профессиональностью. Мы почерпнули даже кое-какие новые сведения о стачке иваново-вознесенских ткачей в 1905 году. Но что несет в себе лента, кроме этих сведений, более или менее известных?

Понимание историко-революционной темы как наглядной иллюстрации к учебнику истории, к сожалению, характерно для некоторых фильмов последнего времени, особенно адресованных детской и юношеской аудитории. Высказывается даже принципиальное соображение, что для этой аудитории именно такой подход художника к историческим событиям полезен и плодотворен, что именно так события будут наилучшим образом поняты и усвоены. Но как же можно забывать непреложную истину, что искусство воздействует не дидактикой и не прописями, а художественными образами? И что если фильмы будут без конца в разжиженном виде воспроизводить верные и справедливые строки учебника, то это не только не поможет глубоко осмыслению истории, но, напротив, станет последовательно отбивать у молодежи интерес к ее познанию.

Вспомная сейчас некоторые эпизоды «Товарища Арсения», я не могу с уверенностью сказать, принадлежат ли они этому фильму или, скажем, «Мандату», вышедшему на экраны ранее. Очевидно, если эпизоды эти поменять местами, перенеся из одного фильма в другой, мало что измени-

## КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

КИНООБЗОРЕНИЕ

# КАКОЙ СЛЕД ОСТАВИЛИ В СЕРДЦЕ?

Наш общий интерес к событиям революции и гражданской войны всегда будет глубоким, прочным, непреходящим. Очевидно, не случайно, что именно с этой темой связаны высшие взлеты нашего киноискусства, что «Броненосец «Потемкин» признан лучшим фильмом мира прочно и единодушно.

И, конечно же, серьезное и широкое современное осмысление времени, когда началась новая эра в истории человечества, по-прежнему остается одной из центральных задач нашего искусства, искусства кино в частности.

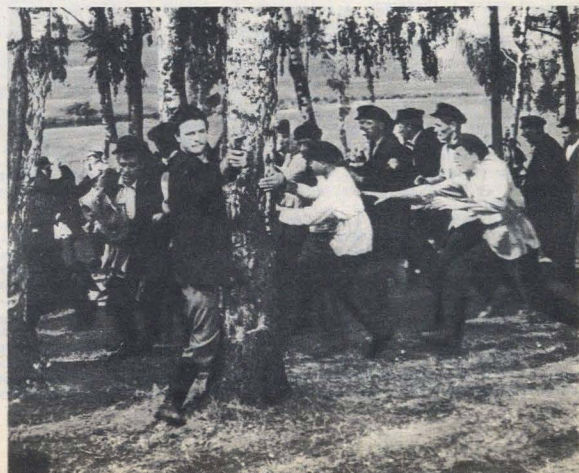
Четыре историко-революционных фильма вышли сейчас на экран — «Одиночество», «Товарищ Арсений», «Буря над Азией», «Канатоходцы». Что же нового принесли они нам, о чем заставили задуматься, какой след оставили в сердце? Какие тенденции нашего сегодняшнего кинематографа выразили?

...Вязкая тишина окутала забитую людьми площадь, едва слышно переговариваются отдельные группы крестьян. 1919 год, Тамбовщина. Голод...

Поговорить с крестьянами пришел главарь банды, именуемый себя «постанской армией», эсер Антонов. Его роль исполняет А. Кочетков, артист сильного и неподдельного темперамента.

Антонову надо завоевать доверие собравшихся на площади людей, подчинить их себе духовно, чтобы потом сделать орудием в своих руках. Накануне в селе безобразничал и куражился Колька-матрос, его же, Антонова, выкормил. И вот сейчас главарь решает расстрелять Кольку при всем народе — за то, что матрос «на трудящегося крестьянина руку поднял». И сразу же после расстрела здесь же царственно подарит Антонов самому неказистому, захудалому мужичонке статую белоную кобылу.

А потом середняк Фрол Баев, который вместе с другими склонил на эту удочку, будет мучительно, трудно искать правду, долго не верить, боясь, что его вновь обманут, сомневаться, присматриваться. Но, найдя правду, проникшись ею, по-



● ТОВАРИЩ АРСЕНИЙ





● БУРЯ  
НАД АЗИЕЙ



● КАНАТОХОДЦЫ

лось бы. И молодой пропагандист, с неизменно прониженной улыбкой говорящий рабочим правильные, но слишком уж общие вещи, никак не окрашенные личными пристрастиями, индивидуальностью, все-таки оставляет нас равнодушными, несмотря на все усилия артиста Р. Хомятова, исполняющего роль Фрунзе. Даже гибель любимой женщины не выводит героя из состояния равновесия! Не верю этому, не могу поверить! Ведь Фрунзе-то был индивидуальностью, личностью, да еще какой, а его экранная копия этой вот личности, этой индивидуальности в себе не несет.

И вот в чем заключается парадокс. Осторожное стремление к пресной «правильности», стремление все разжевать и расставить по своим полочкам приводит порой к таким историческим беспаттистам, как можно только руками развести. Фильм «Товарищ Арсений» начинается эпизодом, который затем прерывается, что завершением своим увенчать картину. Это пролог и эпилог. Им придается значение особое. Фрунзе телеграфирует Ленину о взятии Керчи. В это время приводит на машине пленного французского полковника.

Далее идет собственно фильм, в нем, между прочим, показано, как провокатор Бобров предал подпольную организацию. А в эпилоге французский полковник оказывается этим самым Бобровым.

Фильм заканчивается словами Фрунзе: «Вот мы и встретились, господин Бобров». Неужели все эти годы Фрунзе стремился к встрече с провокатором, в свое время его предавшим, и лишь для того, чтобы иметь возможность произнести свою многозначительную фразу (а иначе как объяснить такую подчеркнутую, ударную подачу эпизода?)

Неужели не чувствуют авторы фильма, как мелочится здесь характер мужественного и стойкого борца за великую идею? Так отомстили за себя иллюстративность, отсутствие самостоятельности мысли.

В чем секрет успеха «Донской повести», которую мы видели около года назад? Думается, в том, что правдивое и страстное киноповествование, сделанное на основе ранних шолоховских рассказов, оказалось в чем-то важным созвучным сегодняшним нашим раздумьям о высоком гуманизме и человечности строя, основы которого закладывались в те огненные годы. Вспомним, как

ухаживают красноармейцы за беспомощным грудным ребенком, как оберегают его от походных опасностей и невзгод, как при взгляде на него светлеют их лица. Вспомним, как забирают они с собой женщину, изнасилованную бандитами, которую нашли лежащей без сознания. Неудобство, обуза, да и «стыдно сказать» — баба в отряде, а все-таки не смогли бросить! Но когда открывается им предательство Дары, за которое заплатили они жизнью своего командира, приговор бойцов жесток и неумолим.

Революция — для человека, ради его счастья и радости.

И потому, рискуя собой, сохраняют бойцы едва теплющуюся жизнь ребенка. И потому многое может простить человеку великая и гуманная революция — поддержит опустившегося, поможет тому, кто совершил ошибку. Но потому же, во имя тех же высоких целей, не простит она предательства и вероломства, преступления против законов человечности...

Мысль, близкая к этой, правда, выраженная значительно менее отчетливо, звучит и в некоторых местах «Одиночества», о котором речь уже шла выше. Связана она прежде всего с образом Сторожева. Его интересно играет П. Глебов.

Там перед нами трагедия незаурядного человека. Связав свою судьбу с бандитами, все более утрачивает он себя, постепенно разрушается личность. Зверски, из-за угла убивает Сторожев человека, которому толковал когда-то о мужицкой правде, об избавлении от «деспотизма» и «жестокости» большевиков. Он не принял руки помощи, которую до самого последнего момента, до последней возможности протягивала ему революция, как приняла ее те, кто раньше был вместе с ним.

Он пошел против людей, строящих новую жизнь, и этим сам обреч себя на волчье, звериное одиночество.

Есть живые сцены и в «Товарище Арсении», например психологическое единоборство Фрунзе с опытным жандармом Лавровым. Эти сцены как бы обозначают путь, пойдя который авторы могли добиться серьезного успеха, — путь отказа от поверхностной фотографичности и следования жизни со всеми ее противоречиями и сложностями.

Есть такие эпизоды и в узбекском фильме «Буря над Азией» (авторы сценария К. Ярматов, М. Мелкумов, Н. Сафаров, В. Алексеев, А. Гри-

шев, постановщик К. Ярматов). И хотя порой замечается в нем те же слабости, что и в фильме «Товарищ Арсений», есть в «Буре над Азией» и значительные удачи. И главное — это образ Ялантуша в замечательном исполнении Шукура Бурханова.

Ялантуш — командир отряда узбекских крестьян, поднявшихся в 1917 году против баев. Сразу же останавливает он на себе внимание умным и острым взглядом пронзительных глаз, врожденным достоинством, величием, величием — не помпезностью и надутостью, нет, именно величием, земной, человеческой, близкой. Он гордо носит свои лохмотья, потому что все огромные богатства, отнятые его джигитами у баев, он раздал беднякам, на себя не истратил ни гроша. Наверное, это свойство актерской индивидуальности: стоит только посмотреть на Ялантуша — Бурханова, он еще и не произнес ничего, — а вас уже покорают обаяние редкостной цельности и чистоты. И вместе с тем чувствуете вы его острее недовольство собой — тем, что он так мало еще знает и в революционной борьбе своей вынужден руководствоваться больше интуицией, чем пониманием положения дел; чувствуете вы и его жадно доброжелательный, доверчивый интерес к людям, которые могут чему-то научить. Он платит за эту преданную, самоотверженную дружбу. Но если доверие Ялантуша будет обмануто, использовано во зло, тогда не жди пощады — он будет яростен и непримирим. Перед нами характер самобытный и яркий, наделенный большой стихийной силой, поднятый революцией на гребень событий. Сложность, своеобразие его еще и в том, что Ялантуш — выходец из народа, находившегося в состоянии чудовищной бедности и отсталости, а это, конечно, не могло не наложить на героя свой отпечаток. Актер надуывает и убедительно передает основу характера — глубочайшее чувство исконного земледельца и труженика. Именно оно позволяет неграмотному Ялантушу принимать верные решения в сложнейшей обстановке тех лет, безошибочно ориентироваться, точно различать друзей и врагов.

И еще одна недавняя узбекская лента — «Канатоходцы» (авторы сценария Я. Ильясов, А. Ташкенбаев, постановщик Р. Бажмур). Это небольшой эпизод становления Советской власти в Средней Азии. Старый канатоходец с помощью мальчика-ученика ценой собственной жизни помогает красноармейцам ликвидировать банду басмачей. Фильм если не чисто приключенческий, то, во всяком случае, имеющий к этому жанру прямое отношение.

В нем присутствуют традиционные эффекты, вроде «догонит или не догонит» (когда красноармейцы гонятся за басмачами), «сорвется или не сорвется» (когда бандиты стреляют в мальчика, который по навету переходит через пропасть). Думается, заслуга авторов фильма и в том, что они не скрывают, что острые сюжетные повороты придуманы, а не получились как бы сами собой. Они правильно считали, что в сюжетной остроте ничего заторного нет.

При всем том, занимательность не заслоняла от нас характеров, во всяком случае, характера старого канатоходца (П. Хамраев). Преданность делу революции органически сплавлена здесь с чисто восточным лукавством, наивностью и простотой — с мудростью много повидавшего и много видевшего человека.

Оператор Д. Фаткуллин сумел передать своеобразную строгую красоту пустынной, выжженной солнцем земли, стокосовавшейся по влаге и заботливым рукам человека.

Одним словом, свои задачи фильм решает, и решает неплохо.

Трудно, да и не нужно, давать здесь какие бы то ни было рекомендации, но нельзя не заметить, что удачи фильмом, о которых шла речь, лежат в одном ряду. Там, где на историю не наводился хрестоматийный глянец, где факты не подмалки под себя кинематографистов, не сделали их усердными копистами. Там, где знание этих фактов, точное следование им, которое в принципе, безусловно, необходимо, не превращалось в самоцель, не сковывало таланта и фантазии художника, самостоятельности его мышления. Где он был не рабам, а творцом.

Тогда история становилась могучим его союзником создания подлинно художественного произведения.

К. Щербак

**В** семь утра от гостиницы отходит автобус. Он проезжает по солнечным, еще не знойным улицам, минуя застрывающиеся окранны и оказывается за городом. Автобус идет в прошлое. Оно еще живет, город помнит о нем. И чит память 26 бакинских комиссаров, которые были расстреляны в каракумских песках осенью 1918 года.

В Баку есть площадь Двадцати шести и обелиск в их честь. Гуляя по городу, можно оказаться на улице Шаумина, Азизбекова, Фиолетова, Джарнидзе... В музее истории Азербайджана хранятся их документы и немногие уцелевшие вещи. Двадцать шесть комиссаров будут жить в городе всегда. Но чтобы сделать фильм о них, нужно искать черты прошлого на старинных улицах, окраинах или заново воссоздавать облик старого Баку. Вот почему в пригороде выросли мрачные нефтяные вышки, каких давно уже нигде не найдешь. Здесь снимается несколько больших эпизодов фильма «Двадцать шесть бакинских комиссаров». Вот что говорят об этой картине ее создатели.

**АЖДЕР  
ИБРАГИМОВ,  
РЕЖИССЕР:**

Перед нами одна из самых драматичных страниц революционного прошлого. Смерть комиссаров была подвигом. Но не менее героической была их жизнь. Для того, чтобы понять это, нужно представить себе обстановку Закавказья в те далекие годы. Веками сеяли здесь национальную рознь, и люди привыкли не доверять друг другу. Между народами, жившими и трудившимися в одном городе, была стена непонима-



ния — стена, веками складывавшаяся из национальных предрассудков, религиозного фанатизма, ненависти. Не так-то просто было ее разорвать. И мне дорого, что в далеком и грозном 1918 году бакинские комиссары призвали людей к единству, равенству, братству. Среди них были азербайджанцы, армяне, грузины, русские. Они боролись вместе, и идеалы, за которые они отдали жизнь, дороги сегодня всем народам мира.

**ГЕННАДИЙ  
БОЙЦОВ,  
АКТЕР:**

— «Приготовились... мотор... начали...». Раньше, снимаясь в эпизодах, я всегда немножко боялся этих слов. Казалось, они «выключают» актера из образа.

Роль Фиолетова избила меня от страха перед кинокамерой. Никогда мне так хорошо не работалось, никогда я не чувствовал себя так легко и свободно, как сейчас.

Ваня Фиолетов — простой русский парень, сперва рабочий, потом комиссар народного хозяйства. Перед тем, как ехать в Баку, я побывал у старой большевички Хаси Львовны Сердюковской, которая хорошо знала Фиолетова, сказал ей:

— Я буду играть роль Фиолетова. Расскажите мне, пожалуйста, о нем побольше. Но если можно,

На первом плане — Шабазов (И. Османлы), Сурен (А. Мерес)



# 26 БАКИНСКИХ КОМИССАРОВ

Фото А. Аранкеляна

Сцена в тюрьме.



**СРОК  
ИСТЕКАЕТ  
НА РАССВЕТЕ**

Повесть американского писателя Уильяма Айриша «Срок истекает на рассвете» привлекла режиссеров студии «Грузия-фильм» Н. Ненову и Г. Цулая. Герои повести — танцовщица Брикки Кольман и безработный Куин Вильямс, попавшие в ад современного капиталистического города.

Экранизируя повесть Айриша, Н. Ненова и Г. Цулая стремятся показать неравное единороство героев с одиночеством и нищетой и их поражение в этой борьбе.

Брикки (Ариадна Шенгелая),  
Куин (Мераб Тавадзе)

начала я сам вам расскажу, каким его себе представляю.

И начал рассказывать. Говорил, что Фиолетов был простым, веселым человеком, что душа его всегда была открыта людям и люди очень любили его. Хася Львова слушала, не перебивая. Потом сказала:

— Вы все говорите правильно. И показала мне старую фотографию. На ней было человек двенадцать.

— Найдите здесь Ваню Фиолетова.

Я сразу узнал его, узнал по глазам. У Фиолетова они какие-то особенные — веселые, улыбающиеся, иногда суровые...

Каждое утро а след за автобусом, который привозит на съемочную площадку актеров, подвезает еще несколько машин. Из них выходят люди в обычной современной одежде. Побывав в вагончике костюмеров, они преобразуются: одни приобретают облик доверхолевых рабочих, другие выходят, опоясанные пулеметными красновардскими лентами, третьи шеголяют в одежде приказчиков. Пожалуй, ни одна сцена в экспедиции не обходилась без участия большой массовки. И это одна из особенностей будущего фильма.

## КОНСТАНТИН ПЕТРИЧЕНКО, ОПЕРАТОР:

— Динамика фильма — в движении масс, и за этим движением, исполненным значительности и трагизма, должна следовать камера. Герои наши постоянно окружены людьми. Лишь в момент ареста они остаются наедине друг с другом. Поэтому на съемочной площадке всегда мно-

голюдно. Такую сцену труднее организовать, чем камерную, и труднее снимать, но только так, наверное, и можно делать фильм о двадцати шести комиссарах.

По колену в нефти работают мужчины и женщины, тускло поблескивают на солнце нефтяные фонтаны, и черные вышки кажутся зловещими на фоне выцветшего от зноя неба. Горький назвал когда-то бакинские промыслы «гениально сделанной картиной мрачного ада». Мрачная выразительность картины черпала смыслы из прошлого, воссозданного художником Евгением Свидетелевым, словно берет тебя в плен.

## ЕВГЕНИЙ СВИДЕТЕЛЬ, ХУДОЖНИК:

— Почти каждая сцена здесь ставит перед художником сложные творческие задачи. Подготовка к съемкам была долгой и кропотливой: мы изучали архивные материалы в Баку, ездили в Краснодарск, куда в сентябре 1918 года приплыл корабль с пленными комиссарами, побывали в Каракумской пустыне, где 26 бакинцев были расстреляны. После этого я работал над эскизами. Декорация нефтяных трисков в Баку строилась около трех месяцев. Вышки сделаны почти в натуральную величину. Это один из самых важных объектов. Ведь именно из-за нефти английские интервенты так стремились захватить Азербайджан.

Группа продолжает работу... Память о бакинских комиссарах, о бакинской коммуне живет. Т. Михайлова Баку

## КОРОТКО

**ВЛАДИМИР ГОРНИКЕР** — режиссер киноопер «Мощарт и Сальери», «Иоланта», «Царская невеста» — поставит на «Мосфильме» оперу Даргомыжского «Каменный гость». Сценарий написан А. Донатовым.

«ПЕТР СТУЧКА». Фильм под таким названием закончил римские документалисты в связи со столетием со дня рождения выдающегося революционера.

СТО ОЧЕРКОВ и восемьсот номеров киножурнала выпущено за двадцать послевоенных лет литовскими документалистами.

НА СТУДИИ «ТАЛЛИФЛЬМ» Юрий Мюор экранизирует книгу лауреата Ленинской премии Ю. Смуула «Письма из деревни Сыгдате». В. Кяспер ставит широкий экранный фильм об астрономах «Супернова» (сценарий А. Ромова и И. Авербах). Г. Кроманов снимает картину «Что случилось с капитаном Лалетусом» по одноименному роману П. Нуусберга.

ГРИГОРИЙ РОШАЛЬ завершил работу над широкорамным цветным стереофоническим фильмом «Год, как жизнь». Сценарий написан им в содружестве с Г. Семеновым по мотивам первой части ее романа «Похитение огня». Операторы Л. Косматов, А. Симонов. В ролях — И. Кваша, Р. Нифонтова, В. Ливанов, К. Лучко, А. Миронов, Н. Михалков и другие.

МУСЕ ДЖАЛИЛОВ — татарскому поэту, герою войны, посвящается сценарий «Моабитская тетрадь», постановка которого намечена на студии «Ленфильм». Авторы сценария — Э. Дубровский, С. Потепалов, В. Григорьев и Г. Никулин.

ЛАРИСА ШЕПИТЬКО, постановщица фильма «Зной», ставит на «Мосфильме» картину «Гвардии капитан» по сценарию В. Ежова и Н. Рязанцевой (он был опубликован в журнале «Искусство кино» № 1, 1965 г.). героиня фильма — участница войны, летчик-испытатель, женщина сложной и интересной судьбы. Ее роль исполнит актриса Театра-студии киноактера Мария Булгакова.

## КИНОСЛОВАРЬ

Издательство «Советская энциклопедия» подготовило к выпуску первый том «Кинословаря», который расскажет об интересных актерах, режиссерах, операторах, художниках, композиторах всех стран мира.

Киноискусство различных государств и союзных республик посвящены специальные очерки, дополненные справочным материалом. В «Кинословаре» будут теоретические статьи о драматургии, об актерском, режиссерском и операторском мастерстве. В серии статей будут описаны техника

съемки, оборудование студий, киноаппаратура, новейшие советские и зарубежные достижения в развитии широкоэкранного и широкоформатного кино, перспективы развития кинотехники.

Словарь выйдет в 2 томах. Издание богато иллюстрировано портретами деятелей кино, кадрами из фильмов (всего тысяча иллюстраций). Общий объем издания — 140 печатных листов. В нем будет помещено около 3 тысяч статей.

Цена одного тома — 2 руб. 80 коп.

## «КИНАМО» СМОТРИТ В МИКРОСКОП

Уникальную съемку произвели для своего научно-популярного фильма грузинские режиссеры Д. Абашидзе и Н. Жужундзе. Они заставили маленькую съемочную камеру «Кинамо» проникнуть к призме микроскопа и стать свидетелем необычайно тонкой операции, благодаря которой человек, потерявший слух, вновь обретает счастье слышать.

«Возвращение в мир звуков» называется этот очерк Грузинской студии научно-популярных фильмов. Более месяца работали кинематографисты в клинике лауреата Ленинской премии профессора С. Н. Хечинашвили. Профессор работал, глядя в микроскоп. К другому окуляру, в который обычно наблюдает за ходом операции ассистент хирурга, был прикреплен киноаппарат.

И вот заключительные кадры — радостное лицо Вали Кабановой, машиниста донецкой шахты: потерявший слух, она вновь возвращается в мир звуков.

## ЗАГОВОР ПОСЛОВ

Почти в каждом городе, если заблудиться в старинных переулках, можно отыскать на стенах стертые контуры слов с забытыми твердыми знаками, едва различимые фамилии былых владельцев. Но все изменилось вокруг, и стены, которые помнят старое, рушатся. Рудятся, уступая дорогу новым зданиям, переплетениям проводов над улицами, частокколам телевизионных антенн.

— Пожалуй, придется устраивать заповедники: скоро негде будет снимать фильмы о прошлом... — мрачно острит режиссер Николай Розанцев.

Его можно понять. С операторами Мартином Клейном и Альбертом Осиповым он объездил всю Москву в поисках подходящей природы. Напрасно. Лишь в Риге, на дальней окраине города, удалось разыскать уголок, не тронутый приметами нашего века. Здесь, на берегу Даугавы, снимается одна из сцен фильма Рижской студии «Заговор послов», в которой оживает Москва восемнадцатого года. Это был год, когда колышущиеся фронтонты сжимались вокруг Красной России, а внутри страны зрели контрреволюционные заговоры. История, положенная в основу фильма, в общих чертах известна из учебников под названием «Заговора Локкарта».

— Заговор послов был, пожалуй, самым авантюризм из всех, с какими пришлось иметь дело ЧК, — рассказывает Николай Розанцев. — Ставка делалась на своеобразный «дворцовый переворот»: окружить Кремль, Большой театр, уничто-

жить Советское правительство... На языке врагов это называлось «отрубить голову революции», причем сделать это предполагалось руками латышских стрелков... Но заговор был раскрыт. И огромную роль в этом сыграли ум, талант, воля одного человека, имя которого — Эдуард Берзинь. Мы считаем своим долгом к пятидесятилетию Советской власти рассказать об этом верном страже Октября.

Несколько лет назад латвийский журналист Г. Курнелк начал собирать материалы о жизни и деятельности Берзиня. К работе присоединился московский драматург М. Маклярский. Затем появился сценарий. Постановка фильма была поручена Борису Барнету. Но преждевременная смерть прервала его работу над картиной. Теперь ее завершает Николай Розанцев.

История единоробства Берзиня и Локкарта представляет собой увлекательнейший сюжет. Исполнитель роли Берзиня — актер Улдис Думпис — впервые выступил в кино.

В роли Даржинского снимается ленинградский актер Игорь Клас. Их противника, матеревого разведчика Сиднея Рейх, играет Вадим Медведов.

В фильме снимаются также известный латвийский актер Эдуард Паулус, Валдис Зандберг, Владимир Сошальский и молодая актриса Театра-студии киноактера Лариса Данилина.

«Заговор послов» выйдет на экраны в конце года.

Рига

М. Черненко

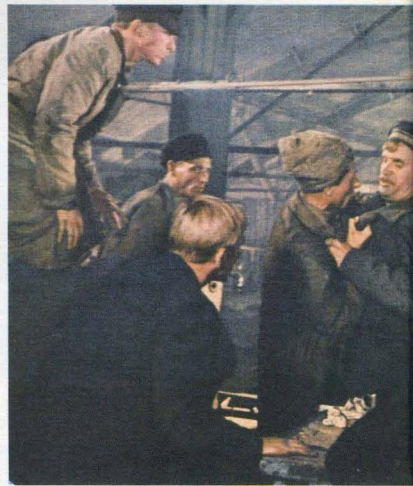


На съемках.  
Справа —  
постановщик  
А. Салтыков

Звoryрки —  
Е. Урбанский  
(справа),  
Рузаев —  
И. Лапиков

Фото Б. Алличука.

Сцена в цеху



В парикмахерской.  
На первом плане — Сая  
(А. Цыганкова)





# ДИРЕКТОР



Свадьба  
Зворыкина и Сани



**С**вадьба была несвоей, хотя венчались по любви. Натянуто сидел жених — революционный матрос Алексей Зворыкин. Растерялся от непривычно бедной обстановки невеста, красавица Саня — дочь скобяного торговца Феофанова.

Друг жениха — Кныш — неотрывно глядел на невесту, будто привороженный. И вдруг внезапно астал, как слепой, не видя ничего кругом, подошел к Сане и срывающимся, высоким, «не своим» голосом затянул томную мелодию вальса. Он был смешон и прекрасен в этом своем непреодолимом порыве. И до ужаса нелево.

Хмуро, тяжело глядел на друга Алексей. Но вот невеста начала вторить песне глубоким грудным голосом.

Этой сцены не было в сценарии Ю. Нагибина (отрывок из которого был опубликован в «Советском экране» № 2 за 1965 г.). Ни в литературном, ни в режиссерском. То есть была сцена свадьбы, но совсем не такая. Новое решение родилось в дни подготовки к съемкам, в репетициях, в спорах, в той всеобщей атмосфере творчества, которая сложилась в съемочной группе «Директор».

В то время как фильм «Председатель» широко шел по экранам страны, его авторы Ю. Нагибин и А. Салтыков начали работу над «Директором». Картина складывалась нелегко. Нелегко было найти образное решение сложнейшей задачи, которая стала главной в фильме: история страны, трудных и героических лет революции, первых шагов индустриализации, история ее победы, раскрытая через биографию одного человека.

Мы хорошо знаем эти годы по литературе. Но с позиций современника, умудренного почти полувековым опытом жизни Страны Советов, эти первые десятилетия выглядят несколько иначе. К ним еще не раз обратится пылливый глаз художника, чтобы разглядеть в зародыше то истинное и то наносное, что потом проросло и подлинно прекрасными, а подчас и нелепо уродливыми побегами.

...Таких людей было много в 1917-м. В матросских тельняшках или солдатских шинелях, с маузерами и винтовками, оставшимися от первой империалистической, шли они в «последний и решительный» за «власть рабочим, землем крестьянам, мир народам». Они вынесли, выстояли, защитили революцию.

В тесном узле сцеплены биографии наиболее яркие, наиболее типичские. Действовать на экране должны не заурядные посредственности, а люди сильные, могучие и в своих

дерзаниях и в своих падениях. Эти люди олицетворяют историю. О них фильм «Директор». Главный герой фильма Алексей Зворыкин — характер сложный, противоречивый.

...По захопленной окраине Москвы идет Зворыкин легким, широким шагом. Только что опрокинут последний рубеж юнкеров. В древней Москве — Советская власть, и он может вернуться домой. Из-за прищипленных штор, из чердачных окон, сквозь щели заборов провожают матроса-победителя испуганные, любопытные, настороженные глаза. Но шагает не победитель, не монумент себе, не памятник времени. Разгоряченный боем человек горланит во весь голос разухабистую песню. И это хорошо, это достоверно.

А вскорости матрос Зворыкин назначается директором автозавода. Путаница разрухи обстужает его, непреодолимость преград очевидна. И только неколебимость веры в революцию помогает приступом взять препятствие. Если стране нужны броневики, они будут! Вот они готовы — для гражданской...

Пока можно нахрапом, на ура, как в атаку.

А вот дальше сложнее. Появился кабинет, секретарь, ковровая дорожка в приемной, стулья для ожидающих директора и личный шофер. Это у него-то, Алешки Зворыкина, который все детство мечтал сам повертеть баранку «настоящего» автомобиля... И жена его Санька в парикмахерской делает перманент.

Та самая Санька, что еще недавно вместе с тысячей жен рабочих лопатой грязь месила, восстанавливая завод... Оператору А. Ниточкину нелегко было снимать эту огромную массу. В ватниках, перевязанные шарфами, в тяжелых, облипших глиной ботинках тысячи людей из грязи подымали цеха... Великая идея владела их сердцами.

Зворыкин может преодолеть любые преграды. Они ему по плечу. Он силен, могуч, талантлив.

Хорошо, что вслед за ярким характером Егора Трубникова Ю. Нагибин и А. Салтыков обратились к подсобной же по значительности фигуре — Алексею Зворыкину.

Когда фильм будет готов, зрители услышат в нем песню, слова которой написаны давно уже почти забытым поэтом А. Александровским. Есть в ней такие строчки:

Никогда, никогда не сольются  
День и ночь в одну нолею.  
Никогда не умрет революция,  
Не закончив работу свою...

Эта работа революции продолжается сегодня, и ею руководят сегодняшние Зворыкины.

Е. Семенов

Картина «Перед судом истории», над которой почти три года работал режиссер народный артист СССР Фридрих Эрмлер, окончена. Она необычна, оригинальна. Ее особенность в том, что главный герой не актер. Документальность в фильме поднята до большого философского диспута...

Наш корреспондент И. Вольфсон встретился с режиссером Ф. Эрмлером и беседовал с ним.

— Мы я знаем вас, Фридрих Маркович, как постановщика замечательных художественных фильмов, вошедших в золотой фонд советского кино. Мы помним вас как одного из авторов «Встречного», как автора «Великого гражданина». Сейчас вы выступаете в новом жанре. Чем объяснить такую перемену?

— Четыре года назад мой друг писатель Владимир Петрович Владимиров показал мне свой сценарий короткометражного телевизионного фильма «Из Нью-Йорка в Ясную Поляну» (речь о нем шла в «Советском экране» № 23, 1962 г., — Ред.). В сценарии была заложена такая сила документальности, а история его героя Петра Охрименко оказалась мне столь интересной, что несколько неожиданно для себя я взялся за постановку этой короткометражки. Мне кажется, нет ничего сильнее в искусстве, чем факт. И никакой драматург не может выдумать такое, что порой «придумывает» сама жизнь...

Когда фильм «Из Нью-Йорка в Ясную Поляну» был поставлен и показан по телевизору, зрители своими многочисленными письмами утвердили мое мнение о силе документальности в искусстве.

И... я перестал быть режиссером игрового кино. А после картины «Перед судом истории», мне кажется, уже не вернусь к игровому фильму...

— Как возник замысел картины «Перед судом истории»?

— Сценарии, которые мне доводилось читать после фильма «Из Нью-Йорка в Ясную Поляну», и некоторые картины, которые я видел на экране, оставляли чувство неудовлетворенности, хотелось полемизировать с носителем «карманной» философии и всяческих кинематографических «потоков» и «волн». Все свою творческую жизнь я стремился оружием кинематографии говорить о самом главном в жизни нашего народа, нашей страны. Я не мог снимать картину, в которой не звучали бы главные идеи времени.

Но я режиссер, а не писатель. А сценария не было...

Однажды мы сидели с Владимиром, говорили о том, что он должен написать для меня новый сценарий. Было ясно: фильм должен быть бесспорно документальным. Но о чем?

Не помню точно, кто первый назвал имя Шульгина...

Я спросил: а есть что-либо у Ленина о Шульгине?

Владимиров снял с полки лексиконский томик и прочел: «Не запугивайте, г. Шульгин! Даже когда мы будем у власти, мы вас не «крадем», а обеспечим вам хорошую одежду и хорошую пищу на условия работы, вполне вам

## КОГДА ФИЛЬМ ОКОНЧЕН

# ПЕРЕД СУДОМ ИСТОРИИ

посильной и привычной». Это писал В. И. Ленин в «Правде» от 19 мая 1917 года.

Так был решен вопрос: «Кто?». Кто же он, господин Шульгин? Старшему поколению имя это знакомо. Василий Витальевич Шульгин принадлежал к числу злейших политических врагов Советской власти.

Монархист, лидер крайне правой крыла Государственной думы, редактор черносотенной газеты «Киевлянин», Шульгин в 1917 году предпринял отчаянную попытку спасти русскую монархию, а после Октября стал идейным вождем белогвардейщины. В списке организаторов белой армии имя Шульгина значилось под номером двадцать шестым. Впоследствии, будучи белым эмигрантом, он занимался антисоветской деятельностью из-за рубежа. В 1944 году, когда наши войска освободили от фашистов Югославию, Шульгин был арестован, осужден и до 1956 года находился в заключении.

здоровье напрасно. Я выстою. А вот как у вас со здоровьем?..

Тогда я не придал этим словам большого значения... Я был действительно озабочен самочувствием Шульгина и высказал свои опасения директору студии «Ленфильм» И. Н. Киселеву, когда мы вновь пришли к Шульгину в больницу.

Выйдя из палаты, Киселев рассмеялся:

— Вы знаете, что мне сейчас сказал Шульгин? «Что-то плохо вас режиссер выглядит Бледный. А со мной ведь будет трудно. Берегите его».

Да, начиная работу, я не представлял себе, какие огромные трудности придется преодолеть.

Начать хотя бы с того, что у нас не было не только «железного», но даже и просто законченного сценария. Сценарий писался и дописывался без конца и в подготовительный период и во время съемок — до самого последнего дня работы. В процессе этой работы мы постоянно вели полити-



Режиссер Фридрих Маркович Эрмлер (слева) и Василий Витальевич Шульгин

Фото Н. Парамовича

После длительных разговоров и обсуждений, на которые ушло несколько месяцев, Шульгин согласился поведать с экрана о своей жизни. Я приехал в Москву. Вместе с Владимиром пришел в больницу, где лечился в то время Шульгин.

Не скрою, я открывал дверь палаты с волнением. Много тому было причин. Невольно подумалось: «Что было бы, если бы я, сотрудник ВЧК—ОГПУ, встретился лицом к лицу с Шульгиным в двадцать годы?». В маленькой палате навстречу мне поднялся высокий старик с белой бородой. Мягкое пожатие руки, хриплый голос... Представьте себе: больничная обстановка, пижама, белый колпак на голове. И восемьдесят шесть лет...

Я подумал: «Вправе ли мы вести этого старого и нездорового человека в кинематографический водоворот? Выдержит ли он?»

Но мой собеседник рассеял всякие сомнения.

— Вы учтите, я — зубр, со мной будет трудно, — сказал Шульгин. — Ваше беспокойство о моем

здоровье и даже творческую (Шульгин — литератор!) полемикой с нашим главным действующим лицом. Сталивались два мировоззрения, две философии. И когда, казалось нам, противоречия заходили в тупик, Василий Витальевич говорил: «Давайте искать то, что нас объединяет, а не настаивать на том, что нас разъединяет». Все начиналось сначала, и мы в итоге находили общее решение.

Конечно, и я это хочу особо подчеркнуть: Шульгин выступает в нашей картине таким, каков он сейчас — много пережившим и перепредавшим под давлением несоперуемых доводов истории. Было бы неверным думать, что Василий Витальевич Шульгин перевернул все свое прошлое и принял все новое. Нет, конечно. Но ход истории, могучая сила нашей Родины, ее всемирный авторитет заставили Шульгина многое переосмыслить и переоценить. Василий Витальевич говорит с экрана: «То, что вы, коммунисты, делаете сейчас для России, не только полезно, но и необходимо. И это должны понять все русские лю-

ди — и те, кто отрезан от России, и те, кто родился вдали от Родины».

Да, это говорит Шульгин... И говорит искренне. Каждое слово, произнесенное с экрана, рождалось в совместных обсуждениях и спорах. Надо помнить, что В. В. Шульгин не актер и он не играет в фильме. Это фильм-воспоминание, фильм-документ, фильм-диспут.

Наша же задача заключалась главным образом в том, чтобы подвести Шульгина к этим воспоминаниям, восстановить обстоятельства, детали, обстановку тех событий, в которых он принимал участие как политический деятель.

Именно так В. В. Шульгин рассказывает о событиях, происшедших 2 марта 1917 года в царском салон-вагоне в Пскове, где Николай II подписал акт отречения от престола.

Вагон этот впоследствии был превращен в музей и находился в Петербурге, но во время войны сгорел. Сохранились иконы, календарь, блокнот, один стул, кусок ткани, который были обиты стены, и несколько фотографий. По ним художник Александр Блэк при помощи историков восстановил всю обстановку. Когда Шульгина привели в декорацию вагона, он замер на пороге: «Боже мой, вещи сохранились, а люди... Люди нет. Остался я один...». Слова эти впоследствии вошли в фильм.

Успокоившись, Шульгин показал, откуда вышел царь, где сидел Гучков, где стоял министр двора граф Фердинанд. И все это сокрушительной точностью мы восприняли в картине.

Нередко в импровизациях находились те драгоценные детали, подробности, которые поднимают факт до степени искусства. Об этом приятно вспомнить, но смею вас заверить, что в дни поисков, в дни съемки было невыразимо трудно. Если я скажу, что Василий Вильгельвич сам читать не может из-за болезни глаз, что все ему приходилось запоминать на слух, то станут понятнее люди достоинства сылки на трудности. И тем не менее, несмотря ни на что, ни один профессиональный актер не принес мне такого удовлетворения, какое принес неактер В. В. Шульгин.

Неактер Шульгин, попав в условия съемки и не зная техники актерской игры, на экране «просто» думал, искал точное слово для рождавшейся мысли. И это «просто» оказалось и сложным и мудрым. Отсюда некоторая замедленность повествования, которая отличает фильм.

Повторяю еще раз: «Перед судом истории» не только фильм-воспоминание, это фильм — философский диспут. С Шульгиным спорят в картине люди, документальные истории, редкие кадры кинохроники и кадры, специально снятые в Париже... Спорят и убеждают в своей правоте.

Мы стремились еще раз подчеркнуть всю бесповоротность антикоммунизма, справедливость и неодолимость дела В. И. Ленина и Коммунистической партии.

И то, что признание исторической правоты звучит из уст живого участника борьбы с Советским государством, представляется мне особенно убедительным.

Ленинград.

О ЧЕМ МЫ ДУМАЕМ, О ЧЕМ СПОРИМ

# ПО СТАРИНКЕ НЕЛЬЗЯ

**ЖУРНАЛИСТОВ ЭКРАНА ВОЛНУЕТ СЕЙЧАС ВОПРОС О СЪЕМОЧНОЙ ТЕХНИКЕ. ОТ ТЕХНИЧЕСКОЙ ВОЗРУЖЕННОСТИ МАСТЕРОВ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО ВО МНОГОМ ЗАВИСИТ ДАЛЬНЕЙШЕЕ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ИХ ИСКУССТВА. ИМЕННО ОБ ЭТОМ ШЛА РЕЧЬ, КОГДА В ОДИН ИЗ ПРЕДСЪЕЗДОВСКИХ ДНЕЙ В РЕДАКЦИИ НАШЕГО ЖУРНАЛА СОБРАЛИСЬ ТВОРЧЕСКИЕ РАБОТНИКИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ СТУДИИ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ.**

«**С**оветский экран». Давайте поговорим сегодня об одной из проблем нашего документального кино: в какой мере ваш творческий успех зависит от вашей технической оснащенности?

**Л. Данилов**, режиссер. Точнее было бы сказать, не «зависит», а «пределяется». Без современной современной техники нельзя предпринять исследование человеческой души, человеческой судьбы. А наша съемочная техника настолько устарела, что вызывает смех у людей, которых мы снимаем. Еще бы, одну камеру так скажет вся группа! Поменять ракурс — целое событие!

«Советский экран». Но пленка теперь, кажется, есть. Даже для съемок в темноте.

**Л. Данилов**. И все-таки даже самая чувствительная пленка еще не позволяет снимать всегда и везде. Часто приходится работать со светом. А какая тут естественность поведения, когда глаза слепят «коптеры!»

«Советский экран». И все-таки вам, Лен Стефанович, удалось с помощью скрытой камеры синхронно снять некоторые эпизоды в фильме о секантах — «Светопоставление состоится 11 апреля»...

**Л. Данилов**. Да. Но сколько мучений нам это стоило! Магнитофон работал несинхронно с камерой. При монтаже пришлось разбивать эпизод перебивками. В общем, мы еще очень далеки от того, чтобы снимать где хотим, как хотим, в естественной обстановке.

**И. Венжер**, режиссер. Хроникеров часто называют передовым отрядом. Но этот передовой отряд безоружен.

«Советский экран». Ирина Владимировна, а Вертов? Как же он умудрялся создавать живые репортажи со своей еще менее совершенной камерой?

**И. Венжер**. Вертов был гений... Но и ему было труднее, чем его современникам — французам, вооруженным камерой «Дебри». И все-таки ваш вопрос, простите, звучит демагогически; сейчас зритель стал настолько грамотен, что не прощает нам технического несовершенства наших фильмов.

**К. Никитин**, звукооператор. Я не совсем согласен с товарищами. Главное в творчестве — воля автора. И при той несовершенной технике, которой мы располагаем, можно делать много больше. Было бы желание. А его-то чаще всего и нет! Мы должны приобрести зрителя к подлинной жизни, давать ему возможность слышать эту жизнь с экрана. Но... в нашей драматургии звук не предусмотрен. Как правило, в фильмах звучит только музыка. Насколько же беден мир без звуков!

«Советский экран». Но вы забыли о дикторе...

**К. Никитин**. О, диктор! Этот диктор, который вещает от имени автора, и от имени героя, и от имени природы!

«Советский экран». Неужели ни в одном сценарии не предусматривалась звуковая драматургия?

**В. Горохов**, сценарист. Для этого автор должен быть профессионалом-кинематографистом, знать возможности звукового репортажа в сочетании с изображением. У нас авторы обычно решают тему с точки зрения газетной публицистики.

**К. Никитин**. Да, в тех случаях, когда психологического состояния человека мы не слышим и не видим, поднимаем то, чего не умеем передать, любовным решением. Тридцать лет назад я делал с Ивеном «Магнитогорск».

У нас было во сто раз меньше технических возможностей. Но мы искали и находили философское выражение поведения людей. Сейчас, в 1965 году, мы, казалось бы, можем глубже, интереснее рассказать о человеке, но вот ссылка на технику в своем неумении раскрыть его душу. Нам мешает отсутствие профессиональности, а не техническое несовершенство.

**Б. Карпов**, режиссер. Я считаю, что пока при той продукции, которую мы выпускаем, сылки на технику — иной раз просто средства самоощущения.

**В. Мишоша**, оператор. Продукция у нас действительно небогатая. Еще жив, дает себя знать прежний подход к явлениям действительности, бытовавший в недоброе времена. Это лакировка. Очень часто, показывая сугубо положительное явление, мы не даем зрителю задуматься.

**В. Горохов**. Я видел несколько польских фильмов, где авторы умело создавали ситуацию, в которой остро сталкивались человеческие страсти.

**В. Мишоша**. Вот-вот, надо уметь попасть в точку, поставить вопрос, который волнует, а не бездумно протягивать микрофон и заглядывать объективом в лицо.

**В. Горохов**. Мне думается, что корень беды вот в чем: наше документальное кино сейчас почти не ставит проблемы, не поднимает нерешенных вопросов. Раз нет проблемы, нет и драматургии. Сакраментальный оборот дикторского текста: «А кстати...» — соединяет на экране все, что угодно. Золотую звезду Героя Советского Союза с Полярной звездой, со звездой над ударной шахтой и т. п. А ведь это лишь литературные красоты, не имеющие ничего общего с жизнью!

**Л. Махнач**, режиссер. По-моему, в нашей технике при нынешних невысоких требованиях к творчеству еще есть «потолок». Трудно, но можно из нее еще кое-что выжать. Но необходимо учесть, что сейчас основная продукция ЦСДФ, крупнейшей студии страны, — журнал «Новости дня». Это журнал, который телевидение может делать лучше, оперативнее. А наше дело — то, чего телевидение не делает: проблемный фильм, с раздумьями, с серьезными наблюдениями. Вот тогда придется туго! Понадобятся узкоплановые камеры (узкую пленку в тот же вечер можно дать в эфир, потом перевести на обычную и на другой день демонстрировать в кинотеатре), синхронные аппараты и всякого рода особая пленка.

А пока происходит как бы взаимная диффузия: мы пытаемся в условиях ограниченных творческих требований к ограниченному техническим возможностям. Техника могла бы толкать нас вперед, на поиск. Но этого не происходит: не та техника. И звуковой репортаж и съемка скрытой камерой — прекрасные приемы, иногда вносящие незаменимые краски. Они у нас редки...

**В. Трошкин**, оператор. Талант плюс профессионализм подразумевается в каждом творческом работнике, но тысячу раз неправы те, кто бьет себя в грудь с левой стороны, восклицая: «Главное — иметь здесь, остальное — чепуха!»

Почему в наших фильмах сегодня так мало новаторства, поиска? Причин много. Сегодня мы говорили в основном об одной — оставании в технике. У нас нет легких узкоплановых и портативных синхронных камер, нет магнитофонов на уровне современных международных стандартов, нет хорошей цветной и черно-белой пленки — качество ее не только не растет, но даже понижается.

Со всеми этими бедами сталкивается каждая съемочная группа. В этом году мы работали на Дальнем Востоке, вдали от студии, над очерками о лесорубах, оленеводах, вулканологах. Наши фильмы заранее были обречены на немوت, потому что смета, составленная для работы группы в дальней экспедиции, не выдерживает перевоскоп «современной» синхронной аппаратуры.

Беспорно, устаревшая техника — тормоз, и то, что замедляет эту истину, наносит большой вред развитию документального кино. Работники студии уже поставили вопрос о техническом оснащении перед кинематографическим руководством. И на съезде об этом нужно сказать честно и громко.

**Л. Данилов**. Если бы редакционные «круглые столы» были способны вывести свои микрофоны на периферию, я уверен, мы услышали бы сейчас мощный хор голосов наших коллег с дальних киностудий и корреспондентских пунктов. Ведь и вопросы съемочной техники и организации творчества, о которых мы здесь говорили, на других студиях стоят еще более остро, чем у нас.

«Советский экран». Быть может, не все мнения, высказанные сейчас в несколько категорической форме, следует принимать безоговорочно, но думается, что наша беседа, став достоянием общности, поможет привлечь внимание к насущным вопросам в развитии документального кино и поможет зрителям в оценке творчества документалистов экрана.

«А теперь расскажите о своих учениках...» — так представлялась мне моя заключительная фраза нашей беседы с известным оператором, профессором ВГИК Борисом Израилевичем Волчковым.

На самом деле все получилось иначе. «Мои ребята...» — с этого начал он разговор со мной и потом снова и снова говорил о молодых талантах, которых растил и пестовал, воспитывая в каждом яркого, смелого, самобытного художника.

Кто же они?

Вот несколько имен: Юрушкина и Пилихина, Дербенев и Тодоровский, Юсов и Кирбижеков, Пааташвили, Лавров, Ильенко... До чего же несхожи между собой по операторскому обличению их работы! «Мне двадцать лет», «Человек идет за солнцем», «Весна на Заречной улице», «Иваново детство»... Как по-разному выглядят «Пора таежного подснежника», «Девять дней одного года», «Тени забытых предков»!

Во всех этих работах ощущается неугомонный поиск новизны и свежести кинематографической формы, поиск, всегда подчиненный задаче глубокого и полного раскрытия содержания. Но работают все они по-разному. Трудно поверить, что это одна «школа», что это воспитанники одного мастера!

— ...А вы не удивляйтесь! — улыбается Борис Израилевич, будто угадав мои мысли. — Плох тот учитель, который хочет видеть в учениках «себе подобных». Самое трудное, но и самое увлекательное в нашей преподавательской работе — найти в молодом, начинающем художнике его сильную сторону, направить человека по нехоженому пути и помочь развитию его собственного, индивидуального голоса в искусстве.

Научить своих питомцев Борис Израилевич может многому, ведь он из тех, кто достигал успеха своим «горбом», пылливостью. Его творческая жизнь — один большой непрерывающийся поиск, неустанное совершенствование мастерства, растущая взыскательность к себе.

С «Пышки» (1934) начинается его счастливый творческий союз с режиссером Михаилом Роммом, давший так много замечательных лент нашему экрану. И в каждой ленте чувствуется глубокое проникновение оператора в общий художественный замысел произведения, в его философскую концепцию. Вот поче-



# ПОРА ЖАТВЫ

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ



ПЫШКА

ЛЕНИН В ОКТЯБРЕ







Борис Волчек (третий слева) на занятиях по операторскому мастерству в Институте кинематографии

му Волчек непрестанно внушает своим ученикам: в синтетическом искусстве кинематографа ни одна из профессий не существует сама по себе; не научившись режиссерскому видению картины, нельзя стать хорошим оператором!

Уже в «Пышке» Волчек отличало умение пристально всмотреться во внутренний мир героев, передать на экране все оттенки их мыслей, чувств, настроений. Крупные портретные планы, позволяющие как бы заглянуть в душу человека, зарекомендовали молодого оператора как художника-новатора, умеющего подчинить световое и композиционное решение главной идее произведения.

От картины к картине все тоньше и все тоньше усваивает молодой оператор то, что он сам называет «мерой правды и неправды». Процесс собственного профессионального созревания Борис Израйлевич неизменно связывает с именем своего друга и соратника Михаила Ромма. Они нередко спорили между собой, но соглашались по многим частностям, но непременно приходили к общему решению.

В картине «Тринадцать» (1936) подвиг маленького отряда, ведущего борьбу с басмачами, зазвучал с огромной силой. Правдиво и тепло показаны здесь советские люди, их мужество, их высокие идеалы, рождающие подвиг. Увлечательным и мужественным этот фильм получился во многом благодаря проникновенному мастерству оператора, умеющего показать человека во всей его сложности и неповторимости.

Первые работы Ромма и Волчека — несомненные удачи. Но напомним, что они созданы как бы на подступах к фильмам «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» (1937—1939).

Теперь об этих произведениях, с честью прошедших испытания временем, говорят как о триумфе отечественного кино, как о признанной киноклассике. Они стали хрестоматийным примером художественного совершенства в решении важнейшей и нестареющей ленинской темы.

Но оглянемся назад. Ведь до этих кинополотен по-настоящему никто еще ни разу не отважился воссоздать на экране художественный образ великого Ленина. Сценарий А. Каллера, может быть, никогда и не увидел бы экрана, если бы не поистине беспримерная смелость Ромма и Волчека.

— Актер в роли Ильича? Это невероятно! — говорили им. — Зрители наверняка отвернутся от такой «фальсификации»!

Но создатели фильма, слушая тревожные прогнозы и понимая свою великую ответственность, не отступили! Гениальному актеру Борису Щукину оказалось по плечу столь необычная роль!

«Прост, как правда», — писал Горький, говоря о человеческой мудрости и скромности бессмертного Ленина.

Волчек стремился именно к такой целомудренной простоте изобразительной стилистики ленинских фильмов, которая означает драгоценную способность художника лаконично и скупой выразить огромную мысль и огромное чувство, говорить со зрителем на языке самой правды.

Долгие раздумья, бессонные ночи, репетиции, репетиции, репетиции... На съемочной площадке рождалась атмосфера подлинной жизни, потому что трепетное и священное чувство большой правды жило в сердце каждого, кто приближался к этому материалу. И даже люди, встречавшие в коридорах студии Щукина в гриме, благоговейно останавливались, уступая дорогу, и долго смотрели вслед, словно это был живой Ильич.

Вдохновенно, испытывая ни с чем не сравнимое волнение, снимал Щукина оператор. Лукавый ленинский прищур глаз, особая, порывистая походка, доброе умение слушать собеседника, тро-

гательная манера разговаривать с маленькой девочкой, по-отцовски и в то же время «на равных»...

Непрезойденные портреты, созданные Волчеком в ленинских фильмах, рождали кинематографический образ удивительной, впечатляющей силы. Этот образ явился на экране в новом эстетическом качестве как художественное открытие, которому суждена долгая-долгая жизнь в наших сердцах.

Таким, именно таким представляли теперь Ленина миллионы людей. В то время Ленина они поверили. Если бы авторы этих фильмов не создали больше ни одной картины, то и тогда безмерным остался бы их подвиг в искусстве.

Но Борис Волчек снял еще немало замечательных фильмов: «Мечта», «Боевые киносорбонники» военных лет, «Человек № 217», «Во имя Родины», «Русский вопрос», «Секретная миссия», «Убийство на улице Данте» и другие. Операторская работа в каждом из них знаменует рост его художественного мастерства, совершенство реалистического изображения характеров. Обогащается изобразительный арсенал оператора, строже становится его удивительная требовательность к соблодению «меры правды». Тактично пользуется он острыми средствами выразительности — ракурсами, динамикой камеры, разнообразием тональности; пользуется в точном соответствии с драматургией, с общим авторским замыслом произведения. Главным для не-



Слева направо: артист Б. Щукин в роли В. И. Ленина, режиссер М. Ромм, за съемочной камерой — Б. Волчек (1938 г.)



МЕЧТА



РУССКИЙ ВОПРОС

го неизменно остается углубленное внимание к человеческой личности, воплощенной актером.

Не так давно оператор Волчек дебютировал в качестве режиссера — поставил фильм «Сотрудник ЧК». Сейчас он собирается поставить картину на историко-революционную тему.

Что это? Измена прежней профессии оператора?

— Ничуть! — уверенно отвечает он. Действительно, история нашего и зарубежного кинематографа знает немало подобных примеров. А для Волчека грань между операторским и режиссерским видением произведения всегда была в значительной мере условной.

Опытный и заслуженный мастер кино, он сейчас полон творческих сил. Он в поре жатвы, когда плоды прожитого, передуманного, переувствозанного так обильны, что нельзя не поделиться ими с другими.

И он щедро, не скупясь, отдает их людям, прежде всего своим ученикам, «своим ребятам» из ВГИК, которые, он уверен, примут творческую эстафету, чтобы нести ее вперед — каждый своим путем.

Ф. Маркова

После четырех международных фестивалей, прошедших в Москве, мы уже привыкли к тому, что фестиваль — это смотр мирового киноискусства; это десятки новых фильмов; это несколько кинотеатров, где демонстрируется фестивальная программа; это сеансы чуть ли не круглые сутки.

Привыкли мы и к тому, что Московский фестиваль не только праздник, но прежде всего творческий труд: беседы, встречи, дискуссии. Вот почему, когда вскоре после Московского попадешь на Венецианский смотр мирового кино, различие между ними бросается в глаза особенно сильно. Венецианский фестиваль ограничен рамками небольшого курортного острова Лидо; рамками Дворца кино с двумя сеансами в день, из которых утренний — для прессы.

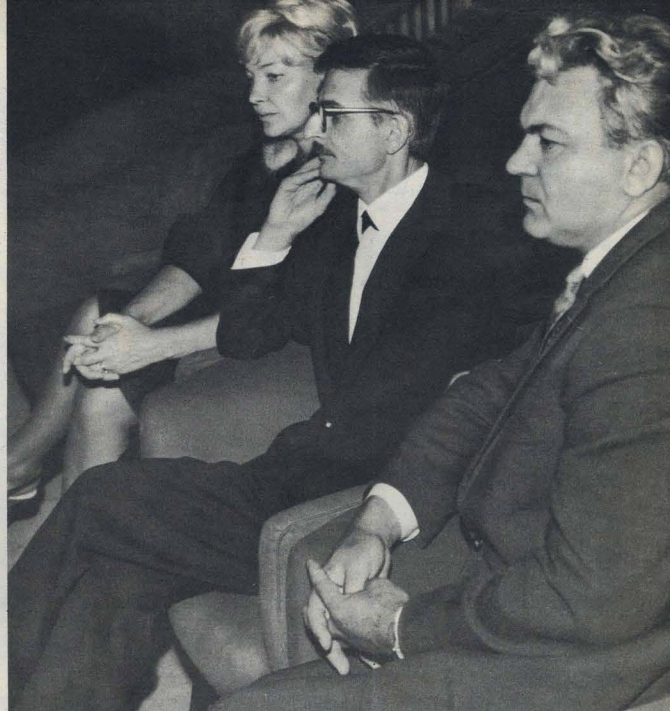
Число фильмов строго ограничено, они тщательно отобраны дирекцией задолго до конкурса; стран-участниц, как правило, 8—11, и это всегда почти одни и те же крупнейшие «кинематографические державы».

Таковы основные черты фестиваля в Венеции.

И нынешний его директор кинокритик Луиджи Кьярини стремится возвести их в принцип, обратить в достоинство. Более того, он хочет сделать Венецианский фестиваль исключительно профессиональным смотром киноискусства. Поэтому Кьярини готов даже отказываться от присуждения премий. Он видит цель лишь в том, чтобы на венецианском экране показались наиболее характерные тенденции мирового кино.

Нетрудно догадаться, что такая политика не всем нравится. Многие «звезды» бойкотируют фестиваль, часть венецианской публики считает, что серьезный характер его отпугивает туристов.

Наша группа: режиссеры Марлен Хуццев, Сергей Бондарчук, Петр Тодоровский и я — приехала на вторую неделю фестиваля и увидела очень немного фильмов. Венеция на этот раз была неузнаваема. Над Италией пронесся невиданный многодневный ураган, дождь и ветер хозяйничали на острове Лидо. Нарядные пляжи были усеяны щелками разбитых купальных кабинок, с деревьев облетела листва. Во Дворце кино приходилось ходить подземным туннелем. Курортно-фестивальная жизнь не-



Участники советской кинодеlegationи на фестивале в Венеции  
Н. Скобцева, М. Хуццев и С. Бондарчук во время просмотра фильма  
«Мне двадцать лет»

сколько замерла. Правда, и на фестивальному экрану она кипела не особенно бурно. Во всяком случае, в увиденных мною фильмах ее накал ощущался не столь уж сильно.

Главную премию — «Золотого льва Святого Марка» — получил фильм

итальянского режиссера Лукино Висконти «Туманные звезды Медведицы». Имя Висконти широко известно во всем мире и у нас в стране. Мы знаем лучшие его фильмы: «Земля дрожит», «Самая красивая», «Рокко и его братья». Но фильм «Туманные звезды Медведицы» вызы-

Шел четвертый день XVII Международного фестиваля детских и юношеских фильмов в Венеции. Публика в зале собралась необычная — ребят здесь было гораздо больше, чем взрослых. Это естественно: именно дети должны судить и оценивать детские фильмы.

«Дамы и господа, фестиваль детских фильмов продолжается. Советский Союз представляет вашему вниманию полнометражный игровой фильм режиссера Александра Роу «Морозко»», — спокойно и медленно говорил в микрофон диктор, а в это время мы с балкона смотрели в зал. Там смеялась, вскакивала с мест, оживленно жестикулировала, совсем не слушая, что говорит микрофон, самая обычная девочка. И мы стали мучительно сомневаться: поймут ли эти дети, выросшие так далеко от России, никогда не видевшие ни снега, ни русских берез и совсем не знакомые с чудесными русскими сказками, поймут ли они поэзию нашего фильма-сказки, его личность

## СКАЗКА НЕ ЗНАЕТ ГРАНИЦ



Наташа Седых, исполнившая главную роль в фильме «Морозко»



Режиссер Александр Роу

и чисто русский задорный юмор?

Но вот зажглись на экране первые кадры, открылось окошко, и появилась сказительница Зуева, раздалась первая аккорды музыки! Будашкина — и ребята на мгновение притихли, а потом стали сначала потихоньку, а затем все активнее подпевать, «дирижировать» фильму.

Лента шла с субтитрами на французском языке, но было видно: итальянские дети понимают решительно все.

Зал не раз взрывался аплодисментами. Дети весело подпевали в такт русским частушкам, восторженными криками встречали настоящих медвежат-«грибников» и великолепную русскую тройку, весело хохотали над неумехой Марфушкой. Дети одинаково восторжены! И после фильма в зале и фойе бегали на четвереньках космонавты «медвежата», размахивая дубиной силач Иванушка, щелкали орехи итальянские Марфушки...

Советским фильмам был посвящен весь дневной сеанс.

Кроме «Морозко», шел мультипликационный фильм «Лягушонок ищет папу». Прекрасные краски, остроумные звери-куклы, совсем не страшные, а добрые и милые, сразу покорили детей. Вечером шла лента А. Эгуриди «Зачарованные острова». Великолепно снятые кадры, запечатлевшие редчайших животных нашей планеты, произвели на публику глубокое впечатление.

На фестивале было много интересных фильмов. Любопытные ленты из жизни животных и серию смешных мультипликаций прислали кинематографисты социалистических стран — Чехословакии, Польши, Венгрии, Югославии. Delegation США привезла полнометражную мультипликационную ленту «Человек из Бьютона», несколько напоминающую ленту Диснея. И все же жюри решило отдать самый главный приз фестиваля — «Золотого льва Святого Марка» — фильму «Морозко» советского режиссера Александра Роу.

вавет разочарование. На фестивале картину эту очень ждали. Интерес к ней подогревался прессой. Премьера фильма обставилась очень торжественно: публика, собравшаяся, как на праздник, толпы фотокорреспондентов. Лукино Висконти и исполнители главных ролей Клаудия Кардинале и Жан Сорель были встречены восторженно. И вот начался фильм...

Действие «Туманных звезд Медведицы» происходит в течение двух дней. Молодая замужняя женщина Сандра, дочь известного ученого, по дороге из Швейцарии в Нью-Йорк заезжает к свое родовое palazzo. Ее мужу любовно знакомятся с семьей жены, а Сандра хочет почтить публичной церемонией память своего отца, убитого нацистами в концлагере во время войны. Брат Сандры, живущий во дворце, питает патологическую страсть к своей сестре, он открывает ей некоторые подробности жизни матери, виновной в смерти отца. Авторы претендуют в своем фильме на современное осмысление античной трагедии. Сандра — Электра живет в странном мире таинственных комнат, куда почему-то нельзя входить. Вокруг тревожный сумеречный парк со скульптурой отца, покрытой белым покрывалом, которое трепещет на ветру, как трепещут волосы самой Сандры. Все в фильме зыбко, неясно, человеческие отношения запутаны, противоестественны...

«Темная драма саморазрушения» — так назвал этот фильм итальянский кинокритик Уго Назариги в газете «Униа». И он прав. «Туманные звезды Медведицы» — холодный фильм, фильм об упадке и деградации человеческой личности. Ничто в нем не волнует, не затрагивает человеческого сердца. Картина превосходит снята операторами, но на этом и кончатся ее достоинства. Здесь нет ни интересных образов, ни подлинной сложности.

Я была рада встретиться на фестивале на экране с прекрасной французской актрисой Анни Жирардо. Она и ее муж, итальянский актер Ренато Сальватори, — мои давнишние друзья. Оба они хорошо известны зрителю по фильму «Рокко и его братья». И мне приятно было поздравить ее с премией за лучшее исполнение женской роли в фильме Марселя Карне «Три комнаты в Ман-

хэттене». Однако публика и пресса встретили этот фильм довольно холодно. Недостаточно Анни Жирардо, чтобы спасти фильм «Три комнаты в Манхэттене», — писал критик Джон Лунд-жик в газете «Темпо».

На закрытии фестиваля по традиции показали фильм, не участвующий в основном конкурсе. Мы смогли познакомиться с образцом развлекательного кинематографа — итальянской картиной Марко Феррери «Семеро золотых мужчин». Теперь я знаю, как производится ультрасовременное, механизированное по последнему слову техники ограбление банка.

Если в дальнейшем Венецианский фестиваль стремится стать профессиональным смотром, то вряд ли такого рода фильмы могут способствовать этому...

На Венецианском фестивале были показаны три советских картины: «Мне двадцать лет» и «Верность» шли в конкурсе, «Воина и мир» — вне. Как известно, оба конкурсных фильма получили премии. Две — из четырех основных! Фестиваль закончился. Сняты флаги стран-участниц, убираются рекламные щиты. Гости покидают Венецию, и мы тоже едем домой.

Но на этом наши кинематографические впечатления не были окончены. В Риме находится экспериментальный киноцентр — институт, который готовит кинематографистов и ведет большую исследовательскую работу. Профессура киноцентра подготовила встречу с С. Ф. Бондарчуком. Произошел серьезный творческий разговор, свидетельствующий о глубоком знании в Италии творчества Толстого.

Вечером того же дня нашу делегацию пригласили к себе в загородный дом Джульетта Мазина и Федерико Феллини. В семейной обстановке шел разговор о новой картине Феллини «Джульетта и духи». Джульетта и Федерико — удивительно симпатичные, милые люди, очень внимательные и радужные.

Это была наша последняя встреча на итальянской земле. Назавтра мы вылетели в Москву...

**Ирина Скобцева,**  
киноактриса  
Венеция — Рим — Москва

**Анна**  
**Чепелевская**



*Son come fondamente  
alla vigliaccata, ebbene  
d'ipazia*  
*Scigliola*

## БИОГРАФИЯ, КОТОРОЙ НЕ БЫЛО...

**В** этой хрупкой, застенчивой женщине нет ничего героического, и в глазах ее не сразу увидишь ту сосредоточенную одержимость, которая запомнилась зрителю в роли врача из демонстрировавшегося на фестивальных экранах фильма Гофмана и Скужевского «Три шага по земле».

— В этом году исполняется десять лет вашей работы в кино, — обратился корреспондент «Советского экрана» к польской актрисе Анне Чепелевской. — Какие роли из сыгранных за эти годы запомнились вам более всего?

— Пожалуй, три... Целинка из «Трех женщин» Станислава Ружевича, Малгожата из «Матери Иоанны от ангелов» Ежи Кавалеровича и, конечно, Марта из «Пассажиры покойного Анджее Мунка... И дело не только в том, что работа с лучшими нашими режиссерами была великолепной школой, куда важнее другое — та биография, которая объединяет этих героинь. Ведь все они — заключенные, все узницы... Знаете, в группе, работающей над «Пассажиры», была одна женщина, история которой связана с историей Рокко. И когда она рассказывала об ужасах Освенцима, мне иногда казалось, что и я уже пережила все это — давним-давно. А ведь я не помню воюну...

— Вы говорили о Малгожате из «Матери Иоанны». Что общего между этой средневековой историей и вашими героинями из концлагерей?

— Малгожата — тоже узница, и стены монастыря отрезают ее от жизни не меньше, чем колючая проволока. Ее объединяет с Целинкой и Мартой то, что все они стремятся вырваться из тесного круга бесчеловечности. Они хотят любить и быть любимыми, но обстоятельства постоянно препятствуют им. И мне дороги эти роли за те минуты молчаливого единоробства, когда узницы оказываются все-таки сильнее обстоятельств...

— Вы редко снимаетесь в кино. Восемь ролей за десять лет — это совсем немного...

— Главное для меня — театр. Актриса в кино не может выбирать. Позовут на роль — снимается, не позовут — не снимается. А театр — это работа, это хлеб актера... Я играю Джени в «Трехгрошовой опере» Брехта, мальчика Сципиона в «Калигуле» Камю, Ифигению в «Ифигения в Тавриде» Гете, Сарру в «Иванове Чехова»... Кстати, за эту роль я получила премию на фестивале русских и советских фильмов.

И еще одно: в театре я играю все. Мне кажется, что понятие «амплуа» надуманно. Актёр должен уметь делать все, должен работать и в драме и в комедии...

— Каковы ваши творческие планы?

— Пока никаких. Работа в театре, может быть, в кино, на телевидении. Но прежде всего путешествия. Это моя страсть... К сожалению, удается путешествовать редко. Поэтому две недели в Москве особенно приятны.

Мы прощаемся с Анной Чепелевской. На прощание она надписывает нам свою фотографию: «Сердечный привет читателям «Советского экрана».

**В Госкомитет Совета Министров СССР по кинематографии поступила телеграмма директора Венецианского фестиваля. В телеграмме говорится: «С удовольствием сообщая вам об огромном успехе среди критики и высококвалифицированной публики Дворца кино и многочисленных зрителей кинотеатра «Арена» фильма «Воина и мир» Сергея Бондарчука. С сердечным приветом. Людмила Кьярини».**



«Золотой лев Святого Марка» — главный приз Венецианского фестиваля детских и юношеских фильмов

**Л. Ратушняк**  
Венеция — Москва

## НАКАНУНЕ VIII ЛЕЙПЦИГСКОГО



В нашей редакции побывал директор фестиваля короткометражных фильмов в Лейпциге Вольфганг Хархенталь. Вот что он рассказал об очередном фестивале, который состоится в ноябре этого года.

В этом году исполняется десять лет со дня рождения нашего фестиваля. Все началось в 1955 году, когда киноработники Запада и Востока встретились в Лейпциге, чтобы обсудить свои заботы и проблемы. И первый же фестиваль вызвал такой интерес в мире, что мы решили превратить его в традиционный международный киносмотр.

На наших показах встречаются самые крупные мастера документального кино планеты. Джон Грирсон и Илья Колалин, Роман Кармен и Альберто Кавальканти, Теодор Кристенсен и Поль Рота, Бэзил Райт и Эдгар Энштейн смотрят собственные фильмы и фильмы своих коллег — классиков документального кино. Это ретроспективные просмотры. До сих пор мы провели четыре таких ретроспективы: Дзиги Вертова, Альберто Кавальканти, Иориса Ивенса и Роберта Флаэрти.

Нынешний, Восмой фестиваль мы посвящаем двадцатилетию освобождения германского народа от фашизма. Будут показаны антифашистские фильмы тридцатых—сороковых годов. О желании участвовать в этом показе заявили кинематографы многих социалистических стран, а также США, Канады, Италии, Франции, Швеции, Бельгии, Испании, Англии. Германская Демократическая Республика покажет лучшие антифашистские фильмы Торндайков.

Фестиваль будет весьма представительным. Уже поступили заявки из двадцати пяти стран, в том числе и от совсем молодых кинематографов Ирака и Камбоджи.

Хочется отметить, что во время фестиваля будут проведены не только показы фильмов. В Лейпциге состоится заседание административного совета АИД (Международной ассоциации документалистов), а также конкурс на лучший телевизионный репортаж, проводимый Международной организацией радио и телевидения.

Сегодня еще рано говорить о конкретных фильмах—участниках фестиваля. Могут только сказать, что одним из участников конкурса будет двухсерийная картина Романа Кармена «Великая Ответственность». Мы надеемся также, что на фестиваль будет представлен фильм Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм».

На экранах страны идет «Пепел и алмаз» — один из лучших фильмов мирового киноискусства последнего десятилетия и шедевр польской кинематографии.

Поставлена эта картина в 1958 году. Кино — все еще искусство молодое, не столько устоявшееся, сколько становящееся, и нередко через семь — десять лет иные из шумных «боевиков» вызывают лишь снисходительные улыбки — не только жизни, но и кинематография ушла вперед. Те, кто смотрит «Пепел и алмаз» сейчас впервые, воспринимают его как наисовременнейшее кинопроизведение. Факт, говорящий сам за себя!

Споры о фильме отошли в прошлое, он признан, увенчан премиями, историки нашли ему почетное место... И все же поныне целую бурю разноречивых мыслей и чувств вызывает эта картина, общее ощущение от которой не выразишь иначе, чем коротким словом: потрясение...

Начиная с главного — почему же в центре стоят убийцы, вышедшие из мрака того подполья, что так остервенело ненавидело новую Польшу и ее людей? Почему душа этого Мацека, высеченная светом искусства, являет такое чудовищное смещение света и тени, жестокости и доброты, цинизма и веры и почему, наконец, все это до глубины души волнует нас, зрителей? И сама поэтика фильма! Ошеломляюще грубые, ужасные детали (автоматная очередь пробивает человека буквально насковзь, и огоньки пламени пляшут у равных дыр на спине) соседствуют и перекликаются с кинематографом, полными высокой и чистой поэзии (скажем, Кристина в нимбе утреннего солнца, как дева Света). Слав

Кристина  
(З. Кишжевская)



# НЕТ, НЕ АЛМАЗ, А ТОЛЬКО ПЕПЕЛ...

● ПЕПЕЛ И АЛМАЗ

зверского натурализма и утонченного, изысканного романтизма, заставляющий вспомнить бесмертную «Конармию» Бабеля.

Откуда этот Мацек, что за почва его возростила? Чтобы понять это, надо представить себе многое. И первое — самую драматичную из всех национальных историй — польскую. Историю страны, самостоятельность которой лет полтора назад ничто уничтожили три ее соседки — Россия, Пруссия, Австрия (назавз это «разделом»). Историю юростных восстаний поляков, кончавшихся всякий раз жесточайшим разгромом...

Только представив себе все это в полном объеме, можно понять, почему таким легко ранимым, таким болезненно чутким стало у большинства поляков чувство национального достоинства и почему реакционным силам удавалось спекулировать на этих чувствах. Надо представить себе и трагедию польского Сопротивления, разорванного на две полярные зоны — Армию Людову (Армия народная), сражающуюся за социалистическую Польшу, и Ар-

мию Крайову (Армию национальную), руководители которой мечтали о старой, панской Польше и ради своих целей возродили всю мрачную мифологию польского национализма.

Мацек — из Армии Крайовой. Его толкнула туда война, похоронившая и юношескую мечту об учебе в политехническом и убившая всех близких... А научила? Стрелять, убивать, смотреть просто на смерть и врагов и друзей, повиноваться приказу, не рассуждая и не размышляя. Год назад Мацек был среди варшавских повстанцев, отступал по зловонным каналам городской канализации... А сейчас, повинуясь новому приказу, расстреливает из автомата тех, кто рядом с ним вчера бил гитлеровцев. Убивает поляков. Тех двух рабочих цементного завода. А потом секретаря обкома, коммуниста Шуку. Бездумно. Ибо он умеет убивать, выполнять приказы, но только не размышлять. Он привык, что за него решает «жизнь», а фактически те, от кого исходит приказ.

Обратите внимание на музыку? Она шаблонна, вульгарна, небрежная и хаотичное нагромождение банально-популярных мелодий. Сквозь эту нарочито алогичную звуковую сетку и проглядывают действительные музыкальный фон — он и есть сама суть понимания Мацека, где мысль отпеснена куда-то далеко, а на первом плане — поступки, действия, эмоционально примитивное, лишнее какого бы то ни было осмысления поверхностное восприятие мира.

Справа и слева от Мацека, как ангелы на иконе, два соратника. Юный Дрвенвский — жаден, труслив, нагл, глуп, дико завистлив, кто больше посылит, тому и продается. В традициях Свифта или Щедрина великолепнейший кадр: по ступенькам зажатой, мерзкой лестницы рестораноного сортира на четвереньках поднимается вверх (вверх!) пьяный Дрвенвский! Этот ясен до конца. Но рядом — безупречно храбрый, с холодным, интеллигентным лицом Анджей: трагический рот, глаза, в которых чернота лютотог отчаяния. Артист Адам Павликовский очень сдержан в своей игре. Но все это не в ущерб выразительности. Анджей тоже привык повиноваться, однако он попытался задуматься. А раз задумавшись, заглянул вперед, увидел пустоту. Ни идеалов, ни перспектив, ни надежд — ничего, одна смерть, а этого «безнадежно мало». Итак, слева — подонки, человеческое дерьмо Дрвенвский, справа —



Мацек (З. Цибульский)

льдяно-холодный, рыцарственный живой труп, Андей. А в центре — Мацек, цинично говорящий: «Главное — найти свое место в этом балагане».

И все же в эти узкие рамки Мацек не запреш. Удивительно верен был выбор Анджеем Вайдой на эту роль Збигнева Цибульского. В этом чуточку мешковатом, чуточку толстоватом, удивительно земном и достоверном парне есть какая-то подкупающая простота, несмотря на ужасность его поступков, есть неожиданная в убице простодушная жизненная сила, есть, наконец, ущемленная, деформированная, но не сгинувшая окончательно человечность. Под конец — ужаснувшаяся самой себе человечность.

Недаром кинокритика сравнила Мацек Хелмицкого с Григорием Мелеховым. При всем различии социально-исторических условий и самых индивидуальностей есть и нечто общее в судьбах и страдном пути обоих героев. В годы грандиозных социальных потрясений Мацек тоже сбился с дороги, трагически разошелся с народом, и даже его личное мужество, даже его привлекательные душевные качества оказались ни к чему, наоборот, они подчас даже усиливали его трагическую вину...

Как чертовски к месту оказалась маленькая житейская деталь: темные очки. Когда Кристина спрашивает Мацека: «Почему ты носишь темные очки?» — вопрос словно бы задает весь зрительный зал. Тень войны, мрачная, жестокая, непоправимая. А если их снять — беззащитные, близорукие и совсем обычные, очень человеческие глаза! Анджей Вайда несколько раз заставляет героя снимать очки — в прямом и переносимом смысле слова. Помните

великолепнейший кадр в баре?! Стаканы с горящим спиртом один за другим скользят по угольно-черной лакированной поверхности стола, Мацек самозабвенно выкрикивает имена погибших товарищей; язычки пламени, как вечный огонь на могилах героев... И в то же время совсем не вечный огонь, а только спирт в кабачке... Как Мацек и Андей — совсем не алмазы, а лишь пепел, пепел бесцельно отданной жизни...

В этой сцене Мацек еще «в очках», в ореоле своей мрачной, кровавой славы. А чуть позднее, у себя в номере, готовясь к убийству Шуки и разбирая пистолет, он услышит стук в дверь пришедшей на свидание Кристины... Тут-то мы увидим его совсем другим. Увидим и такое «важное» у Вайдой, образное воплощение не-примиримого противоречия между человеческим и бесчеловечным. Как выразительна эта деталь — потерянная железка от пистолета, которую на коленях ищет Мацек, продолжая любовный диалог с Кристиной.. Он смешон и страшен, трогателен и отвратителен в эту минуту. И все же здесь, во время встречи с Кристиной, происходит прорыв той кровавой одержимости, в которой живет Мацек. Он без очков — и оказывается, что он, Мацек, просто заблудившийся...

Два труп — жертвы Мацека — появляются в фильме трижды. Во всем ужасе убийства — в начале. Затем торжество житейской пошлости: в окно Мацек видит, как жалуются невеста одного из убитых пану Сломке, а тот в ответ задирает ей юбку... Но вот Мацек и Кристина, укрываясь от дождя, вбегают в разрушенный костел. Свет странной, почти невозможной любви робко падает на них.

Костел изуродован войной. Сшибленный снарядом, вниз головой висит бог, рука у него расцелена, капли дождя, как капли крови, стекают с лучиков медного сияния... Слышен ржавый, страшный звук — на цепи, что ли, висит это опрокинутое распятие? Все перевернуто, все извращено. Вы настроиваетесь на любовную сцену, а завершение эпизода ошеломляюще, как удар: Мацек и Кристина любезничают над трупами тех самых, убитых нынче утром Мацеком...

Любовь не спасает Мацека, как не спасла она и Григория Мелехова. С отчаянием глядят Мацек на Кристину — у него нет надежд. А во двор в это время забредает откуда-то белая стройная лошадь, такая чуждая этому страшному миру, четырехногий грациозный символ несбыточных грез Мацека...

Вайда предельно объективен к своему герою: он отмечает все те истинно человеческие черты, что еще не угасли в Мацек, следит за судорожными метаниями героя, за последней его попыткой освободиться от железных тисков Андей и тех, что за ним стоят... Но оправдания Мацеку нет.

...Занимается утро первого послевоенного дня. В ресторане еще веселится компания гуляк. Старейший граф Котович заставляет всех танцевать под такой нелепый, такой неуместный величественный полонез, а Мацек уже смертельно ранен, уже не оставив руками страшный поток крови... Карнавал уродливых масок — это старая пенская Польша со своей затхлой мифологией национализма, это тот тухлый «идеал», за который стрелял Мацек и сам получил пулю в живот... Это беспощадное развенчание великолепным художником Анджеем

Вайдой и старого мира и старого, реакционного романтизма... Маленькая черточка: Кристина одна в баре, мимо, заплетаясь ногами, пробегает этот мерзкий хордов, танцующий полонез. Котович заметил, что Кристина одна, и хватает первого попавшегося танцора с самой пошлейшей рожей и водводит к Кристине... словно бы впадет в Мацека.

Мацек — жертва? Да, несомненно. Но не только. Когда Кристина достучалась наконец в эту опустошенную бесчеловечем душу (помните, наедине с ним она несколько раз повторяет, как в телефонную трубку: «Алло?»), Мацеку стал притрагиваться истинный мир. И даже редкая гостья — мысль — посещает его. Тут-то во время свидания с Кристиной оба они натываются на каменное надгробье со стихами:

Когда сгоршишь, что станется  
с тобой?  
Уйдешь ли дымом в небо голубое,  
Золот ли станешь мертвой  
на ветру,  
Что своего оставишь ты в миру?

А вдруг из пепла нам блеснет  
алмаз?..

«Ну, а мы с тобой кто?» — спрашивает Кристина. «Ты, конечно, алмаз», — быстро отвечает Мацек, как истинно влюбленный. Ну, а сам Мацек? В фильме прекрасный ансамбль — Э. Кшижевская (Кристина), Б. Кобела (Древновский), В. Застежинский (Шука), однако каждый играет выразительную, но неизменную данность характера. З. Цибульский дует нам то, что по аналогии можно было назвать сравнением масок с героями. Мы узнали Мацека таким, каким он видится окружающим, и таким, какой он на самом деле. Увидели его и на переломе, когда он в отчаянии кричит Анджею: «Я не могу больше убивать!» А тот приводит ему те же безжалостные и бесчеловечные доводы, которые ему, Анджею, приводил «вышестоящий» майор Вага... И Мацек смиряется — его бунт робок и нерешителен — его вина катастрофически растет: он убивает Шуку...

Мы видели трагического героя, обстоятельность его судьбы, узнали полную меру его трагической вины. Потому-то так «железен» финал — предельно беспощадный, пронизанный суровой справедливостью. Смерть Мацека на свалке, среди бесконечных груд мусора, смерть грубая и отвратительная, когда герой скулит, плачет, как бы «тонет» в массе мелких, судорожных, «мусорных» движений, — это ответ на вопрос: нет, не алмаз, а только пепел, только холодная зола, которую развеет холодный ветер...

И еще мы увидели и пережили редчайшее среди современного кино — трагедию. Истинную трагедию, которая в отличие от драмы срывает со всего налет примелькавшегося, осуществляет прорыв в исключительное, демонстрирует столкновение титанических сил, попеременно вызывает в нас ужас и восторг и в заключение — высокое и чистое моральное потрясение.

За это мы и благодарны великоленному художнику Анджею Вайде.

М. Кузнецов



Заключительный кадр фильма

# ПЕЧАЛИ И РАДОСТИ НИНЫ МЕНЬШИКОВОЙ

Писать о Нине Меньшиковой одновременно и трудно и просто. Просто — потому, что приятно: роли, сыгранные ею, давно полюбились нашим зрителям. Трудно — потому, что, как и все скромные и милые люди, она не очень любит говорить о себе.

...Перед строгими экзаменаторами Института театрального искусства стоит взволнованная и немножко растерянная девочка. Она читает поэму Маргариты Алгир «Зоя» и отрывок из «Войны и мира» — «Наташа Ростова из дядюшки». Внимательно, очень внимательно слушает ее преподаватель института профессор Борис Владимирович Бибииков. Что-то понравилось ему в этой девочке. Она заставляла себе верить...

Но через несколько дней, во время второго тура, случилось ужасное: Нина провалилась. Провалилась окончательно, что называется, с треском. Видимо, у каждого бывают такие моменты, когда очень трудно взять себя в руки... Нина читала те же отрывки, но всем было скучно, и ей самой тоже. Она понимала это — и ничего не могла поделать. Нину не приняли в ГИТИС. Но Бибииков, ее «добрый гений», поверил в нее.

И когда во ВГИК объявили допультительный прием, он предложил кандидатуру Меньшиковой.

Пять лет в мастерской С. А. Герасимова, пять лет увлекательного труда, участие в студенческих спектаклях.

В 1956 году на экранах появился фильм режиссера В. Басова «Первые радости». Роль Ксении Рагозиной в нем сыграла Нина Меньшикова.

Стойкая, с железной волей, преданная своему делу и в то же время удивительно женственная, хрупкая, обаятельная — такой запомнилась нам Ксения Рагозина.

Как ни странно, с «Первых радостей» для молодой актрисы начались первые огорчения, неприятности, даже слезы. Дело в том, что в этом фильме Нина Меньшикова зарекомендовала себя как талантливая исполнительница трагических ролей. С тех пор каждой из ее следующих героинь приходилось плакать, провозжать на фронт или получать похоронные. Вспомните такие фильмы, как «Первое свидание», где она исполнила роль Тони, «Первый день мира» (фрау Фишер), «Память сердца» (учительница), «Человек с планеты Земля» (дочь Циолков-

ского), «Баллада о солдате» (телеграфистка). Потом ей предложили сыграть Варвару в фильме «Чудотворная». Режиссер В. Скубин на все Нинины попытки доказать, что она, видимо, не сможет сыграть эту роль, что она больше не в силах страдать и плакать за других, отвечал неизменно: «Много плакала раньше? Это хорошо. Значит, опыт есть. На это раз легче будет».

Съемки «Чудотворной» проходили в Тарусе. Участники рассказывают, что Меньшикова настолько входила в роль, так близко воспринимала трагедию Варвары будто речь шла о ее собственном горе. Варвара в исполнении Меньшиковой великолепна. Мороз пробегает по коже, когда видишь ее у трупа маленького сына. Забываешь о том, что действие происходит на экране. Роль Варвары — еще одна победа актрисы.

Прошла по экранам «Чудотворная». А мы опять вместе с героинями Нины Меньшиковой переживаем их нелегкие судьбы. Вспомните, ведь даже в веселых, искрящихся смехом и задором «Девичьих» (режиссер Ю. Чулюкин) у мамы Веры полным-полно

неприятностей. Сейчас Нина Евгеньевна снимается в картине М. Донского «Сердце матери». Этот фильм посвящен замечательной женщине, подарившей миру великих детей, — М. А. Ульяновой. Меньшикова исполняет в нем роль Анны Ильиничны, сестры Владимира Ильича.

Каковы ближайшие планы актрисы? Ей очень хочется сыграть комедийную роль. Кажется, на этот раз ее мечта суждено осуществиться. Режиссер Я. Сегель предложил ей сниматься в фильме «Серая болезнь». Здесь артистка впервые сыграет роль вполне счастливой женщины, любимой жены, любящей матери. А к тому же профессия ее будущей героини напоминает Нине годы юности, когда она мечтала стать астрономом.

Нине Меньшиковой не часто приходится играть главные роли. В большинстве случаев она снимается в эпизодах, появляется на экране всего на несколько минут. Но даже за это, казалось бы, короткое время она всегда создает необычайно четкие, яркие, запоминающиеся образы. Видимо, не зря существует актерская мудрость: нет маленьких ролей, а есть маленькие артисты. Для Меньшиковой даже самая небольшая роль — творчество, полная отдача сил и энергии. Она любит свою профессию, считает ее своей лучшей, самой интересной. А в этом — счастье человека.

А. Слонимерова

## ИЗ ЗАРУБЕЖНОГО ЮМОРА

Януш ОСЕНКА

## СОТВОРЕНИЕ ШЕДЕВРА

РАССКАЗ  
ЗЕМЛЕДЕЛЬЦА —  
ЛЮБИТЕЛЯ КИНО

Рис. О. Теслера

Наконец-то мне удалось выбраться в город посмотреть фильм. Занятый работой в поле, я слишком долго ждал случая увидеть на экране что-либо выдающееся, и трудно было измерить мою радость, когда я оказался наконец в зале кинотеатра. Фильм превзошел мои ожидания во всех отношениях.

Вначале в нем долго совсем ничего не происходило. Потом вдруг развернулись настоящие события, но только почему-то с середины. Развивались они спокойно, не спеша, в идиллической обстановке, только герой неизвестно по какой причине был очень нервным. Говорил повышенным тоном, иногда вдруг неожиданно вскрикивал, был не в состоянии владеть своими движениями, однако когда его спрашивали, что с ним происходит, хранил упорное молчание.

Затем на экране появился фрагмент начала, а за ним отрывок из конца картины. Теперь выяснилось, что настоящим героем — это вовсе не тот герой, а совсем другой. Вероятно, именно поэтому тот, прежний герой так волновался. В конце концов оба они встретились и стали смотреть друг другу в глаза. Надо сказать, они могли вы-



Главный редактор Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ.

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

Формирование художника Н. Смолякова.

Главный художественный редактор О. Виноградов.

Технический редактор Б. Зельманович.

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

Издательство «Правда», Москва.

А 12722. Подп. и печ. 23/Х—65 г. Формат 70x108. Тираж 1 600 000 экз. (1—600 000). Объем 2,5 печ. л.—3,42 усл. Зак. 2726. Изд. № 1910. Цена 15 коп. Ордена Ленина типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина. Москва, А-47, ул. «Правды», 24.



Ксения Рагозина  
(«Первые радости»)



Мама Вера  
(«Девчата»)



Варвара  
(«Чудотворная»)



В  
1966  
ГОДУ

В первых номерах 1966 года журнал «Искусство кино» опубликует материалы Первого Учредительного съезда работников кинематографии. На страницах журнала читатель найдет подробный отчет мастеров кино за многие годы творческой деятельности. Но это не только отчет — это программа работы, которая предстает в ближайшее время. А время особенное, ибо приближает нас к двум важнейшим датам — 50-летию Советской власти и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. «Искусство кино» намечает обширные публикации литературных и фотодокументов, связанных с этими веками в истории нашей партии и государства.

В первом номере печатаются документальный очерк-сценарий участницы Октября писательницы Елизаветы Драбкиной.

Серия статей критиков, теоретиков кино и сценаристов будет посвящена воплощению героической темы на нашем экране.

Помимо обзоров, рецензий, статей о новых советских фильмах, редакция использует свою традиционную форму «круглого стола» для коллективного обсуждения наиболее острых и крупных проблем развития киноискусства.

Как обычно, активными авторами журнала выступают сами кинематографы. На этот раз мы можем назвать имена Михаила Ромма, Исидра Хейфица, Сергея Юткевича, Сергея Урусевского, Ии Саввиной.

С размышлениями о взаимодействии и взаимосвязи театра, кино и телевидения выступает Сергей Образцов в статье «Стафета искусств».

«Искусство кино» продолжит знакомство читателей с наиболее интересными сценариями советского и зарубежного кино. До конца 1965 года журнал напечатает новую работу Александра Володина «Загадочный индус», а в начале будущего, 1966 года — сценарии Юрия Нагибина, Анатолия Гребнева и Марлена Хуциева.

Раздел «Телевидение» откроется анкетой о роли этого вида искусства в жизни человека и общества, проведенной среди сценаристов, кинематографов, представителей смежных профессий. Здесь постоянно печатаются очерки о телевизионных студиях, рецензии на новые телефильмы и постановки, хроника телевидения.

Статьи, обозрения, рецензии, интервью о фильмах, очерки о событиях в мировом киноискусстве читатель встретит в зарубежном разделе журнала.

Сохраняя рубрику «Среди актеров», где впервые в 1966 году будут напечатаны очерки о Евгении Евстигнееве, Анастасии и Марianne Вертинских, «Искусство кино» вводит раздел — «Беседа с оператором».

В числе первых — интервью с Анатолем Голованевым, Германом Лавровым, Маргаритой Пилихиной, Юрием Ильенко, Георгием Калатошвили.

Журнал по-прежнему будет печатать заметки и корреспонденции о любительских фильмах, информацию о новостях советского и зарубежного кинематографа.

«Искусство кино» иллюстрируется кадрами из новых фильмов, эскизами кинохудожников о будущих постановках, портретами советских и иностранных киноактеров.

держивать свой взгляд довольно долго — приходилось с трудом поднимать собственные веки, чтоб не уснуть, пока они так смотрели друг на друга.

И вот показался конец фильма, а уж после него пошли ретроспективные эпизоды. Появилось множество разных людей и в мундирах и в гражданском, но все они не разговаривали между собой, а каждый просто считал нужным сказать с экрана то, что ему вдруг приходило в голову. Герой, который до сих пор предпочитал молчать, теперь расхаживал по комнате и размышлял либо на какую-нибудь тему, либо там, вообще. Чаще всего, однако, так ничего и не придумав, он уходил вдаль. Было там хорошо или плохо — неизвестно, ибо люди, исчезающие вдали, обратно уже не возвращались.

Признаюсь, я не был уверен, что мне удалось разобрать хоть что-нибудь в фильме. Лишь когда под конец снова показали начало, кое-что стало как будто проясняться. Но экран вдруг погас. Я сидел еще с минуту в зале, но оказалось — совершенно напрасно, ибо мне сказали, что это конец и сейчас начнется следующий сеанс.

Не сомневаюсь, у меня сложилось бы совершенно превратное мнение об этой картине, когда бы я не услышал случайно суждения о ней, исходящие от знатоков.

— В фильме, несомненно, есть что-то новаторское, — сказал один из них. — Вот где истинное творчество!

— В нем nämlich необычайно интересные интеллектуальные поиски, — заявил другой.

— Новая школа! Переворот в киноискусстве! Потрясающе! — восхищался третий.

Приведенные выше мнения знатоков дали мне богатую пищу для размышлений. Возвратившись в село, я твердо решил, что довольно уж мне

быть заурядным, дюжинным, примитивным земледельцем. Решил я стать земледельцем выдающимся.

Смешав семена пшеницы, гречихи, моркови, чечевицы, хмеля, табака и татарника, я запряг лошадей в молотилку и выехал в поле сеять. Когда появились всходы, посреди поля пустил ряд вереска, доставленного мною в горшках, а овощную рассадку посадил верхушками в землю, вверх корешками. Тут и там выкопал кусты осота и стебли подсолнечника с привятыми к ним побегамися выходящей розы, для ковыля и лопухов устроил оранжерею, а вокруг хрена соорудил каменную ограду, чтоб натурался сам.

Когда пришла пора жатвы, я начал впахнуть при помощи корморезки, после чего скошил помидоры, капусту и огурцы, осыпал колосья пшеницы, обмолотил подсолнечник, а осот тщательно по-трепал.

Тем временем вокруг собралась толпа крестьян, которые смотрели на мою работу и не могли прийти в себя от изумления.

— Несомненно, в этом есть что-то новаторское, — сказал один из них. — Выдающийся земледelec, черт возьми!

— Поиски, безусловно, интересны, — сказал другой.

— Новая школа! Революция в земледелии! Поразительно! — восторгался третий.

А я стоял и был страшно горд оттого, что вот и мне удалось проявить себя и создать нечто выдающееся.

Правда, один унылый тип, державшийся в стороне, пробормотал: «А хлеба-то из всего этого не выдет!» — но оказалось, что это какой-то примитивный интеллигент из города.

Перевод с польского  
Савелия Цыпина



# «Залпа «Авроры»»

**Н**а этих снимках — кадры из историко-революционного фильма «Залпа «Авроры» (репортаж о съемках этой картины, сделанный на «Ленфильме», был напечатан в «Советском экране» № 3 за 1965 год).

Сценарий «Залпа «Авроры» написан Борисом Лавреневым и Юрием Вышинским. Режиссер-постановщик — Юрий Вышинский.

Фильм этот с исторической достоверностью воскрешает на экране незабываемые события октябрьских дней 1917 года, когда под руководством ленинской партии на штурм старого мира поднялись массы революционного народа.

Роль Владимира Ильича Ленина исполняет артист М. Кузнецов. Роль Якова Михайловича Свердлова — В. Татосов. В роли комиссара «Авроры» Бельшева — К. Лавров.

Фильм «Залпа «Авроры» посвящен великой дате — 50-летию Советской власти.

