

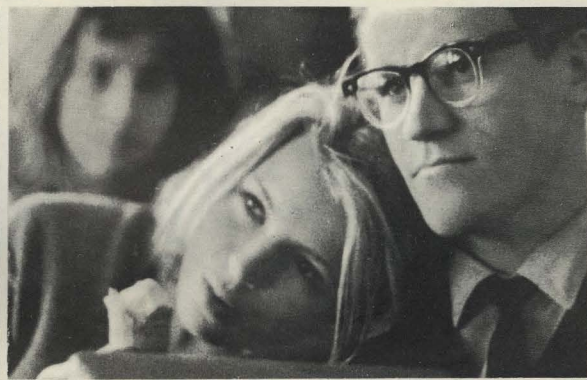
# Экран

советский

ОТ ИМЕНИ МИЛЛИОНОВ  
СВОИХ ЧИТАТЕЛЕЙ  
ГОРЯЧО ПРИВЕТСТВУЕТ  
ПЕРВЫЙ УЧРЕДИТЕЛЬНЫЙ  
СЪЕЗД СОВЕТСКИХ  
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ!

22

1965



желаю  
успехов  
съезду

Я

ЗРИТЕЛЬ



ЖДУ



НОВЫХ  
ФИЛЬМОВ,

смелых,  
правдивых, ярких



РАПОРТУЕМ  
ФИЛЬМАМИ

Фото А. Князева

«Звонят,  
откройте  
дверь».  
Рабочий  
момент  
съёмки



## ЗВОНЯТ, ОТКРОЙТЕ ДВЕРЬ

Сценарий А. Володина. Постановка А. Митты  
(«Мосфильм»)

**Э**тот фильм о чистоте пионерского горна, поющего молодость нашей революции. Вы полюбите героиню фильма пионерку Таню, в искреннем исполнении школьницы Лены Прокловой, полюбите ее друзей. Вас взволнует серьезный, умный и честный рассказ о наших днях, о наших людях.

В КАНУН ПЕРВОГО СЪЕЗДА СОВЕТСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СТУДИИ СТРАНЫ ВЫПУСТИЛИ РЯД ИНТЕРЕСНЫХ, ОСТРО СОВРЕМЕННЫХ И ЯРКИХ КАРТИН.

ФИЛЬМЫ ЭТИ — САМЫЙ РАДОСТНЫЙ ТВОРЧЕСКИЙ РАПОРТ МАСТЕРОВ ЭКРАНА СВОЕМУ СЪЕЗДУ, МИЛЛИОНАМ ЗРИТЕЛЕЙ. О НЕКОТОРЫХ ИЗ НИХ МЫ РАССКАЗЫВАЕМ В ЭТОМ НОМЕРЕ, О ДРУГИХ РАЗГОВОР ВПЕРЕДИ, А ПОКА ЛИШЬ ПЕРВОЕ СЛОВО, ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО.



Таня  
(Лена Проклова)





# МЕРОЙ ВРЕМЕНИ

Л. КУЛИДЖАНОВ,

председатель Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР

**П**ервый учредительный съезд Союза работников кинематографии СССР — важнейшее событие в культурной жизни нашей страны. За прошедшие годы советский кинематограф прошел огромный путь, он стал глубже, его оружие стало острее и тоньше. Наше искусство научилось говорить с современником об очень сложных предметах. Кинематограф научился исследовать человека, исследовать жизнь нашего общества с такой пристальной проницательностью, на какую раньше была способна лишь высокая литература.

Однако достижения советского киноискусства ни в коей мере не являются поводом для того, чтобы спокойно почивать на лаврах. Напротив, чем радостнее и значительнее наши успехи, тем непримиримее надлежит нам относиться к идейной невнятице, к художественным срывам, к техническому и профессиональному браку. Эта высокая требовательность — девиз нашего съезда.

На съезде мы учредим Союз кинематографистов СССР — боевое товарищество художников кино, связанных не только цеховыми узами, но и единством целей, верностью идеалам партии и делу партии. И нам нужно трезво, ответственно и требовательно подумать, как направить Союз, чтобы он действовал активно, способствовал дальнейшему развитию и расцвету многонационального советского киноискусства. Это цельный круг практических вопросов, решению которых мы должны способствовать нашим коллективным опытом, помноженным на авторитет творческого Союза. Это вопросы более общего, я бы сказал, основополагающего характера. Они требуют глубокого анализа советского киноискусства как наследника огромного философского и культурного богатства, замечательных художественных традиций и истинного новаторства. Нам надлежит не замыкаться в узком кругу цеховых интересов, а взглянуть на наше искусство в его глубоких связях, в его исторической перспективе. Этого ясного осмысления роли советского киноискусства, его силы и его ответственности требует от нас величие целей, стоящих перед нами, наша решимость идти вместе с партией, вместе с народом к светлому будущему всего человечества! Задача съезда — обсудить многие вопросы, выработать программу деятельности Союза. В настоящей статье я хочу высказать лишь соображения о современности нашего искусства.

На протяжении всех лет существования и развития советской кинематографии с неизменной остротой стояли и продолжают стоять перед ней два вопроса: вопрос отражения современности в киноискусстве и вопрос современности самого искусства. Само собой разумеется, острота этих вопросов не сглаживается временем. Напротив, развитие нашего общества, обостряющаяся идеологическая борьба, неизменно повышающееся значение киноискусства в жизни общества вновь и вновь возвращают нас к этим проблемам. На первый взгляд здесь все ясно: фильм, посвященный современной действительности, нельзя назвать современным, если он не проникнет в суть психологических и социальных процессов действительности. С другой стороны, истинно современный фильм, дающий пищу уму и сердцу зрителя, не всегда прямо отражает событие сегодняшней жизни.

Но сколько бед еще происходит в нашем кинематографе из-за того, что эти понятия часто путаются и скороспелая поделка, плод «ума холодных наблюдений», легко проникает на экран

только потому, что герои ее говорят о космосе, о программе семилетки, строят плотины и прокладывают трасы. А ведь самые высокие слова и самые благородные поступки героев еще не являются индугацией автору, по которой прочтется бедность мысли, схематизм характеров, шаблонность ситуаций.

Нет человека, который оспаривал бы это безусловное положение, однако все мы знаем, уви, многочисленные примеры, когда конъюнктурная современность выдвигается за высокую современность, и защитники этой вредной путаницы еще не перевелись в нашей среде. К сожалению, еще существует тенденция спрятаться за внешние приметы сегодняшней действительности, за трескучие фразы, за нравоучительные сентенции и так оправдывать художественную серость: «фильм-де, конечно, не шедевр, ничего не скажешь, зато нет в нем идеологических ошибок». Да это и есть идеологическая ошибка, когда с экрана звучат самые важные и дорогие для всех нас слова, а зритель под покровом темноты пробивается к выходу! И нечего себя утешать мимой «правильностью» происходящего на экране, не надо выдавать неудачи за победы — ни то, ни другое никогда еще не приносило пользы ни искусству, ни тому великому делу, которому оно служит.

Речь идет, таким образом, об уровне мысли, остроте художнического зрения, при котором фильм о современности действительно становится современным фильмом и понятия эти сливаются в произведении воедино.

Понятие «современность фильма» прежде всего связано с открытием и воплощением нового в современной жизни — нового оригинального характера и связанных с ним новых социальных проблем, ибо проблемы, взятые вне характеров, скорее область публицистики, чем игрового кино.

В нашей прессе велись горячие споры о фильме «Председатель». Причем обсуждались не художественные качества фильма — талантливость его авторов не вызвала сомнений, Poleмика шла по существу характера Егора Трубникова, дискуссия велась вокруг методов, которыми он поднимал разорванное хозяйство. В ходе полемики ставшие моральные оценки нередко становились выше оценок социальных, конкретно-исторических, выше реалистического требования показывать героя не как абстрактно-моральную категорию, а как историческую реальность — со всеми ее противоречиями.

Но при всех издержках этой полемики она показала, что в наше искусство вошел новый достоверный характер, человек, сформированный суровой действительностью послевоенных лет, с определенной философией жизни и ясной программой действий. Авторы показали его силу и слабость, его ум и ограниченность. И общие проблемы методов руководства, отношений руководителя и массы обрели конкретность, ясность, остроту, преломление через это вполне определенный, твердо вылепленный характер.

Уместно вспомнить, что этапные вехи становления и развития нашего киноискусства всегда были связаны с открытием характеров, концентрированных в себе самые существенные процессы времени, характеров открывающих новые, неизведанные пласты жизни. Таким был Чапаев и вступающая за ним стихия буйного народного гения, освобожденной революцией, поднятого к исторической жизни, организованного и направленного партией. Такими нам запомнились про-

фессор Полежаев и раскрытая в его судьбе судьба передовой русской интеллигенции, «Ма-шенка» — цельный и ясный характер человека 30-х годов, Прасковья Лукьянова из фильма «Она защищает Родину», Молодогвардейцы, за которыми вставала правда народной ненависти к оккупантам. А вот послевоенные годы: Вероника в фильме «Летят журавли», Василий Губанов в фильме «Коммунист», Алеша Скворцов и Шура в «Балладе о солдате», Дмитрий Гусев и Илья Куликов в «Десяти днях одного года». Все перечисленные фильмы сняты в разной манере, индивидуальности их авторов различны так же, как отличаются во многом их творческие принципы. Но все это современные фильмы, ибо они дали жизнь новым характерам, открыли неизведанные области жизни, поставили новые проблемы.

Беза картин вроде «На завтрашней улице» вовсе не в том, что они театрально сняты, что их изобразительная культура обычно невысока, не в том, что их драматургия традиционна, а в том, что слишком знакомы, слишком вторичны, шаблонны их герои, ситуации, в которые герои попадают. Когда в фильме «На завтрашней улице» сталкиваются директор и парторг, то с самого начала их спор вновь и неукоснительно следует канонам столкновения новатора и консерватора, столкновения, не освещенного внутренней правдой, не подтвержденного логикой характеров и потому фальшивого, вызывающего ироническое отношение зрителей.

В нашем искусстве последних десяти — двенадцати лет есть несомненные эстетические завоевания, определенные развитие общественного сознания, изменение взаимоотношений между искусством и его потребителем. Взять, допустим, «Балладу о солдате». Ее новаторское значение не только в том, что так поэтически ясно и сильно был нарисован образ одного из павших солдат. В этой картине с особой силой была прослежена связь героев и породившей их среды. Рос-

**Экран**  
обзорный

ДВУХНЕДЕЛЬНЫЙ  
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ  
ЖУРНАЛ

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

№ 22 (214) ноябрь  
1965



# МЕРОЙ ВРЕМЕНИ

сия, израненная, борющаяся, все время существует в фильме. Она — в стариках и женщинах, ожесточенно копающих противотанковые рытвы в выжженных джунглях, в лесах и полях, мелькающих то в двери теплушки, то в окне автомашины. И герои фильма Алеша и Шура — часть этой России, они принадлежат ей и воплощают ее. И потому, следя за ними, мы понимаем, что усилием, жизнью таких, как они, была выиграна война, повернут ход истории.

Искусство, исходящее из концепции человека-винтика, не рассуждающего, а пассивно воспринимающего все, что ему спускают сверху, уже в силу этого было дидактичным, растолковывающим, как правило — примологичным. Искусство, видящее в своем зрителе жнестростителя, должно было по-новому строить свои с ним взаимоотношения.

В фильмах «Судьба человека», «Девять дней одного года», «Люди и звери», «Живет такой паренек» особенно очевиден расчет авторов на творчество зрителя. Создатели эти картины многие не договаривают, картины рассчитаны на зрителя умного, активного, способного думать, дофантазировать то, что отсутствует в кадре, способного провести ассоциативную нить от скворешни, укрепленной перед домом Андрея Соколова в начале картины, к скворещине, плавающей в затопленной воронке, и по этой одной детали воссоздать образ катастрофы. Способного понять сложность, тонкость и ум Ильи Куликова, скрытые за его бравадой, интеллектуальным жестом, разобравшись без подсказки, почему рухнули отношения героев в фильме «А если это любовь?».

Одной из главных особенностей фильмов последнего времени я бы назвал выдвигание на первый план актера-мыслителя.

Не случайно в нашем кино задают тон такие актеры, как Ульянов, Смоктуновский, Баталов: герой, которого они воплощают, был самой историей поставлен перед серьезными проблемами, требующими философского осмысления. Он должен был понять свое место в жизни, свою историческую роль, должен был пройти через серьезные испытания и сомнения, чтобы еще полнее утвердиться в своих идеалах.

Не случайно и то, что такие актеры, как Б. Андреев, Н. Крючков — знаменитые исполнители, создавшие образы веселых, озорных и не особенно размышляющих парней в фильмах 30-х годов, — пришли к ролям совсем иного плана в «Поэме о море», «Жестокости», «Суде». Задумался герой Андреева и Крючкова в жизни, задумался актер на экране.

Современный фильм — это всегда жизненное и художественное открытие. Но при этом нельзя забывать, что открытия, сдвиги происходят и в области формы. Мы отрицаем понятие «единого современного стиля». Мы отрицаем попытку втиснуть в единую форму догматическую попытку, порожденные различиям строем жизни, различными эстетическими принципами. Смешно было бы не видеть того, что эстетика «Молодой гвардии» отличается от эстетики «Красных дьяволят», так же как принципы «Потемкины» отличаются от принципов «Чкалова». В основе эстетической революции или эволюции здесь в конечном счете лежат изменения самой действительности.

Сейчас, в пору, когда партия так остро и последовательно ставит вопрос о научном подходе к жизни, к решению ее экономических, социальных, идеологических проблем, особое значение приобретает борьба против всех и всяческих форм voluntarизма, борьба средствами искусства и в самом искусстве, борьба против революционной фразы и формального провозглашения социалистических идей. Сколько раз мы выдвигали желаемое за сущее! Сколько раз наши фильмы критиковались с позиций «так в жизни не бывает», и при этом в качестве критерия использовалась придуманная жизнь, оставленная по канонам должностевоания!

История многому научила нашего зрителя. Сейчас его можно убеждать и покорять только правдой.

**ЗОЛТАН ФАБРИ, кинорежиссер,**  
его фильм «20 часов» разделил  
с «Войной и миром» главный приз  
IV Международного московского  
кинофестиваля

(Венгрия)

Я не буду оригинальным, если скажу, что меня волнуют и интересуют фильмы, в которых жизнь изображена такой же, какова она в действительности: фильмы, которые показывают сегодняшнюю жизнь с ее заботами, нерешенными проблемами. Показывают без упрямства и красивых фраз, искренне (ибо ничто не завоевывает уважения так как искренность). Такие произведения мы находим среди советских фильмов последнего времени.

Известно, какую огромную роль сыграли своими открытиями, сделанными на первом этапе революционного киноискусства, Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко и другие советские мастера. Эта их заслуга перед мировым кинематографом вписана в самые яркие страницы киноистории.

Трагедия великих революционеров зрнца живы в вашем кино. Хотите пожелать, чтобы всегда в ваших работах были смелость, искренность, дух борьбы за дело социализма и коммунизма.

Устраняйте все, что мешает правдивому познанию сегодняшней жизни. Думайте о том, что имел в виду Ленин в разговоре о самом главном из искусств — о киноискусстве. Мы знаем: оно имело в виду такое киноискусство, которое мобилизует духовные силы на достижение великой цели — свободы и счастья людей.

Хочу пожелать всем участникам съезда советских кинематографистов хорошей, последовательной работы в выполнении трудных и благородных задач.

Будапешт

**КРИСТИАН-ЖАК, режиссер**

(Франция)

Советские фильмы, которые я видел за последние годы, свидетельствуют о киноискусстве советского кино, о осуществлении в нем различных стилей...

Очевидно, молодое поколение советских кинематографистов открыло новый стиль. С того времени, как существует кино, оно, как и всякое искусство, подвергается естественной и неизбежной эволюции, являющейся социологическим отражением эпохи. У молодых уже другие проблемы, чем у старших, — они больше задают вопросов и менее осторожны. И поэтому сегодня стиль молодых кинематографистов всех стран мира производит впечатление большей раскованности, более тщательного и глубокого проникновения в жизнь и человеческую психологию. Советское кино второй половины 50-х годов, когда появились такие шедевры, как «Летят журавли», «Сорочьи перья», «Урон жизни», «Судьба человека», «Баллада о солдате», и другие, принесло ту лирическую и поэтическую струю, которая для меня всегда была сущностью советского киноискусства — киноискусства, где человек находится в центре всех размышлений, где он показывается со всеми трудностями своей жизни, со всеми личными заботами, в тесной совокупности с обществом.

# РЕКРАСНЫМ ФИЛЬМОВ

Из приветствий Первому съезду советских

в котором он живет. Мне не хотелось бы, чтобы советское кино, идя в ногу с нашим временем, которое менее драматично, чем, например, послереволюционная эпоха, утерло свойственную ему силу убеждения, взволнованность и эпичность. В том, что этого не случится, меня убеждает последние советские фильмы: «Девять дней одного года» (я очень люблю эту картину) и великолепный «Гамлет», верный Шекспиру. В этом плане следовало бы также иметь в виду фильм «Отец солдата» с актером Серго Закариадзе.

Подводя итог, скажу, что я смотрю очень оптимистично на место советского кино в мировом киноискусстве. Я верю, что его герои всегда будут уходить в подлинную жизнь, что оно всегда будет тесно связано со своей эпохой, что оно будет обновлять свои кадры, если они станут догматичными. Я знаю, что советское кино никогда не станет антигуманным. А для меня это и будет самым лучшим качеством — быть моим коллегам — советским кинематографистам — в нанун их съезде.

Париж

**МАТИРОС САРЯН,**  
народный художник СССР,  
лауреат Ленинской премии

Кинематограф очень молод. Ему семьдесят лет, а мне — более восьми с половиной. Он начал жить на моей памяти, начал как чудо техники, как драматичный аттракцион, потом вошел в быт людей, довольно быстро превратился в подлинное искусство.

Ему присуща огромная сила воздействия на ум и чувства миллионов людей. Под силу решать важные воспитательные задачи. Для меня посещение кинотеатра, знакомство с интересной картиной — большая радость! Я представляю, как еще вырастет наш Кинематограф, как бы он расцветал, какие необозримые горизонты откроются перед ним...

Медленно, чтобы на съезде кинематографистов заглянули плодотворные разговоры и о далеких перспективах современного зрнца, и о его настоящих, насущных задачах, и о связях с родственным искусством, а особенно с изобразительным искусством.

Надо вспомнить также об исключительных возможностях и умениях кинематографа пропагандировать живопис, промучствовать, понять и истолковать ее. Я хотел бы, чтобы больше создавалось лент о художниках и скульпторах, о произведениях всех видов и жанров изобразительного искусства. Такая пропаганда очень нужна народу.

Ереван

**БОЛЕСЛАВ МИХАЛЕК, кинорежиссер,**  
главный редактор журнала «Фильм»  
(Польша)

Я смотрю много советских фильмов, больше, я пожалуй, чем фильмов какой-либо другой страны. Мы следим за вашей кинематографией, за ее успехами и неудачами, ибо многого ожидаем от нее.

Среди произведений последних лет более всего заинтересовал и удивил меня фильм Марлена Хуциева «Мне двадцать лет».

Хуциев отошел от банальных фигур и ситуаций, от банальной режиссуры и диалогов.

СРК СССР — ЦИФРЫ И ФАКТЫ СРК СССР — ЦИФРЫ



...СОЮЗ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР объединяет четырнадцать организаций союзных республик, четыре городских отделения — ленинградское, свердловское, одесское и волжское, — а также уполномоченных Союза по Западно-Сибирской, Северо-Кавказской, Дальневосточной, Иркутской и Ростовской-на-Дону кинохроникам.

...ОРГКОМИТЕТ СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР создан в июне 1957 года. За прошедшее время проведено десять пленумов Оргкомитета, две всесоюзные творческие конференции, четыре всесоюзные активы киноработников, на которых рассматривались важнейшие вопросы развития советского киноискусства и деятельности Советских кинематографистов.

...ПРИ ОРГКОМИТЕТЕ СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР дей-



# ВАМ, ДРУЗЬЯ!

кинематографистов

Одного такого «отхода», как свидетельствует история кино, еще мало. Тут важно другое: во имя чего художник отходит от привычного? Чтобы приблизиться к действительности или же чтобы отдалиться от нее? Фильм Худиева возник из желания приблизиться к жизни. Он является попыткой — успешной попыткой советского кино — ликвидировать ту «стеклянную стену» (по выражению Дзаваттини), которая постоянно стоит между кино и действительностью.

Именно этой жизненности, этого наступательного духа в углубленном познании современной действительности прежде всего желаю я советскому кино и его творцам.

В а р ш а в а

**БОГОМИЛ СИМЕОНОВ, актер**  
(Б о л г а р и я)

П р и я т н о е волнение и глубокое уважение всегда вызывало во мне творчество таких мастеров советского кино, как Черкасов, Андреев, Чирков, Быстрицкая, Самойлова и другие.

Я всегда чувствовал могучий русский дух и русскую сердечность, которыми согреты их работы. Когда я познакомился ближе с моим другом и коллегой Борисом Андреевым, я еще глубже понял, что именно человечность и теплота есть тот мост, который связывает актера и зрителя, делает искусство таким близким и своим.

Мои советским друзьям и коллегам я от всего сердца желаю радости в жизни и успехов в их великом искусстве.

Пусть связи между нами, актерами, станут такими же близкими, как были два наших братских народа.

С о ф и я

**АЛЕН ДЕЛОН, киноактер**  
(Ф р а н ц и я)

Я видел все фильмы Эйзенштейна, которого считаю одним из самых оригинальных гениев киноискусства. Из фильмов, виденных мною в последнее время, меня больше всего тронули «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Дама с собачкой», «Чистое небо», «Детство Горького», «В людях», «Мои университеты», «Тихий Дон», «Сорок первый»...

Недавно в Париже открылась великолепная «Кинопанорама», специально оборудованная для показа советских широкоформатных и широкоэкранных картин. Я видел там «Зачарованную Десну», «Оптимистическую трагедию», «Балет Большого театра», «Гамлет». Во всех этих фильмах меня порадовало прежде всего то, что в них поднималась человечность, живые люди.

Я высоко ценю тех молодых советских режиссеров, которые ищут новые средства кинематографической выразительности. Эти поиски, без которых искусство кино может застояться в штампах, включают советский кинематограф в авангард мирового киноискусства.

Хочу поздравить советских кинематографистов с их первым съездом. И хочу пожелать, чтобы их фильм вышло как можно больше людей во всем мире.

П а р и ж

Р А П О Р Т У Е М

Ф И Л ь М А М И



**ЛЕНИН  
В ПОЛЬШЕ**

Сценарий Е. Габриловича, С. Юткевича.  
Режиссер С. Юткевич. Совместная постановка  
«Мосфильма» и «Студио «33 РФ» (П о л ь ш а)

О съемках этого фильма мы уже писали (см. «Советский экран» № 21 за 1964 г. и № 17 за 1965 г.).

Сейчас фильм закончен. Это новая интересная и своеобразная страница нашей кинематографической Ленинны.  
В роли Владимира Ильича — М. Штраух.

## И ФАКТЫ • СРК СССР — ЦИФРЫ И ФАКТЫ • СРК СССР — ЦИФРЫ И ФАКТЫ

ствуют постоянные секции — художественного кино, киносценарийной, теории и критики, хроники и документального кино, научно-популярного кино, мультипликация, науки и техники, по работе с кинолюбителями, киноактеров и телевидения, комиссия по международным связям.

...НАКАНУНЕ ПЕРВОГО УЧРЕДИТЕЛЬНОГО СЪЕЗДА работников кинематографии СССР во многих городах — Иваново, Саратове, Куйбышеве, Уфе, Перми, Краснодаре, Иркутске, Владивостоке, Хабаровске и других — были проведены народные кинофестивали, организованные Бюро пропаганды советского киноискусства. С большим успехом на фестивалях демонстрировались фильмы: «Наш дом», «Знайте, открытые двери», «Лебедь против Лебедева», «20 лет спустя», «Рабочий поселок» и другие, а также новые короткометражные ленты.

...СЕКЦИЯ ПО РАБОТЕ С КИНОЛЮБИТЕЛЯМИ СРК СССР за время своего существования провела три всесоюзных смотра любительских фильмов.

...ЛЕКЦИИ ПО КИНОИСКУССТВУ, организованные Бюро пропаганды, за пять лет прослушало свыше семи миллионов человек.

...ОРГКОМИТЕТ СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНОМАТОГРАФИИ СССР принимает активное участие в деятельности ряда международных киноорганизаций, в том числе Международной Ассоциации научного кино (МАНК), Международной Ассоциации общества кинематографической техники (УНИАТЕК), Международной Ассоциации фильмофологов (ФИАФ), Международной Ассоциации мультипликационных фильмов (АСИФА), Международной Ассоциации кинолюбителей (УНИКА) и других.

...ЗА ПОСЛЕДНЕЕ ВРЕМЯ СОЮЗ РАБОТ-

НИКОВ КИНОМАТОГРАФИИ СССР принял в качестве гостей двести сорок четыре деятеля киноискусства зарубежных стран. За то же время Союз направил в зарубежные страны сто шестьдесят пять советских киноработников.

...В ОКТЯБРЕ 1959 ГОДА ПРИ ОРГКОМИТЕТЕ СРК СССР было создано Бюро пропаганды советского киноискусства. За пять лет существования Бюро провело в разных городах страны 17 450 лекций по самым различным вопросам развития советского и зарубежного киноискусства, а также 8 540 творческих встреч деятелей киноискусства со зрителями и концертов мастеров киноискусства, организовало сто сорок шесть массовых празднеств на стадионах страны, выпустило десятки разнообразных брошюр, буклетов, фотозаписей общим тиражом восемь миллионов семьсот тысяч экземпляров.



# ЕСТЬ МАСТЕРА, ЕСТЬ РЕМЕСЛЕННИКИ

Три вдохновенные, яркие актерские работы украшают кинорепертуар последнего времени. Это Михаил Ульянов в «Председателе», Сергей Захаридзе в «Отце солдата» и Иннокентий Смоктуновский в «Гамлете». Здесь счастливо сочлелись драматургически полнокровный материал, интересная режиссура и актерский талант. Это по-настоящему радует, и ты гордишься удачами нашей кинематографии, победами товарищей по экрану.

Но почему же все-таки столь редки они, такие стечения благоприятных обстоятельств? Почему подобными блистательными победами не часто балуют зрителей наши работники кино?

Попробуем взглянуть глубже, в самый корень так называемой актерской проблемы, которая сейчас — пожалуй, как никогда раньше, — вызывает вполне обоснованную тревогу и работников кино и зрителей. В Институте кинематографии будущие герои фильмов овладевают суммой технических навыков азбучного актерского исполнения и получают, говоря образно, аттестат зрелости. Но не более того.

Известно, что настоящий актер учится всю жизнь!

Где же бывший воспитанник ВГИК приобретет диплом мастера? Где защитит диссертацию, достигнув профессионального совершенства? Где добьется звания профессора актерской игры?

Уж не в долгих ли творческих простоях, длящихся иногда мучительными годами? Не в тщетных ли поисках новой роли? Не в поездках ли со студии на студию в погоне за ролями?

Напомним, что киноактер-профессионал, не имея театра, лишен самого главного, без чего вообще-то не может жить актер, — общения со зрителями, сценической практики!

А что может сравниться с удивительным, счастливым мгновением, когда ты, актер, встречаешься один на один со зрителем! На тебя смотрят сотни пытливых, внимательных, острых глаз. Ты ощущаешь, что сидящие в зале приспосабливают взглядом ожидания: сейчас что-то такое произойдет на сцене, что-то возмутит, потрясет их. И это сделаешь ты...

В кино возможно стечение обстоятельств, когда даже средний актер завоевывает исключительную популярность, завоевывает одной ролью!

В театре актер производит впечатление и суровой экзамен, который либо определяет, что ты действительно мастер, либо перечеркнет тебя как художника. Подлинный талант обязательно найдет в театре свой, хоть и очень долгий, нелегкий путь к мастерству.

Для глубокого постижения исполнительского мастерства неоценимое значение имеет знание шедевров мировой театральной классики. При этом мало прочесть пьесу, мало выучить ее наизусть — надо, чтобы она была у актера в крови, чтобы в любую минуту он готов был выйти на сцену и отдать зрителю все духовное богатство, которое заключено в этой роли.

А много ли можем мы назвать таких киноактеров, которые знают классику не по книгам? Много ли найдется режиссеров кино, которые с полной творческой ответственностью готовы взяться за постановку произведений Чехова, Шеридана, Ибсена, Брехта, Льва Толстого, Достоевского? Не будем закрывать глаза — таких мастеров экрана единицы!

Я опять напомню, что актеру кино подчас остается только съемочная площадка, да и то лишь в том случае, если он снимается регулярно. Какие незавидные возможности!

И Ульянов, и Смоктуновский, и Захаридзе, блеснувшие на полотне экрана, упорно повышали свой профессиональный и культурный уровень за долгие годы работы в театре. Они подлинны художники-профессионалы, и встреча с их новыми работами — радостный праздник для зрителя.

Ничто не поколеблет моей убежденности в том, что для исполнителя, прошедшего правильную школу актерского воспитания, не страшны никакие профессиональные трудности. Любой театр примет его в свою труппу, любой кинорежиссер предложит ему интересную роль.

Конечно, в кино режиссер был и остается первым лицом. Самые новейшие приемы изобразительного решения фильма способны заинтересовать, порадовать, удивить зрителя. Но потрести его, но перевернуть душу способен только актер!

Насегда и до мельчайшей подробности остались в памяти зрителей Чапаев Б. Бабочкина, Полежаев Н. Черкасова, Кабрира Д. Мазина. Запомнились все детали игры, все жесты, манеры, мимика Ч. Чаплина, Б. Чиркова, А. Баталова, А. Папанова, Э. Гарина...

Широта и глубина мышления, богатство интеллектуального, философского, художественного видения — все это необходимые качества актера-мастера, и все они нуждаются в неустанном тренинге, все совершенствуются, развиваются, расцветают только в процессе постоянной производственной практики.

От киноактера наших дней требуется интеллектуальное богатство, эмоциональная глубина, способность обнажить тайники человеческих переживаний. Он должен неустанно совершенствовать привычные творческие приемы и открывать новые — свои, неповторимые.

Добиться, чтобы алмаз засверкал блеском граней, поражае всех подлинной красотой, нелегко. Крупный алмаз встречается так же нечасто, как в природе крупные алмазы. И он тоже требует внимательного, нутного отношения к себе, требует забот и затрат труда. И возвращает он все сторицей!

Шакен Айманов

## О ЧЕМ МЫ ДУМАЕМ, О ЧЕМ СПОРИМ



Сценарий В. Катаева, М. Шейцера.  
Постановка М. Шейцера, С. Милькиной  
(«М о с ф и л ь м»)

ВРЕМЯ,  
ВПЕРЕД!

Этих дней не смокнет слава! — поется в песне о гражданской войне. Не смокнет никогда и слава первых пятилеток. Слава комсомольцев 30-х годов, их трудового подвига, их небывалого героизма. По призыву партии, по зову сердца шли они строить, созидать мощь своей революционной Родины.

О них фильм, пронзанный острой современной мыслью, помогающий нам вернее понять наше славное прошлое, зорче и глубже оценить величие настоящего...

## ПОСЛЕДНИЙ МЕСЯЦ ОСЕНИ

Сценарий И. Друцэ.  
Постановка В. Дербенева  
(«М о л д о в а ф и л ь м»)

РАПОРТУЕМ  
ФИЛЬМАМИ

Этот фильм-раздумье. Раздумье над жизнью.

На склоне лет решил старик Отец навестить своих детей, которые разлетелись по всему свету.

В этом своем путешествии к детям встречается он с жизнью — большой, сложной, интересной... Старик о многом с радостью узнает впервые. Но где-то радости этой примешивается грусть. Потому что не может человек не грустить, если новое открывается перед ним, когда уже пришла его осень...





**К**огда-то на заре кинематографической эры, комедии выстреливались с частотой пулемета. Для них никто не писал литературных сценариев. А смеючая группа еще не обросла техникой, сколь современной, столь же и обременительной. Герои комедии падали в лужи, в бочки с водой, в ванны. Они нечаянно дурили друг друга палками, швырялись тортами, брыкались. Их автомобили совершали головоломные прыжки, разваливались на мелкие кусочки.

Зритель хохотал до упаду.  
Потом великий Чаплин показал маленького человечка, который переживал всякие невзгоды и был непримирим к несправедливости.  
Зритель по-прежнему хохотал до упаду, но временами ему хотелось плакать.

Так и повелось с тех пор. Нагромождение трюков вызвало хохот, маленькие проблемы вызвали ответные маленькие мысли, большие проблемы порождали большие мысли. И чем серьезнее художник-комедиограф, тем... медленнее он работал над фильмом.

Не подумайте, что я призываю к удлинению смеючного периода. Воссе нет! Однако французский мастер комедии Жак Тати («Мой дядя») затрачивает адский труд задолго до первого смеючного дня. Вот что он писал:

«Создать сценарий, изложить главную мысль на бумаге можно только после того, как разработать комические трюки и проверить впечатления, которые они производят. Я сначала пробую все на моих сотрудниках. Если мысль кажется удачной, мы разрабатываем ее, приспосабливаем к сцене и неоднократно разыгрываем во всех мельчайших деталях. К моменту съемки все проверено и испытано».

К моменту съемки все проверено, испытано!.. Теперь давайте, положу руку на сердце, признаюсь, как все происходит у нас. До чего же редко, становясь за аппарат, мы уверены в том, что к съемке все готово! Разумеется, смеючная площадка должна оставаться местом блестящих импровизаций. Но нельзя не согласиться и с Тати: режиссер должен разрабатывать свою комедию до начала съемки! И это не только ради экономии средств, но и потому, что смею-

ное время оставляет минимум возможность спохватиться, а главное, повторно возмужать.  
С годами слово «комедия» обросло новыми и новыми дополнениями—определениями: лирическая, музыкальная, эксцентрическая, гротесковая, буффонная, сатирическая, колхозная, спортивная, бытовая и т. д. и т. п. Разнообразие много!

Да и в серьезных фильмах встречаются смешные, далеко не трагедийные детали, эпизоды, реплики, сценки.

Словом, границы кинокомедии продолжают быстро раздвигаться. И говорить о ней становится все труднее.



Но всегда полезно бросить взгляд в замечательное прошлое нашей комедии. И тут становится особенно наглядным, что современный кинематограф по уши в долгу у зрителя. До сих пор, скажем, мы не знаем лучшей сатирической антирелигиозной комедии на международном материале, чем лента Якова Протазанова 1930 года «Праздник святого Йоргана».

Да что там говорить, правы корифеи исторической науки, которые призывают почаще оглядываться на пройденный путь! Действительно, полезно.

Вспомним, было время, когда комедии совсем исчезли из производственных планов студий—ведь нельзя же считать комедийными фильмами значившиеся в планах, но вычеркнутые из жизни неуклюжие гиганты—эдакие бронтозавры и

масодонты. Они не отваживались идти дальше осмеяния работников коммунального хозяйства, к тому же осмеяния такого деликатного и осторожного, чтобы, не дай бог, не обиделся какой-нибудь руководитель рангом выше дворника!

А ведь комедия наряду с другими задачами должна и обижать. Обязательно обижать тех, кто мешает нам лучше жить! Известно, что на нашем пути стоят противоречия, рожденные не только проклятым прошлым. Есть у нас и свои собственные противоречия. Направлен ли на них очищающий огонь киносатиры?

Мы, кинематографы, не должны сидеть сложа руки и ждать, пока нам что-то подкажут. Лучше мы сами будем подкашивать, будем бороться с любыми возможными противоречиями.

А борьба не дается легко. Я помню, как трудно пришлось Генриху Табу, когда он ставил необычную комедию из времён гражданской войны «Зеленый фурум». Эльдар Рязанов, быть может, самый упорный поклонник комедии, встречал на своей творческой дороге не только лавры, но и тернии.

Помимо всего прочего, комедия требует вкуса и понимания. Не дано же некоторым воспринимать музыку! Так и с комедией: не до всех она «доходит». А бывает, что комедия не веселит тех, кто хоть и смеется на сеансе, но до долгу службы должно сохранять серьезную мину. Положение, говорят, объявляет!

Партия решительно отвергла применявшиеся иной раз методы руководства искусством, основанные на вкусовщине и субъективизме. Дело теперь за нами! На нашем Первом съезде кинематографов, я думаю, найдут место и теоретические и практические вопросы развития комедии (создание, например, объединения комедийного фильма).

Я сказал здесь только главное, но далеко не все. Почему? Вероятно, именно неисчерпаемое обилие комедийных «проблем» имело в виду Козьма Прутков, когда изрек: «Нельзя объять необъятное». А вот уж съезду кинематографистов эти самые проблемы надо «объять»!

Юрий Чулупкин

# ЧТОБЫ ЗРИТЕЛЬ УВЛЕКАЛСЯ, ПЕРЕЖИВАЛ

(О документальном кино и хронике)

**Р**азмышляя перед съездом кинематографистов о нашем родном деле — кинопублицистике, я вспомнил один давний разговор. Однажды я спросил у знающей, любит ли она документальное кино. Она ответила полшутя: «Люблю, но... бесплатно».

Это была вполне образованная и даже интеллигентная женщина, она по три-четыре раза в месяц, не моргнув глазом, платила за билет, чтобы посмотреть игровые фильмы, нередко весьма посредственные (их, как известно, у нас немало)...

Признаюсь, я не в обиде на эту женщину. Многие воспринимают документальные фильмы только как пищу для ума, считают игровые — пищей для сердца. Ведь в игровых есть драматургия, сюжет, конфликты, любимые или новые (тоже интересно!) актеры. И все это сулит переживания, волнения. А документальное кино — это «всеего лишь» киножурнал, хроника, это «только факты».

Конечно, передовые мастера документального кино всегда искали и ищут пути и к уму и к сердцу зрителя. Они стремятся, чтобы зрители фильма, «составленного» из фактов, были увлечены, переживали, радовались или печалились. Здесь достигнуто немало творческих побед: рожда-

лись произведения, в которых факты озарены идейной глубиной, художественностью замысла и имеют свою драматургию, свои конфликты, а образы реально существующих людей покорило не меньше, чем актерские образы. Вспомним Каверочкина из фильма Р. Кармена о нефтяниках Каспия.

И все же, если говорить о всем фронте нашего сегодняшнего документального кино, многие его произведения очень иллюстративны, недостаточно эмоциональны. Чтобы следовать закону, обязательному для любого вида искусства, то есть художественно, образно отображать мир, деяния человека, у документалистов есть много средств. Применяется же лишь одно: информация. Сейчас все многообразие документального кино за отдельными исключениями, по существу, сводится к понятию «кинохроника», «киножурнал». Как же после этого можно сетовать на женщину, о разговоре с которой я упоминал вначале?

Документальный фильм должен рождаться в замысле, вдохновении, художническом видении. Никогда театр не примется за постановку, если в его портфеле нет интересной, достойной пьесы. А вот если у нашей Центральной студии нет сценария (точнее, нет

хорошего сценария) за планированием полнометражного фильма, этот фильм все равно будет сделан! И даже не один, а десять полнометражных. Ведь они все равно, в любом случае, расскажут, информируют о важных фактах, явлениях. Правда, этот рассказ не будет освещен оригинальным замыслом художника, но это не так уж страшно...

Таков распространённый взгляд на документальный фильм.

Если есть замысел, видение, стремление к теме, если есть сердце художника и есть, наконец, талант, — тогда наверняка будет хороший фильм. Если же есть только рубрика в плане или заказ какого-нибудь ведомства — хорошего фильма не будет.

Для каждого из нас, как и для всех советских художников, идея, направление, советы, которые дает нам Коммунистическая партия, священны. Мы сильны прежде всего идеями партии, руководством партии. Разве не заказ партии, не заказ народа выполняли Кармен, Колякин, Кристи, Лисакович, делая свои прекрасные фильмы о подвиге народа в гражданской и Великой Отечественной войнах, о Ленине, о народных героях?

Партия ждет от нас именно таких фильмов, которые рождют-

ся вдохновением художников, а не заказом какой-нибудь, пусть даже очень важной и полезной, организации, праждающей, например, своей любией.

Исполняется, скажем, 25 лет трудовым резервам — возникает очередная юбилейная тема в плане документальных фильмов. И уже твердят режиссеру, сценаристу: непременно должно быть показано торжественное юбилейное заседание! А на заседании нанизывается остальной материал картонный.

Правоммерно ли это? Ведь заседание и другие эпизоды юбилея могут быть хорошо показаны в выпусках хроники, в киножурнале. Но когда создается фильм, нужен страстный, взволнованный художник, который нашел бы для рассказа о трудовых резервах совершенно новые, свежие краски, какой-то оригинальный ракурс. Ведь документальное кино — это искусство!

Можно сделать увлекательный, глубокий фильм и тогда, когда в его основе — событие. Но здесь нужен иной подход, чем в текущей информационной хронике.

Мы же сами себя ограничиваем только информацией.

Я знаю: хорошую информационную кинохронику тоже не так просто, не так легко делать. Здесь



## ЧТОБЫ ЗРИТЕЛЬ УВЛЕКАЛСЯ, ПЕРЕЖИВАЛ

тоже есть много подлинно творческих путей и приемов. И все же кинохроника не должна подменять образную публицистику. А мы подменяем.

На этой подмене, к сожалению, воспитывается большая часть творческой молодежи, приходящей из ВГИК на документальные студии. В своих курсовых и дипломных работах будущий сценарист, режиссер, автор-оператор поражает выдумкой, оригинальностью замыслов, экспериментировал, творил. А на студии ему «хода» получили информационный специальный выпуск или заказной ролик. Потом — второй, пятый, десятый... И вот уже забыты поиски, выдумки, мечты студенческих лет...

Правда, фильмы, как показал опыт, тоже могут быть интересными. Они важны, они выполняют серьезную функцию. И все же это не образная публицистика, которая особенно нам нужна! Думаю, что документальное кино и хроника надо разделить — нельзя же все сваливать в одну кучу!

Нужно создать нормальные производственные условия для спокойной, вдумчивой, по-настоящему индивидуальной и, если требуется, длительной работы над документальными фильмами. Без спешки, которая (что вполне естественно) свойственна хронике.

Можно создать две отдельные студии: Центральную студию документальных фильмов и Студию кинохроники. Можно и так: на первом этапе в рамках одной студии создать два организма, со своими планами, штатами, со своим руководством. Производственные процессы следует отделить от творческих — такая практика в Польше, например, себя целиком оправдала. Тогда, кстати, не нужна будет и особая, экспериментальная студия, о которой мечтают большая группа молодежи.

Самим фактом организации документальной студии будут созданы условия для вдумчивых поисков, экспериментов. Сейчас, когда надо создать подобные или просто мало-мальски сносные условия для работы над каким-либо важным по теме документальным фильмом, его окрещивают «художественно-документальным», что дает основание на увеличение количества пленки, суммы постановочных, авторского гонорара за сценарий. Так было с картинами «Варшавяк», «Отечественная», «Страница бессмертия», «Три весны Лямина». Исключительные условия, созданные для работы над этими картинами, должны стать в документальном кино повседневными условиями. Ведь создать хороший игровой фильм и хороший документальный одинаково трудно.

Мне кажется, это один из коренных вопросов, от решения которых зависит будущее нашей кинопублицистики.

Роман Григорьев



## ЛЕБЕДЕВ ПРОТИВ ЛЕБЕДЕВА

Сценарий Ф. Миронера.  
Постановка Г. Габая  
(«Мосфильм»)

**Э**тот фильм об интересном человеке, молодом талантливым ученом по фамилии Лебедев. Лебедев — физик. И еще он алтрик. Алтрик потому, что у него поэтическая душа.

...Человек должен не только мечтать о торжестве высоких идеалов нашей жизни. За эти идеалы надо бороться, их надо защищать — смело, бескомпромиссно.

Об этом и идет речь в тонком, пронизанном лирикой фильме.

## РАПОРТУЕМ ФИЛЬМАМИ

### ДЕВОЧКА И ЭХО



Сценарий Ю. Нагибина, А. Черченко, А. Жебрюнаса.  
Постановка А. Жебрюнаса (Литовская студия)

**Д**евочка Вика проводила каникулы на берегу моря, у подножия скал. И все время с ней был ее друг по имени... эхо.

Простую эту историю авторы окрашивают романтикой. И обыкновенное, всем привычное эхо в их повествовании становится символом человеческой солидарности.

## СУЩЕСТВУЕТ

**Н**а вопрос, вынесенный в заголовок этой статьи, нужно ответить просто: — Нет!

Но, очевидно, это короткое и категоричное утверждение нуждается в доказательстве.

Прежде всего условнимся о значении понятия «эксперимент». В науке и технике экспериментом называют попытку оригинального решения научной или технической задачи, которую еще никто не решил, причем экспериментатор в успехе не уверен.

Если это так, то всякое произведение искусства — эксперимент. В самом деле, ни один настоящий художник не станет решать художественную задачу, которая была решена до него. Мало того, художник никогда не бывает уверен в успехе: ему неизвестно, как примет зритель или читатель его работу.

В чем же тогда отличие искусства «просто» от искусства экспериментального? Ведь мы нередко требуем права на эксперимент, мы зачастую объясняем неуспех художественного произведения тем, что оно «экспериментально».

Попробуем разобраться. Очевидно, понятие эксперимента в искусстве означает другое явление, чем в науке или технике. В искусстве экспериментом обычно называют попытки художника идти по нестандартным путям, экспериментом называют поиски нового стиля, новой образности, новой системы выразительности. Мало того, экспериментальным искусством называют искусство сложное, трудное для восприятия.

Все эти определения исчерпываются одним словом — «новаторство». Но не будем спорить о терминах.

Мы нередко встречаемся с тем, что смелые новаторы в области науки и производства, люди, переворачивающие обычные представления о той или иной технической и научной проблеме, недолго в брызжут, когда речь заходит о новаторстве в искусстве.

Зачем искать новые формы? Зачем затруднять восприятие читателя и зрителя? Почему художники не хотят считаться с восприятием зрителя, с его вкусами? Классики писали не так и, честное слово, писали неплохо. Новаторство — всего только прихоть художника.

Но это не так. Новаторство не прихоть отдельных художников, а закономерность развития искусства.

В самом деле, искусство развивается вместе с обществом, его порождает оно, ищет «способы отражения жизни этого общества, способы воплощения рожденных им конфликтов, способы изображения человека этого общества. И если изменяется, если движется жизнь общества, как же не изменяться искусству?

Поэтому искусство ищет новые формы изображения жизни, новые ее явления. Мало того, у художника возникает непреодолимая потребность по-новому показать и прежние явления, показать их глубже, чем показывали раньше, показать их под новым углом зрения, раскрыть в них то, чего еще никто не заметил.

Так и возникает новаторство.

Беда его в том, что оно воспринимается не сразу, не легко и не просто. Язык нового искусства (а у каждого искусства, даже у каждого художника свой, своеобразный язык) не сразу становится понятным зрителю. Зритель иногда не может, а иногда и не хочет его понимать. И отсюда прискорбный разрыв между зрителем и художником, разрыв обидный для зрителя и трагический для художника.

Скажем честно, иногда отличные наши фильмы, фильмы глубокие и серьезные, плохо воспринимаются зрителем. Критики хвалят картину, а зрители не смотрят ее.



Кто из них прав? Критики, считающие крупными произведениями нашего искусства такие фильмы, как, к примеру, «Иваново детство» или «Хроника одного дня», или зрители, отказавшиеся их посмотреть?

На этот вопрос ответить непросто. Прежде всего нужно побороть некоторые традиционные заблуждения. Одно из них в том, что качество искусства можно статистически измерить, что качество искусства определяется якобы его потребительской, что ли, стоимостью, мерой его популярности. Проще: чем больше людей смотрели картину или читали книгу, тем-де картина и книга лучше.

Что ж, посмотрим. Какие фильмы в последние годы смотрели зрители в наибольшем количестве? «Балладу о солдате», «Председателя», «Девять дней одного года» (ведь каждый согласится, что это хорошие фильмы)? Ничего подобного. Наибольшую аудиторию завоевал «Человек-амфибия».

Не хочу упрекать нашего зрителя в дурном, в мецанском вкусе. Успех «Человека-амфибии» совершенно понятен. Ведь это развлекательный фильм, занятный, нарядный, экзотический, даже ловкий. Ничего удивительного в том, что он имел успех, нет.

Самый хороший, самый тонкий, серьезный и умный психологический фильм не так часто добивается успеха обычного детектива или фильма приключений. Самая природа этого зрителя такова, что оно привлекает массовую аудиторию — от академика до школьника. Я люблю фильмы приключений, и мне доставляет удовольствие следить за тем, как умный следователь распутывает хитросплетения шпiona, волноваться, поймут или не поймут преступника, хотя я и знаю, что шпион будет разоблачен, а преступник пойман. Фильм приключений (к сожалению, мы их делаем пока и плохо и мало) — хорошее зрелище. Но, право, у нас будет очень однообразная и; скучная кинематография, если мы будем делать только такие фильмы. Иногда хочется после просмотра и задуматься и поразмыслить.

Нет, не только массовые жанры самого массового из искусств имеют право на существование.

Статистический метод эстетической оценки ни к чему доброму не приведет. И, наверное, какую-нибудь песню, вроде «Мишка, где твоя улыбка» слушали больше людей, чем все симфонии Бетховена вместе. Но значит ли это, что песня лучше симфонии?

Второе ходкое заблуждение — утверждение, будто нужно писать, как классики, потому что они все понятны.

Прежде всего не всегда понятны. Сегодня покажется странным, что стихи Маяковского, которые знает и понимает каждый школьник, долгое время считали непонятными и бессмысленным шуткарством. Ритмика этих стихов, образная система, тематика, даже способ печати — «лесенкой» — казались непонятными, формальными выкрутасами. Все дело в том, что классика никогда не становится классикой в момент своего появления. Она становится ею, в частности, потому, что это — новаторское искусство. Она борется за признание своего новаторства и, когда его признают, становится классикой.

Понятна ли классика всем? Тоже нет. Классика многослойна, и каждый читатель находит в ней «свой интерес», воспринимает ее в меру своего понимания. «Братьев Карамазовых» можно читать, как детектив. В самом деле, до самого конца неизвестно, кто убил старика Карамазова. Но разве этим исчерпывается сложное, философское, психологическое, аналитическое содержание великого романа? И читатель, которого интересуют любовные приключения Наташи Ростовой, вряд ли может сказать, что поэзия «Войны и мира» — книгу, полную глубоких размышлений о природе человека и природе исторического процесса. Даже всеобщая понятность Пушкина — неправда. Для понимания любого лирического стихотворения Пушкина нужна подготовка. Что значит, к примеру, «Парки бабы лепетанье, жизни мышья беготня»? Понятны ли эти строки всякому читателю? Нет. Классика проста? Нет, она и сложна и глубока. Потому-то она и классика.

Трудное искусство всегда существовало и будет существовать. Новаторское искусство всегда с трудом пробивало себе дорогу к зрителю и читателю. Счастье его в том, что растет не только искусство. Вместе с ним растет читатель и зритель. Разрыв между ними и «трудным» искусством не вечен. Он преодолевается. Вот почему еще на моей памяти поэзия Маяковского из «непонятного шуткарства» стала народной поэзией, а якобы экспериментальные фильмы Эйзенштейна стали кинематографической классикой.

Трудное искусство не эксперимент. Это просто искусство, заставляющее размышлять, удивляться, задумываться. Популярность — счастье для искусства, но не всегда условие его величия. Вторая часть «Фауста» никогда, наверное, не будет популярной. Однако это — великое искусство.

И все-таки некоторый разрыв между художником и зрителем — не пропасть, через которую нельзя нельзя построить мост. Он преодолим. Правда, мы нередко из-за нашего же собственного неумения внима-

тельно и бережно распоряжаться культурными ценностями увеличиваем этот разрыв. Ведь условия восприятия искусства, даже обстановка иногда решают вопрос, «дойдут» ли они до зрителя. «Чайку» нельзя показывать на цирковой арене, тогда как «Царя Эдипа» можно. Я видел «Ночи Кабирии» Феллини на открытой площадке стадиона «Динамо» и не был удивлен, когда зрители ушли недовольно-взрешенными. Если бы они посмотрели этот фильм в маленьком кинотеатре, они были бы потрясены.

Мы однако показываем фильмы, рассчитанные на массовое потребление, и фильмы, рассчитанные на зрителя, склонного задуматься, серьезно пережить произведение искусства. Когда я хочу пойти в театр, то выбираю (если я хочу напряженной интеллектуальной работы, пристального внимания, познания жизни), к примеру, пьесы Брехта. Но иногда я хочу просто развлекаться, — тогда пойду посмотреть вдоволь в Театре сатиры или эстрадную программу. В кино зрительно выбирать не дано. Он не знает, что предлагает ему кинопроект, он выбирает фильм наугад. Все фильмы показывается валовым сбором. И вот «Человек-амфибия» побивает «Девять дней одного года», «Черноморочка» — «А если это любовь?».

У людей разные интересы. У одного человека могут быть разные настроения. Одни хотят развлечений, и кино обязано ответить на это желание. Другие хотят от искусства открытия нового мира, новых эмоций, нового познания. И хотя их меньше, этих людей, наше искусство не смеет обходить их интересы. Тем более, что таких людей становится все больше и больше.

Значит, нужно искать разумную пропорцию в производстве. Наверное, массовую продукцию нужно делать в большем количестве, чем мы сейчас ее делаем, и, кстати, делать на более высоком уровне. Но нельзя отказываться и от серьезного, глубокого, новаторского поиска. Увы, наше кинопроизводство нас им тоже балует редко.

Наконец, нужно искать формы демонстрации картин. Наверное, нужны кинолубы. Они оправдывают себя в некоторых странах, в частности в Польше. Наверное, там, где это возможно, нужно создать специальные пусть небольшие кинотеатры, в которых зритель найдет именно то искусство, которое ищет.

Что же до эксперимента в искусстве, то, по-моему, это лишь защитный термин для оправдания непопулярности.

Ведь удачный эксперимент перестает быть экспериментом. А искусство всегда стремится к удаче.

М. Блейман

## ЧЕЛОВЕК И АТОМ

Сценарий Г. Остроумова.  
Постановка К. Домбровского  
(«Моснаучфильм»)

Этот научно-популярный фильм ведет человека на передний край науки. И одновременно он передает поэзию научных открытий, красоту и силу человеческой мысли. Гимн разуму, для которого нет преград, красота подвига, совершенного великими учеными нашего столетия, — вот пафос этого фильма, авторы которого, повесть о тайнах атома, воспевают Человека.



РАПОРТУЕМ  
Ф ИЛЬМАМИ



# дайте адрес киноклуба!

**В** редакции нашего журнала хранятся своеобразные «клетчатые карточки» клубов друзей кино, заполненные на недавнем Всесоюзном семинаре руководителей киноуниверситетов и киноклубов (материал о семинаре см. на следующей странице).

Сам факт проведения такого семинара, организованного отделом кино ВЦСПС и Оргкомитетом СРК СССР, вызвал бурю энтузиазма среди сторонников клубного движения. Впервые им удалось увидеться друг с другом, поговорить, поделиться опытом.

Нет сомнения: теперь количество клубных адресов увеличится и вдвое и втрое — такой искренний интерес вызвал разговор о перспективах движения клубов друзей кино. Тем более, что уже есть решение Президиума СРК СССР о всемерной поддержке этого движения.

Итак, может быть, все уже хорошо?

Нет, значение клубного движения во всех его аспектах пока еще не всеми глубоко понято.

Любителей кино, которые работают в клубном движении, пока еще, во-первых, микроскопически мало по сравнению с нашей многомиллионной аудиторией, а во-вторых... Во-вторых, они «подзащитники», строящие свою работу только на энтузиазме. Но ведь энтузиазм тоже нуждается в поощрении. А пока клубы не имеют ничего, кроме многочисленных обязанностей, которые они добровольно взяли на себя. Не имеют права на просмотр фильма до того, как он вышел на широкий экран (а это очень важно в клубной работе), им закрыт доступ к нашей и зарубежной классике, хранящейся в Госфильмофонде, не получают они никакой методической помощи, не имеют помещений.

Будь условия клубной деятельности другими, клубов было бы во много раз больше. И пусть не целая армия, но для начала дивизия — увлеченных, знающих, болеющих за искусство людей вела бы наступление по всему фронту. Она воспитывала бы вкусы, боролась бы с эстетической безграмотностью, с потребительским отношением к кинематографу.

— Так за чем же дело? — спрасят кинематографисты. — Какие могут быть у клубов невзгоды, когда решение принято, семинар проведен... — пусть и работают с Богом... На то это и самодеятельность — сама пойдут...

Но в том-то и дело, что сама не пойдут. Решения и добрые пожелания не могут за-

менить собой ни фильмовой базы, ни организационной системы, ни методического центра.

— Как вы достаете фильмы? — спросили мы у руководителя киноклубов.

Ответ был единодушным: только благодаря личным дружественным отношениям с конторами проката.

Формально конторы проката не имеют права давать картину в какую-то самостоятельную организацию, которая даже и «печати не имеет».

Вывод очевиден: пора подкрепить решения и добрые пожелания конкретными делами.

Методический центр, тиражирование киноклассики, создание фильмового фонда, предназначенного для клубов, а в дальнейшем выпуск сборников фрагментов и специальных фильмов по истории кино, тиражирование лекций в магнитофонной записи, узаконение взаимоотношений киноклубов с прокатом, Госфильмофондом, кинофикацией, издание бюллетеня, обращенного непосредственно к друзьям кино, — вот первые шаги, которые способны подкрепить доброе отношение к киноклубам и дать им фактическое право на жизнь.

Мы можем так уверенно перечислять все необходимые меры для становления клубов друзей кино, потому что совсем рядом, у наших друзей в странах народной демократии, клубное дело, имеющее десятилетнюю историю, налажено и дает хорошие плоды, несет кинокультуру в массы. В этих странах постоянно совершенствуется организация клубных обществ.

В Польше федерацией киноклубов руководит министерство культуры и искусства. В Чехословакии движение любителей кино объединяется вокруг Общества за распространение политических и научных знаний.

В Венгрии в организации киноклубов принял участие национальный Институт кинематографии.

В Болгарии киноклубы возникают и объединяются на базе кинолюбительского движения.

Весь многолетний опыт этих стран — с успехами, ошибками, находками, методикой — в нашем распоряжении.

Можно обратиться и к истории международного клубного движения.

Вот уже двадцать лет существует Международная федерация киноклубов, объеди-

няющая около тридцати стран. Целью деятельности МФК является воспитание эстетически грамотного зрителя и пропаганда гуманного и прогрессивного киноискусства. Вообще история кинолюбительских организаций ведет свое начало с 20-х годов.

Это не случайно. Именно тогда творчество Эйзенштейна, Чаплина и других мастеров мирового экрана доказало величайшую силу кино.

Не случайно и то, что у истоков мирового кинолюбительского движения стоит Советский Союз.

В 1925 году у нас возникло Общество друзей советского кино (ОДСК) во главе с Феликсом Эдмундовичем Дзержинским — председателем Общества. ОДСК, а также «Синеclub» и «Клуб приятелей седьмого искусства» в Париже считались первыми очагами подлинно массовой работы по эстетическому воспитанию средствами киноискусства.

Может быть, и не надо так далеко углубляться в историю. Правда, историй все это кажется только сегодняшней молодежи. А, например, для режиссера С. Юткевича, документалиста Р. Григорьева и многих других ныне известных кинематографистов, пришедших в кино из Общества друзей советского кино, общество это было значительным фактом в их творческих биографиях.

Но оставим пока прошлые достижения и обратимся к перспективам дня сегодняшнего. «Сказавши «А», скажи «Б» — учит нас древняя истина.

Президиум СРК СССР принял решение о поддержке кинолюбительского движения в нашей стране. Продолжить этот разговор должен 1-й Учредительный съезд Союза советских кинематографистов.

Время, прошедшее после заседания Президиума, посвященного клубам друзей кино, не прошло бесполезно. Комиссия по разработке проекта клубной организации подготовила Устав, Программу, предложила начальную методику работы.

Весь наш кинематограф многого ждет от съезда. Многого ждут и любители кино.

Кому, как не Союзу кинематографистов, следует творчески возглавить клубное движение?

Кому, как не 1-му съезду кинематографистов следует дать свое «добро» этому важному делу?

И. Левшина

**Д**ля тех, кто перед войной ходил в коротких штанишках, одной из самых обожаемых была картина «Дети капитана Гранта». И, конечно, все знали, и напевали, и насистывали задорную песенку Дунавского о веселом ветре, облетевшем моря и горы. Ее пел в фильме маленький герой Жюль Верна Роберт.

В титрах стояло: в роли Роберта — московский школьник Яша Сегель...

...Прошла война. Мы стали взрослыми. И вот, когда во Всесоюзном государственном институте кинематографии разнесся слух, что на режиссерский факультет, в мастерскую Сергея Герасимова поступил... «Роберт, помните, тот самый из «Капитана Гранта», мало кто удержался, чтобы не поблещать поглядеть».

Яков Сегель совсем юным прошел по фронтам Великой Отечественной войны, служил в артиллерии, был парашютистом, участвовал в освобождении Румынии, Венгрии, Австрии, Чехословакии.



«ВЕСЕЛЫЙ ВЕТЕР»

И  
«СЕРАЯ БОЛЕЗНЬ»





Руководители кино клубов в гостях у «Советского экрана»



Реклажное объявление клуба «Романтики» (Свердловск)



Николай Черкасов на юбилее фильма «Депутат Балтики» в кино клубе «Молодежный»

**Недавно в Москве прошел семинар руководителей киноинициатив и кино клубов, на который съехались пропагандисты кино нашей страны. Много интересного услышали и узнали участники этого семинара. К ним приходили — с лекциями и просто с дружеским разговором — критики и журналисты, представители Союза работников кино, Бюро пропаганды советского киноискусства, Госкомитета по кинематографии. Не менее ценными для собравшихся были живой разговор друг с другом, обмен мнениями и опытом. Какие-то крупницы этого опыта мы предлагаем вниманию читателей.**

## ОДИН ИЗ СТАРЕЙШИХ

Ленинградский кино клуб «Молодежный» — один из старейших в стране. В этом году он открыл свой восьмой сезон. Позади годы нелегкой работы и учебы. И вот весьма оптимистичные результаты. Незамедлительно вырос эстетический уровень любитель кино. Сецини клуба — лекторская, кинориторика, киноорганизаторов, сессия общественного мнения объединяют 170 человек. По месту своей работы члены кино клуба организуют просмотры и обсуждения фильмов, встречи с творческими работниками, выпускают газеты с рецензиями на фильмы, рассказывают о новостях советского и зарубежного кинематографа. Если считать членами «молодежного» весь актив, привлеченный к изучению кино, то клуб вырос уже до четырех тысяч человек. Недавно по инициативе общественников «молодежного» создан первый в Ленинграде «Кинотеатр хорошего фильма». В нем идут лучшие советские и зарубежные ленты. В первый цикл включены: «Коммунист», «Вступление», «Мир входящему», «Как быть любимой», «Ночи Кабрины» и др.

С беседами о фильмах перед началом сеанса выступают любители кино.

## ДЛЯ ТЕХ, КТО ЛЮБИТ ПУТЕШЕСТВОВАТЬ

Побывать в Африке, опуститься на дно океана, узнать об обитателях даленных Галапагосских островов, вместе с оператором проникнуть в глухие дебри Уссурийской тайги — увлекательно, романтично. Вероятно, поэтому кино клуб на свердловском заводе «Уралмаш» назван «Романтики». Каждую пятницу собираются здесь любители документального и научно-популярного кинематографа. Посмотреть и обсудить очередную программу приходит не только члены кино клуба, но и их друзья. Популярность клуба настолько велика, что в последнее время пришлось перенести просмотры в большой зал и удвоить количество сеансов.

Гостями клуба часто бывают работники Свердловской студии документальных фильмов. Приезжали в гости ленинградцы, которые провели в клубе фестиваль своих документальных фильмов.

Через суровые годы испытаний он пронес мечту — работать в кино. В 1954 году Сегель защитил в институте диплом режиссера, стал работать на Московской студии имени М. Горького и вскоре вместе со своим другом Львом Кулиджановым дебютировал романтическим фильмом «Эго нечужд». Так... — о молодежи, покоряющей целинные земли. Затем друзья поставили вместе еще один фильм — «Дом, в котором я живу», завоевавший множество призов и премий на международных кинофестивалях. Дальше Кулиджанов и Сегель начали работать каждый самостоятельно. Но первые две картины во многом определили режиссерский стиль Якова Сегеля: простота, лиризм, тонкое музыкальное чувство. Герои его — люди очень юные, порывистые, искренние. Популярности фильмов Сегеля немало способствуют непременно звучащие в его картинах песни М. Фрадкина. Лирическая — о березах и любимой девушке из фильма «Первый день

мира», светлая, чуть грустная песня прощается с детством из «Прощайте, голуби», задумчивая — о Волге в картине «Течет Волга».

Но сейчас Сегель впервые ставит фильм без песни, в совершенно новом для себя ключе сатирической комедии. — Однажды пришел я на лекцию в институт... — так начал рассказывать режиссер о замысле этой картины (Яков Сегель ведет во ВГИК режиссерскую мастерскую), — и мои студенты — Андрей Вейцлер и Александр Мишарин заинтересовали меня прелюбопытнейшим сюжетом... Суть этого сюжета состояла в том, что два врача доказали, что равнодушие — вовсе не свойство характера, как мы думали до сих пор, а заразная болезнь. Медики назвали ее «серой болезнью»... Завязка мне понравилась, мы стали работать.

Съемки фильма «Серая болезнь» начались летом прошлого года. Увы, их прервала нелепая дорожная катастрофа. Сегель оказался прикован-

## ЯРОСЛАВСКИЕ КИНООГОНЬКИ

Просмотрев зал ярославской самостоятельной студии «Юность» легки превратить в уютное кафе. Стоит только убрать стулья, расставить легкие, современные столики и принести чашечки с кофе. На огонек и ярославцам охотно приезжают работники кино.

Клуб в Ярославле небольшой — 60 человек. Это интеллигенция города и студенты вузов. Они организуют всю основную работу среди населения по пропаганде киноискусства. «Юность» шефствует над несколькими школами и кино клубами области. Но, пожалуй, главные подопечные — трудно воспитываемые подростки. Первая встреча с ребятами была очень напряженной. Разговоры на воспитательные темы не действовали. Тогда члены клуба решили показать ребятам свой фильм «Люди большого сердца» — взволнованный рассказ о том, как юноши и девушки спасли обгоревшего мальчика, дав ему свою любовь. Перелом в отношениях наступил после того, как зрители узнали, что авторы фильма тоже участвовали в спасении ребенка. Теперь члены кино клуба — частые гости в интернате.

## ГЛАВНОЕ — КОНТАКТ СО ЗРИТЕЛЕМ

Ангарский кино клуб «Дружба» появился. Вынужденно: Дом культуры не выполнял финансового плана, и было решено начать работу со зрителем, привлечь его и Дома, заинтересовать людей киноискусством.

Начали потихоньку, с малого — с десятиминутных выступлений перед залом на различные темы (от международных обзоров до юридических консультаций). Контакт со зрителем был найден.

Прошел год. Ангарский клуб друзей кино насчитывает сейчас в своем активе около 700 человек (старшеклассники, рабочие, преподаватели). Этим огромным коллективом руководит совет клуба из восемнадцати человек, направляя работу и на изучение кинематографа и на его пропаганду. К десятиминуткам прибавились лекции, обсуждения, дискуссии, специальные тематические просмотры. С легкой руки кино клуба «Дружба» в Ангарске подрастают детские клубы — «Звездочка», «Малютка», «Малыш».



ным к постели на долгие месяцы. Помогли улучшить здоровье и огромная воля к жизни. Меньше чем через год Яков Александрович вернулся на съемочную площадку. Режиссер знал, что его с нетерпением ждут на студии, но не знал, вернется ли, что в съемочной группе его коллеги договорились работать с особым вниманием, оберегая его от лишних волнений и затрат энергии...

Герой фильма — отличный человек, веселый, сердечный, прекрасный товарищ и семьянин, самоотверженный врач — ради научного эксперимента заразил себя бациллой равнодушия и заболел «серой болезнью»...

...На экране доктор Сперанский — тот и не тот. Он по-прежнему весел и добродушен. А вот он сидит с девушкой на стадионе и, пользуясь банальнейшими приемами пошляка, морочит бедняжке голову. Грузный, пожилой мужчина беззастенчиво, как мальчишка, навязчиво острит... Сперанскому абсолютно плевать на все на свете.



«Ожидание у ЗАГСа».  
Доктор Никулин  
(В. Седов)



Гротеск? Да, конечно. Но как мастерски вырос он из правды характера, из сгущения достоверных красок. Главный режиссер Ленинградского театра имени Ленсовета Игорь Владимиров в роли доктора Сперанского отлично чувствует замысел режиссера.

По сравнению с образом Сперанского, в котором сосредоточены основные идейные акценты этого очень своеобразного фильма, остальные характеры проще. Другой герой картины, коллега Сперанского — доктор Никулин (артист Волгоградского драматического театра Владимир Седов). Это молодой человек, увлекающийся и несколько экспансивный.

Отлично выступает артист Е. Тетерин в роли старого фокутника.

Этот актер, которого мы привыкли видеть в ампула серьезного, интеллигентного человека, у нас на глазах в съемочном павильоне «выкидывал» номера: жонглировал добрым килограммом яблок и ухитрился заставить черную москву демонстрировать «стойку» хвостом вверх.

— Осталось еще незаметно рассыпать по картине несколько «бацилл», — сказал режиссер Седель, — ведь «серая болезнь» иногда опасна именно потому, что проявляется очень уж привычно. Мы легко распознаем ее тяжелую форму, как у Сперанского, который забывает фронтowego друга, близких, предаёт любимое дело. Но иногда небрежно проходим мимо мелочей — равнодушия, хамства, эгоизма обывателя.

Он говорил по-юношески горячо, искренне. И за его вольностью ощущался характер человека, которому, наверное, самой природой отпущен стойкий иммунитет против «серой болезни» — равнодушия. Тридцать лет назад мальчишка, бесстрашно забирающийся на высокие мачты парусника капитана Гранта, покораил воображение песенкой о веселом ветре, встречающем путника в дальних краях... Режиссер остался верен своему мальчишески светлому миру.

Н. Колесникова



Доктор Сперанский  
(И. Владимиров)

Рабочий момент

Фото В. Арманда  
и Р. Папикьяна



# Седьмая попытка

• ТРИ ТОЛСТЯКА



ИДУТ СЪЕМКИ...

Помню кинотеатр, куда в будни детей пускали только в сопровождении взрослых. У кассы приходилось ловить «дядю» или «тетю» и хныкать: «Дяденька, проведите, что вам стоит...» Теперь, когда я вижу у входа в кинотеатр афишу: «Взрослые допускаются на детские сеансы только с детьми»,— мне всегда представляется такая забавная картина: взрослые ловят мальчишку за рукав и шепотом просят: «Мальчик, проводи нас с тетей, что тебе стоит...»

Иной критик, прочитав такую афишу и возрадовавшись, скажет: «Наконец-то настоящий детский фильм — фильм, на который обязательно захочется пойти и взрослым». Между тем «дядя с тетей» благополучно миновали контроль. В зале погас свет. Мелькнули титры. Дети наслаждаются приключениями какого-нибудь нового Кота в сапогах. «Дядя с тетей» тоже насла-



Канатоходец  
Тибуд  
(А. Баталов)

ждаются — решением современных политических и эстетических проблем. У авторов фильма оказалось в запасе множество всяких «вторых» и «третьих» мыслей для взрослых, мыслей, несомненно, интересных, своевременных, нужных кинематографу и, если мы имеем дело с настоящим фильмом, понятных и детям.

Вот почему нельзя было не заинтересоваться замыслом артиста и режиссера А. Баталова, когда он говорил, что хочет снять «честный фильм для детей», безо всяких «вторых» и «третьих» идей для взрослых, фильм, на котором папы и мамы будут просто вспоминать свое детство — не больше. А. Баталов хотел снимать детектив. Детектив по сказке Ю. Олеши «Три толстяка».

Фото И. Гневашева





Наследник Тутти  
(Петя Артемьев)  
и Гаспар  
(В. Никулин)

Фото  
Б. Резникова

Три толстяка —  
С. Кулагин,  
Б. Христофоров  
и Е. Моргунов



Сознаюсь, я принадлежу к числу тех, кто не считает Андерсена детским писателем. «Голый король»? Да, детям нравится; но прежде всего это для взрослых. «Русалка»? Тоже для взрослых. Да мало ли еще таких сказок, более понятных и близких нам, чем детям! То же самое думалось и о сказке Ю. Олеши. Детектив по «Трем толстякам»! (А. Баталов и М. Ольшешский назвали свой сценарий «Кукла наследника Тутти»). Это вызвало недоумение, если не сказать больше. Хотелось призвать в союзнники самого Ю. Олеши и тут же с книгой в руках доказать режиссерам А. Баталову и И. Шاپиро, что «Три толстяка» не детектив, а философская сказка.

— Философская сказка? — переспросил сопостановщик фильма И. Шاپиро. — Нет, просто приключенческий роман. Достоинства книги в ее литературном колорите. Как передать его с экрана?

— Попробуйте реализовать на экране все эти «розы, плавающие в горькой воде», «кости, выгибающие спины, как кошкн», — поддержал его А. Баталов, — ничего не получится именно потому, что это литература. Будут у нас, наверное, и горбатые мосты и розы в миске с водой, но того эффекта, какой это производит в книге, ждать нечего. И философские мотивы неотъемлемы от чисто литературных достоинств произведения. Вот почему, отбросив все литературные детали, мы отбросили все нравственные и эстетические проблемы, которые волнуют взрослых. Осталась только история простых людей, которые попадают в невероятные положения в связи с невероятными событиями, происшедшими в некоем городе, в некоей стране...

...Дорогие читатели, заметили ли вы, что сказка Олеши отнюдь не сатирична? Сатиричен Андерсен, сатиричен Шварц, а у Олеши этого нет. Взрослым близка и понятна поэтика того же Шварца, его вымышленные города и страны. Но когда они с теми же мерками, с теми же требованиями подходят к Олеше, получается примерно то, что было сделано в свое время в спектакле Художественного театра, где три толстяка были одеты в коричневые костюмы с какими-то значками, и были это уже не сказочные толстяки, а здоровенные дяди типа Геринга. Нет, аттисфера тирании у Олеши не требует столь точных указаний. Так утверждают А. Баталов и И. Шاپиро. И они правы. Короче говоря, три толстяка, которых сыграют в кино С. Кулагин, Е. Моргунов, Б. Христофоров, будут страшны только детям. Да и то вряд ли. Дети сейчас уже не боятся серого волка. Они боятся атомной бомбы. Какими же должны быть «Три толстяка»? Такова задача номер один, которую решают авторы фильма. А сколько таких задач стоит перед ними!..

Вот еще одна. Героиня фильма Суок приворачивается кукольной. Какой будет кукла наследника Тутти — этого не знают пока ни Баталов, ни Шاپиро. Куклы еще нет — даже на бумаге. Есть Лина Бранките, исполнительница главной роли. Современная кукла двадцатого века, видимо, должна быть не из тех, что еще, к сожалению, преобладают в наших магазинах как смесь чего-то розового и голубого. Именно эти соображениям руководствовались режиссеры, когда утверждали на роль Суок одиннадца-

тилетнюю литовскую школьницу Лину Бранките, девочку, чертами лица напоминающую динеевских кукол.

...Вообще в поиске актеров решились многие эстетические проблемы. Режиссер хотелось собрать в картине актеров молодых и современных, которые вкладывали бы в героев свои живые эмоции, нервы, знания; потому далеко не случаен выбор артиста московского «Современника» В. Никулина на роль Гаспара, или артиста Ленинградского большого драматического театра П. Луспекава на роль генерала Караски, или артиста Московского театра Советской Армии Н. Карнаухова на роль продавца шаров. И не случайно канатоходец Тибула играет сам режиссер — А. Баталов.

...Давно ли во дворе бывших конюшен Петра I, старинными художником превращенном в замок трех толстяков, И. Шاپиро обнял и расцеловал А. Баталова, поздравляя его с первым отснятым кадром, а сегодня съёмки в разгаре. Улицы старого Таллина слышали уже стук колес циркового фургона...

Не хочется пересказывать содержание этих сцен, тем более что вы читали или прочтете книгу Олеши, книгу, которая давно уже привлекала внимание десятков режиссеров и актеров. Напомним, что это седьмая попытка поставить «Трем толстякам». Два радиосценария и четыре пьесы, написанные по мотивам сказки Ю. Олеши, успеха не имели. Причиной? О причинах А. Баталов и И. Шاپиро исчерпывающе сказали в своем интервью. Остается пожелать им успеха.

Л. Ягункова

Ленинград

**М**илая обыкновенная школа; из окон доносится то голос ребенка, читающего по складам «Ма-ша, Ма-ша», то нетропливое объяснение какого-то правила алгебры, то разучивание стиха о «дорогах Смоленщины». Школа — мир в миниатюре, модель большой жизни...

Фильм «Верность», поставленный Петром Тодоровским, начинается таким вот эпизодом-эпиграфом, безотказно настроивающим на теплые воспоминания.

Авторам как раз необходимо заставить зрителя вспоминать, чтобы образы военных лет, возникшие на экране, сочетались с картинками, оживающими в сознании зрителей: личный архив, полузабытые впечатления должны участвовать в восприятии этого фильма, рассчитанного на то, что каждый из нас по-своему доскажет его.

А в моей памяти оживает прежде всего «Весна на Заречной улице» — пресловудный фильм 1956 года, сделанный на Одесской студии; в нем Петр Тодоровский был оператором. Простая правда искреннего киносказа, его задуханный тон — это от «Заречной», где начинали свой путь несколько талантливых кинематографистов, от фильма, побуждавшего нас послушать, повнимательнее взглянуть в очень знакомых людей, чтобы открыть для себя поэзию в привычном, даже примелькавшемся.

...В прошлом году мне довелось побывать на Одесской киностудии. У нее есть своя маленькая гостиница. Называют ее неофициально почему-то «Куряжком». Очевидно, в память Куряжа — шумной и талантливой коммуны из «Педагогической поэмы». Меня порадовало продолжение жизни образа из замечательной книги Макаренко, а еще больше понравилось то, что дежурная по гостинице почтительно объясняла новому жителю, какие замечательные молодые режиссеры жили раньше в доставшемся ему номере. Мелькали в разговоре имена, которыми мы все теперь дорожим, — вновь прибывшему внушалось уважение к биографии студии.

Надо ценить студийный патриотизм! Если бы все деятели Одесской студии разделяли чувства дежурной по гостинице, — какая могучая сила участвовала бы в постановке одесских кинокартин! Самое печальное в жизни кинематографиста, мне кажется, то, что он обычно не очень-то связан с жизнью студии в целом. Замечательным исключением был «Ленфильм» тридцатых годов — здесь все жили интересами каждого и каждый жил ради родного студийного дома.

Как жаль, что Одесская студия часто представляла собой не дружный, напористый «Куряж», члены которого взаимно беспощадны в требовательности к искусству и также взаимно самоотвержены, а лишь место недолгого сотрудничества кинематографистов.

Но в Петре Тодоровском, в первой его режиссерской работе кровное студийное родство как раз дает себя знать. Фильм его — из талантливого «Куряжа». Это обнаруживается прежде всего в точности обрисовки обстоятельств нашей действительной — невдуманной — жизни. Что ни говори, нет художественного средства более сильного, чем точность! Повторяю, воспроизведем на экране частицу прожитого, прочувствованного тобой — и зрители узнают испытанное каждым лично.

Юра Никитин (мы видели его в прологе за школьной партией в тот день, когда пришла весть о гибели отца на фронте) становится курсантом военного училища. Война достигла середины своего пути — идет третий год. На покрытом снегом плацу тылового города вчерашние школьники отработавшие «строубую», отбывают солдатский шаг. Должно быть, Петр Тодоровский и соавтор сценария Булат Окуджава сами отшагали свое на таком плацу, учились колоть штыком чучела, отражать в пешем строю нападения кавалерии и авиации по всем уставным правилам — очень уж по-настоящему действующим в кадре ребята! И потому, сидя в зале, ощущаешь стальной холодок «стебля» — гребня — рукоятки, и свет за окном домишка в железнодорожном поселке кажется тебе неизмеримо притягательным: незаметно вжился в фильм и потому смотришь на все глазами курсанта Никитина, которого с такой свежестью чувств играет актер Владимир Четвериков.

И уже стоим перед глазами дем, когда не Юра Никитин, а ты сам со своим взводом впервые побывал в полковой бане; тогда взвод в первый раз надел армейские гимнастерки и шинели, обулся в кирзовые сапоги, впервые услышал гром ротного шага по булыжной мостовой — и взводная шеренга стала для нас строем, то есть священным местом.

...Неужели это так интересно — про строевую подготовку по солдатский шаг? Не интересно! Но тогда почему приумолк зрительный зал и ждет от фильма чего-то значительного?

Секрет прост: начини говорить искренне — и от тебя будут ждать значительного.

Оправданы ли ожидания зрителей? Ход фильма «Вер-





Слева направо:  
Иван Терентьевич  
(Е. Евстигнеев),  
Юра Никитин (В. Четвериков)  
и Семен Мурга (А. Потапов)

Зоя (Г. Польских)



## РАПОРТУЕМ ФИЛЬМАМИ

# ПО ДОРОГЕ К СЛАВЕ

● ВЕРНОСТЬ

ность» — ход авторских размышлений о том, как складывался образ мысли и чувства человека, способного повести солдат в атаку; как жили восемнадцати-девятнадцатилетние юноши в тот год «глубокой войны», как тогда дружили, спорили, бегали на свидания, как шутили, грустили, как принимали присягу. Так вот и было — смотрите, это рассказывают свидетели войны.

Со всем не первый фильм об истории молодого солдата поставлен на Одесской студии, но есть в «Верности» особенность примечательная. В нем не только потери, горе, суровость тех лет — как бывает в «военном» фильме чаще всего, — но и улыбка, и забытые песенки, и смешные на нынешний взгляд па некогда популярных танцев; а за всем этим ощущение духовного здоровья, неистребимой бодрости — без них, как и без ненависти, победить было бы невозможно.

Появляются теперь частенько «военные» фильмы, с первого до последнего кадра пронизанные неизбывной тоской: одна гибель, другая, третья... Военные годы знали и свою радость и особенное тепло быстро рождающейся и верной дружбы, знали счастье высокого товарищества. Тогда были бы немалыми фильмы о ровковой разобщенности людей — таких и не ставили.

Есть в «Верности» наипростейший эпизод, идущий при напряженной тишине зала, — эпизод чаепития за столом в доме Зои. Трое людей (артисты В. Четвериков, Г. Польских, Е. Евстигнеев), вчера еще ничего не знавших друг о друге, сегодня глотают «пустой» кияток, и очень им хорошо за этим столом. Неповторимое обаяние драгоценного уютя военных лет! Тогда забывали плаксивых песен, не любили угрюмых монологов.

Режиссер не забывает о своем операторском прошлом. Лучшие эпизоды он решает прежде всего средствами точного операторского изображения, и трое его молодых помощников — В. Костроменко, Л. Бурлака и В. Авлощенко — хорошо помогают ему. Вот один из таких эпизодов: Юра впервые танцует с Зоей в ее комнате под патефон; в «салонном» темпе танца — должно быть, какой-нибудь «слоу-фокс» — Юра пристально, уважительно рассматривает комнату, подробности «новой жизни»: на стене фото мамы, дочки и папы, ушедшего на фронт; на столе фарфоровая статуэтка девушки в майке, «воршиловского стрелка»; скромная книжная полка; строгая графическая чистота во всем... Хорошо придумана и снята с движения также сцена, в которой Зоя бегом провожает Юру в казарму, — на бегу они и «объясняются», и это очень славное объяснение. Зал становится задумчивым, когда идут пейзажные кадры, увиденные из солдатской теплушки, — часть едет на фронт, и пронизанные мягким светом пейзажи сейчас — то же самое, что мысли ребят о родной стране.

Иногда, надо сказать, фильм становится излишне чувствительным: слишком уж ясно, какие чувства желают извлечь из тебя, и слишком понятно, почему так часто звенят гитарные переборы. Самоограничение режиссера тут не помешало бы.

А иногда думаешь: авторы фильма хорошо научились рассказывать; вот и расскажут бы им в следующий раз такую историю, которая захватила бы зрителя не только прозрачной искренностью, но и увлекательностью своей в самом прямом смысле слова. Как давно не выступал кинематограф в роли неотразимого мастера повествования, способного увлечь всех и каждого! Право, это не унизило бы художника. Отказ от интересной во всех отношениях истории стал с некоторых пор как бы признаком хорошего тона, строгого вкуса кинематографиста. Но хороший вкус можно проявить и в самом динамичном фильме, с захватывающими обстоятельствами человеческих судеб, позволяющими разыграть актеру...

Итак, Юра Никитин едет на фронт. Нам дали увидеть, как он впитывает, вбирает в себя все доброе, как присягает он — про себя, мысленно — тому, во что верит. Словом, мы чувствуем теперь, что младший лейтенант Никитин — человек верный. И потому, когда один из кадров начинающейся атаки застынет на экране, превращаясь в концовку, он оказывается точкой, поставленной вовремя.

Тему военных лет давно не мешало бы, мне кажется, объявить заповедью эпохи в искусстве — вторгаться сюда можно лишь ради того, чтобы сказать современникам, особенно молодым, нечто очень существенное; нельзя растаскивать образы военных лет для мелких личных потребностей. Не будем забывать — ребята наши снова идут в военные училища, в полевые части: никто не избавил страну от военных испытаний. Пусть фильмы о войне, о военных людях ставятся не только для того, чтобы еще раз погрузиться о прошлом, — военный фильм должен быть мужественным, способным рождать чувство воинской чести и товарищества.

Фильм П. Тодоровского и Б. Окуджавы можно причислить к тем, от которых солдату легче дышать.

Як. Варшавский



● ПЕРВЫЙ  
УЧИТЕЛЬ

РАПОРТУЕМ

ФИЛЬМАМИ



Учитель Дюйшен  
(Б. Бейшеналиев)  
и Алтынай

# ...ВО ИМЯ ДОБРА



Учитель Дюйшен  
со своими  
учениками

Алтынай  
(Н. Арибасарова)





Первое, что надо сказать про фильм Андрея Михалкова-Кончаловского. «Первый учитель», это что он талантлив. Очень.

Во-вторых, у-третьих, мы, быть может, станем в чем-то и спорить с режиссером; ну что ж, а пока естественнее всего обрадоваться: одним талантом в кино стало больше. Правда, это не дебит. Кончаловский дебютировал фильмом «Мальчик и голубь» и даже получил за ту ленту «Бронзового венецианского льва».

И все же новый, по-настоящему своеобразный художник родился именно в «Первом учителе».

Фильм снимался в Киргизии; его герои и актеры — киргизы, и в основе сценария — одноименная повесть Чингиза Айтматова (сценарий написан им вместе с Б. Доброведовым при участии А. Михалкова-Кончаловского). Но и тема и ее решение в этом фильме о первых и очень трудных годах Советской власти не узконациональны, как вообще не может быть узконациональной тема революции.

Учитель Дюшен, назначенный обучать ребятшек айла, никакой не учитель. Он сам малграмотен, да и вообще пока мало думал о жизни. Он и не успел еще о многом подумать. Он воевал. Он солдат и знает пока не больше того, что мог в ту пору знать солдат.

Дюшениа играет Золот Бейшеналиев, и играет точно. Он не идеализирует учителя, понимая, что личность его только еще готовится пробудиться к самостоятельной жизни и вера — даже фанатическая одержимость его — далеко не всегда поддерживается доводами разума. Он терзается, когда его просят объяснить, зачем это вдруг понадобилась киргизским ребятишкам школа, он ничего не может найти в своем едва просыпающемся уме, кроме двух-трех простейших объяснений, и в ярости хватается спрашивающего старика «за дуришки». «Значит, ты против Советской власти?» Когда мальчик Суван в том самом разговоре о смерти задает искренний и наивный вопрос: «Если все умирают, значит, умрет и Ленин», — Дюшен и на него кидается в ожесточении: «Кто сказал тебе эту контрреволюцию!»

И все-таки чем-то Дюшен победил ребятшек сердца.

Чем? Не науками, из которых сам ничего не знал. Победил человечество. Человечество, хотя это слово Дюшен ни разу не произносит (да и знает ли). Более того, если бы ему объяснили, что такое человечество, он, может быть, заподозрил бы здесь вражескую ловушку. Какая еще — человечество, жалость, когда — классовая борьба... железные ряды... мировая империализм... мировая революция...

И все-таки за Дюшенином стоит одухотворяющая его великая идея человечности, пусть пока она им прямолинейно до примитивности. И сам он добр, сам он хочет ребятам добра, пусть и не всегда знает, в чем оно состоит. И дети невольно благодарны ему.

Бейшеналиев показывает, как мучительно пытается пробиться эта доброта сквозь принципиальную жестокость Дюшениа. Как борются в нем чистота и невоспитанность чувств, широта и косность быта. Когда Дюшен везет на лошади любимую им девочку Алтынай, только что обещенную баем, он не может скрыть своего равниного отвращения к ней. И в то же время стыдится этого...

Алтынай — большая удача фильма. Ее превосходно играет Наталья Арипбасарова.

С ней связаны, может быть, лучшие эпизоды фильма. Нельзя без нежности вспомнить ее счастливую, застенчивую, еще детскую и уже женскую улыбку, которую она посылает Дюшену, пренебрегая за столбом во время топа. Но к этой нежности воспоминания примешивается и наша печаль: как раз на этом топе, когда впервые проглянула в девочке женщина, готовая и боящаяся полюбить, высмотрел ее бай.

Так же трудно забыть Алтынай, проснувшуюся после страшной ночи рядом с мирно храпящим баем и терпящую под жестокими взглядами любопытных, обступивших юрту; и ту Алтынай, что плачет и молится, купавшая в горной речке под дождем, надеясь смыть с себя сверную нечистоту прикосновений; и Алтынай, уезжающую в Ташкент и вдруг осознающую, что разлука с Дюшенином — вечная.

Судьба Алтынай как бы остро переживается всем образным строем фильма. Вот она прибегает домой, и вдруг застает там сватающего ее бая (очень хорошо сыгранного Идрисом Ногойбаевым), и слышит его характерный смехок, уверенный, победительный и какой-то старostenный — так смеется человек, который вот-вот ударит, а смехом только усыпляет внимание. Радостная тетка украшает Алтынай свадебным подарком — тяжелыми серебряными подвесками, и мы видим, как понижая девочку бессильно прислоняется к стене, рядом с грустной и участливой мордой вороного коня, тоже увешанного серебром. Теперь и она собственностью бая — такая же, как вороной.

А дикие крики Алтынай, напрасно отвещающей от бая в брачную ночь, перебиваются грохотом горного потока, из которого смиренно пьет покорное животное — овец.

Эти «зверинные метафоры» совсем в духе среднеазиатского эпоса.

Вообще видно, что молодой режиссер, столкнувшийся с бытом Киргизии, в нем и искал изобразительные средства, не прельщаясь давно готовыми мимовоспевными штампами.

Кончаловский не боялся скоростельных упреков в стилистической «грубости», в «натурализме» бытовых сцен. Среднеазиатский быт не причесан в его фильме, а иногда и просто жутковат — как это и было на самом деле.

Правда (если уж быть по-рецензентски дошным), можно кое в чем и упрекнуть Кончаловского. Бывает, например, что сама по себе выразительность национального быта, особенно броская для стороннего, тем более городского взгляда,вольно или невольно выдвигается за художественную выразительность, осмысленную и освоенную; хотя на самом деле режиссеру, наверное, просто жалко было раставаться с материалом, может быть, и ненужным фильму, но зато красочным, «видовым». В таких случаях сама обаятельность правды оборачивается вдруг экзотикой, всего лишь призванной паразитить наш глаз.

Вообще (чтобы закончить этот разговор) в работе Кончаловского есть излишества, затянута отдельных кусков — и это идет главным образом как раз от желания втиснуть чуть не весь открытый режиссером материал в фильм.

Это недостатки. Но особенно негодовать по их поводу не хочется, потому что это излишества, пришедшие не от скучного и однообразного бытописательства, а от щедрости, от еще не нашедшей художественную меру талантливости.

А главное, в целом «национальной фактуре», многочисленным бытовым подробностям найдено художественное применение. В фильме есть подлинная национальная пластика, и сама жестокость образованного строя оказалась оправданной. Можно представить себе, что иные зрители будут шокированы «грубостями» фильма — и не обязательно из принципиального ханжества, а искренне, — что ж, «Первый учитель» из тех фильмов, к которым не подойдешь с заготовленной меркой, к которым надо «привыкать» (и стоит «привыкать»). Но оканчивая режиссер побоязливее, глядя он жестокость реального быта, убер некоторые «грубые» сцены — и, боясь, фильм потерял бы свое трагедическое звучание, такое естественное и неизбежное в этом случае: ведь, гонимый о трудном, даже мучительно столкнувшись старого и нового, причем устоявшегося старого и едва явившегося на свет нового; реч идет о столкновении двух жестокостей — бая и Дюшениа; наконец, в другом, более идеальном бытовом окружении далеко не так проникновенно прозвучала бы поэтическая нота фильма — история Алтынай, чья мечта о настоящей любви, одновременно робкая и требовательная, вступила в единоборство со всей устоявшейся косностью. Попробуем представить, что Шекспир решил бы «облегчить» конфликт Монтеки и Капулетти и устроил бы благополучный финал, — разве так, как сейчас, прозвучала бы тема Джульетты, тема борьбы за любовь?

Фильм Кончаловского сочетает напряженность почти каждого эпизода с медлительностью кинокамеры, неторопливой, как скази-

тель. Стиль фильма вообще близок к эпосу — и темпом, и теми же метафорами, и строем речи героев. Не случайно в дублированном варианте заучивали интонации русских былин, появились обороты русского фольклора.

Но у этой эпичности оказалась и оборотная сторона. Эпос величав и относительно бесстрастен. Что ж, ему это можно; ему не пришлось иметь дело с такими эпохами, как наша. Современному искусству — не зная.

Я уже говорил: учитель Дюшен надеется на силу больше, чем на уговоры. Тем более что уговаривать он не умеет. И жестокость его отсюда тоже, а не только из принципиальных соображений. Гораздо труднее помочь человеку самому выбрать путь добра и разума; гораздо легче заставить его идти по этому пути. Только разве результат будет одинаковым? Дюшен еще не понимает этого. Может, и поймет в конце концов: слишком явно его личные чистота и бескорыстие, слишком ошутимо добро, гнездящееся в глубине его души. Но он пока не понимает. Напрасно Картыньба толкуетывает ему: «Разве силой научить можно? Умный человек добрым словом учит, а не плеткой!»

Сейчас, когда у нас за плечами такой исторический опыт, нам пора разбираться в вопросах доброты и жестокости, силы и доброго слова.

Авторы фильма разбираются. Они отделяют гуманизм революции от жестокости к инуюмыслиющим и к тем, кто еще никак не мыслит ни «за», ни «против». Порой они это делают даже излишне прямолинейно, с помощью режонера Картыньба, воплотившего в глазах авторов ум и совесть народа. Но где-то им изменяет ясность понимания.

Скажу сразу, что здесь эта ясность нужна, чем где бы то ни было: фильм трудный, непривычный и по образному решению и по тем мыслям, что в нем высказываются. Зрителю есть над чем думать, есть в чем разбираться. Тем более что и характер Дюшениа не что-то устоявшееся, привычные застывшие формы. Он весь в стадии рождения, возникновения, в нем столкнулись противоречия той эпохи, прекрасное и опасное в ней. Тем необходимым в фильме постоянно ощущаемое сегодняшнее трезвое знание, выстрадаанное — авторами фильма, а всем нашим обществом — моральная мера.

Кое-где она пропадает. И больше всего в фильме фильма.

Победа силы и воли (а не «доброе слово») Дюшениа над неразумными дехканами символизирована здесь тем, что он срубает тополь, единственный в айле, гордость и радость его хозяина Картыньба.

Этот тополь еще в начале фильма вошел как образ вечной красоты, да и сейчас, в финале, режиссер помнит и чувствует это. Стучат топоры, а мы видим сверкающую, прекрасную листву тополя.

Конечно, Дюшен рубит тополь не просто из самодурства: ему нужен материал для строительства спаленной школы. Но это не единственный выход, и сам он не скрывает, что для него это важно как победа над айлом, как последняя, отчаянная попытка поставить дехкан на колени, как он думает, ради их же добра.

Тут, в финале, может быть, особенно важна та самая моральная мера, способная оценить и осудить эту победу любой ценой — ценой человеческого унижения, гибели красоты. Но именно здесь вдруг ушло ощущение трагичности происходящего. Больше того, авторы фильма заставили (вот именно заставили) своего доброго и умного Картыньба взять топор и присоединиться к Дюшениу. Здесь жестокость невольна, конечно, оправдана.

А это противостоит. Противостоит — вена формула «зло во имя добра», естественно безразличие к средствам, якобы оправдывающимся целью. Потому что:

Если зло поощрять, то оно на земле торжествует  
Не во имя чего-то, а просто — само по себе.



# Кинокорабли уходят в дальние плавания

Каждый фильм имеет свою судьбу, но ни один из них не минует архивной полки. Некоторые обретают здесь свою последнюю гавань и десятилетиями стоят на приколе, забытые всеми. Другие фильмы, а их не так уж мало, как большие океанские корабли, уходят в дальние плавания. Это киноклассика.

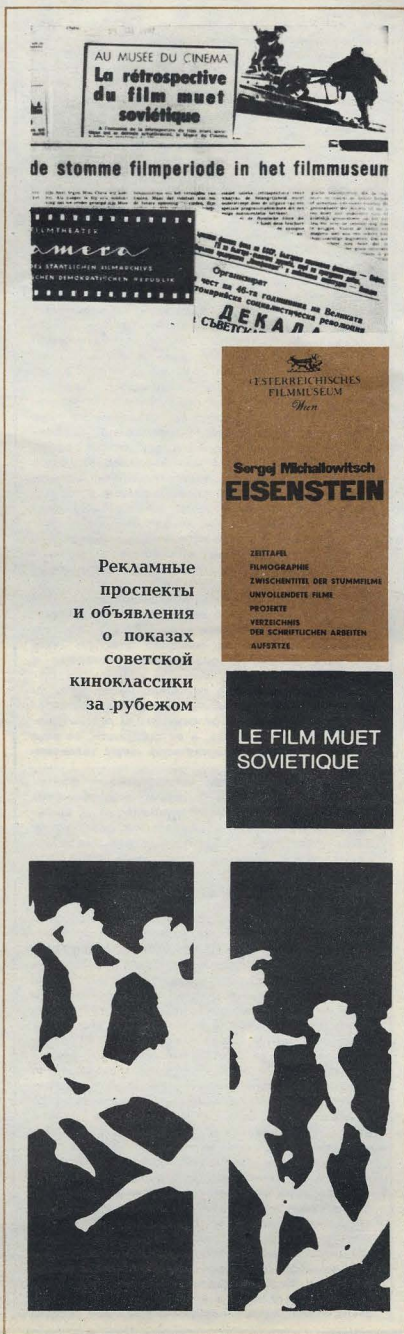
Легендарные советские фильмы во главе со своим признанным флагманом «Броненосцем «Потемкин» продолжают завоевывать сердца миллионов.

В Госфильмофонд СССР, где хранятся эти чудесные картины, приходят письма с марками разных стран. Вот одно из них. Пишет президент Канадской кинематеки Ги Л. Коте: «Показ фильмов Сергею Эйзенштейну окончился так же, как и начался, — многочисленной толпой у дверей нашего зала. Мы еще раз продемонстрировали «Станку», «Старое и новое» «Бюро над Мексикой» и «Октябрь», а остальные картины были показаны на прошлой неделе в кинотеатре экспериментального фильма «Элизе» в Монреале... Как результат широкого интереса, вызванного фильмами С. Эйзенштейна, у нас возникла мысль устроить ретроспективу советского немого кино, которая, несомненно, будет пользоваться большим успехом. Начать знакомство с коллекцией русского кино «Броненосцем «Потемкин» — это значит прекрасно начать!»

Из года в год расширяется сотрудничество Госфильмофонда СССР с иностранными фильмотеками — членами Международной федерации киноархивов (ФИАФ). Более двух тысяч фильмов послано и получено в обмен. Советская киноклассика занимает почетное место в репертуаре кинотеатров многих зарубежных фильмотек. Как видно из письма Ги Л. Коте, произведения Эйзенштейна оказались в центре внимания канадской общественности. Совсем недавно ретроспективный показ фильмов замечательного советского режиссера был проведен также в Австрийском киномузее.

Классические фильмы С. Эйзенштейна, посланные Госфильмофондом в порядке обмена зарубежным киноархивам, широко демонстрировались на Кубе, в ГДР, Польше, Румынии, Англии, Франции, Бразилии, Нидерландах, Чили и в ряде других стран.

В начале 1964 года был проведен месячный советских немых и звуковых фильмов в Финляндии. Директор киноархива Айтто Мяккенин выразил пожелание, чтобы в программу вошли работы крупнейших советских мастеров, оставивших заметный след в развитии мировой кинематографии. В Финляндию были посланы произведения С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, Дзиги Вертова, братьев Васильевых, Я. Протазанова, Б. Барнета, М. Донского,



Рекламные проспекты и объявления о показах советской киноклассики за рубежом

LE FILM MUET SOVIETIQUE

Ф. Эрллера, Л. Кулешова — всего двадцать девять фильмов.

Наиболее обстоятельный показ лучших советских немых фильмов состоялся в марте — апреле 1965 года в Брюсселе. Число демонстрировавшихся картин достигло на этот раз семидесяти. Программа была составлена с таким расчетом, чтобы представление в нашей кинематеке всегда было разнообразнее почерков, стилей и жанров.

Каждо открытие ретроспективы Бельгийская кинематека выпустила отлично иллюстрированный проспект советских фильмов. В проспекте включены развернутые аннотации на каждую картину, а также ряд весьма полезных справочных материалов. Большое место там было отведено также отрывкам из известных работ Н. Лебедева, Р. Юренива, Н. Абрамова и других советских киноведов.

С большим удовлетворением встретили мы письмо директора Французской кинематеки г-на Анри Ланглуа: «Принимая во внимание дружеские отношения и дух взаимопонимания, существующие между нашими кинематографами, и тот интерес, который Французская кинематека всегда проявляла к советскому кино, мы с радостью готовы продолжить обмен и сотрудничество...» Директор кинематеки заверил, что с его удовольствием будет проводить в своем кинотеатре во дворце Шайо «ретроспективы в честь советских кинематеров».

Как видим, работы — край непочтатый. Предстоит подготовить целый ряд новых ретроспектив и для других стран Европы и Америки. Уже получены настойчивые просьбы от Эллинской кинематеки (Греция), от киноархивов Австрии и Канады. Широкий план советской киноклассики входит в планы киноархивов ГДР, Польши, Болгарии и других социалистических стран.

Тесное сотрудничество с фильмотеками стран социализма — одна из важнейших задач нашего Госфильмофонда. Уже на первый год ведется оживленный обмен фильмами. Киноархивы Польши, Чехословакии, Болгарии, ГДР, Югославии, имеющие собственные кинотеатры (у Югославской кинематеки их три!), регулярно включают советские классические фильмы в текущий репертуар. Два месяца киноархивом советской кинематографии организован при активном участии Госфильмофонда Болгарский национальный киноархив.

Наши фильмы шагнули на экраны Кубы. Начиная с 1960 года на остров Свободы отправлено в общей сложности около пятидесяти лучших советских фильмов. Более двадцати из них Госфильмофонд снабдил субтитрами на испанском языке. Четыре года тому назад по инициативе руководителя Кубинской кинематеки Эктора Гарсия Меса был впервые проведен месячник советской кинематографии. Открытие его состоялось в трудное для Кубинской республики время. Когда на просмотр «Чапаева» и «Мы из Кронштадта» пришел вооруженный зритель, многие вспоминали славные дни республиканской Испании. Рассказывают, что после окончания сеансов бойцы народной милиции нередко отправлялись на свои боевые посты с пением национального гимна или «Интернационала». Это ли не лучшее доказательство неуязвимости силы замечательных советских фильмов?

Читатели «Советского экрана», вероятно, хорошо помнят оживленную полемику о киноклассике, развернувшуюся на страницах журнала. Ее участники настойчиво ратовали за то, чтобы лучшие наши фильмы, выражаясь языком кинематографистов, «не ложился на полку».

Что ж, первые шаги налицо. Недавно на наших экранах произошло второе рождение великого «Чапаева» и многих других классических кинолент. Советская киноклассика шествует по многим экранам мира. И это одна из самых радостных побед на славном пути, пройденном нашим великим киноискусством.

О. Якубович,  
заместитель директора Госфильмофонда СССР по научной части





**ВЛАДИСЛАВ ИКОНОМОВ**, болгарский режиссер, снимает фильм «Вызванный не являлся» по сценарию Свободы Бычваровой. В центре картины — старый партийный деятель Богданов (Асен Миланов), расследующий обстоятельства трагической гибели подполковника Вальтера, члена илегалного ЦК партии. Тогда, во время войны, в предательстве заподозрили одного из соратников погибшего. Однако спустя двадцать лет Богданов нашел действительного виновника смерти патриота.

**ЯНУШ НАСФЕТЕР**, польский режиссер (мы видели его фильмы «Маленькие драмы» и «Девушка из банна»), снимает фильм «Необходимая» по рассказу Адольфа Гумбинского. Действие происходит в буржуазной Польше. Картина рассказывает о любви девушки-конторщицы и студента, о бесплодной попытке создать «мироклимат» внутри семьи, обособленной от жизни общества. В главных ролях — Эльжбета Чиневская.

**ФРАНН БЕРЕР**, немецкий режиссер (автор фильма «Голый среди волков»), снимает психологическую драму «Наемные следы». Место действия картины — крупный завод в ГДР. Но не только хозяйственные проблемы стоят в центре фильма, в основе его — столкновение непримиримых жизненных позиций. В главных ролях — Христина Ступулковская, Эберхард Эше и Манфред Круг.

**ДУШАН ВУКОТИЧ**, известный югославский мультипликатор, снимает свой первый полнометражный художественный фильм «Седьмой континент». Романтическая сказка Ружены Фишаровой анимирована совместно чехословацкими и югославскими кинематографистами. Связки картин, в которых участвует сваче трехсот детей, будут проходить в Пуле, Загребе и Братиславе.

**ГЕЙНЦ РЮМАН** («Человек прокладывает стезю»), КУРТ ЮРГЕНС («Таманго», «Трихтершова опера»), западногерманские актеры, и шведская кинозвезда АНИТА ЭКБЕРГ острятся в австрийском фильме «Карусель любви», состоящем из нескольких новелл.

**ТАМАШ РЕНИ**, венгерский режиссер (мы видели его фильм «Рассказы в поезде»), снимает картину «Любовь воспрещается». Она состоит из пяти новелл о рабочих-экскаваторщиках и посвящена проблемам любви и брака. В главных ролях — Мари Теренки, Идинок Печи и Тери Тордани.

**ПЬЕР ЭТЕКС**, французский комик, фильмы которого «Вздыхатель» и «Юнона» демонстрировались на московских международных кинофестивалях, работает над эксцентрической комедией «Чтобы мы только были здоровы». Ее герой, устав от шумной жизни большого города, решает некоторое время отдохнуть: но из этого ничего не выходит по не зависящим от него причинам.

**ФРАНЧЕСКО РСЧИ**, итальянский режиссер (мы видели его фильмы «Руки над городом» и «Решающий момент»), присутствовал в Версале и съемкам картины «Шевалье Мазон Ружу» по мотивам одноименного романа Алесандро Дюма.



## Рене Клер ПАРИЖ УСНУЛ

1924  
Франция



СТРАНИЦЫ  
ИСТОРИИ  
МИРОВОГО  
КИНО

РАССКАЗЫВАЕТ  
ЕЖИ  
ПЛАЖЕВСКИЙ\*

**М**олодой журналист Рене Клер, время от времени снимавшийся в кино, в двадцатых годах взялся за самостоятельную режиссуру. Он хотел доказать, что кинематограф изменил традициям братьев Люмьер, видевших в фильме прежде всего движение. По мнению Клера, экран бесцеремонно заполнили неподвижные актеры, которые только и делают, что обмениваются бесконечными репликами. А диалоги эти изредка прерываются столь же неподвижными «красивыми» пейзажами.

В фильме «Париж уснул» сама тема бросала вызов дурным стандартам. Речь шла о миллионном, полном движения городе, засыпающем под таинственными лучами. Замирающее движение, безумные гонки героев на фоне всеобщего бездействия и, наконец, возвращение к динамике жизни составляли самую суть комедии.

Может быть, именно эта верность движению, как необходимому компоненту кинорежиссуры, и способствовала тому, что комедия Клера рукоплескала широкие массы зрителей.

## Дэвид У. Гриффит СЛОМАННЫЕ ЛИЛИИ

1919  
США

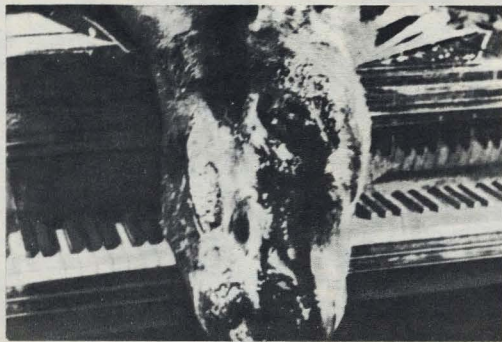


**В** 1948 году скромная похоронная процессия проводила на голливудское кладбище Дэвида Уорка Гриффита, забытого «отца американской кинематографии». Чаплин говорил над могилкой: «Благодаря ему мы существуем, с него все началось». И началось не только историческими полотнами «Рождение нации» и «Нетерпимость». Началось и лирическими драмами, такими, как «Сломанные лилии». Гриффит оказался новатором не только в крике, но и в шепоте. А шептать кино еще не умело. Многие поклебли в «Сломанных лилиях», но по-прежнему волнует хрупкая Лилиан Гиш, забытая отцом-боксером.

Перед смертью Гриффит жаловался, что американская публика не любила его фильмы, ибо каждый из них был актом социального протеста. Миссионером, отправляющимся обращать в христианство «дикарей», Гриффит противопоставлял в «Лилиях» Желтого Человека, который хотел «обратить» в гуманизм белых расистов. Но китаец был слишком деликатен: его заклинания не смогли спасти Лилиан — лилию, сломанную рукой белого негодяя...

## Луис Бунюэль АНДАЛУЗСКИЙ ПЕС

1928  
Франция



**Э**то, пожалуй, самое показательное произведение полулюбительского творчества поэтов и художников, именовавших себя авангардом. Протесту против идиотизма коммерческого кино, они впадали в другую крайность, требуя полного разрыва с темой и сюжетом ради свободных ассоциаций. Образ был освобожден здесь от обязанности что-либо означать. Сцены «Андалусского пса» соединяются не по принципу причинности, но по принципу экзотрической метафоры, а зачастую и просто скандала. Саватором Бунюэля был художник-сюрреалист Сальвадор Дали, и фильм напоминал его картины, написанные во имя «эпатирования буржуев» и носившие названия вроде: «На мосту качалась капля росы с лица кошки». Авторы демонстрировали ситуации, ничего не означающие в реальной действительности (вроде окровавленного трупа осла под крышкой рояля, который волокут два монаха). Демонстративный уход авангардистов от реализма быстро устарел. Однако некоторые из их лабораторных экспериментов оказали серьезное влияние на развитие так называемого ассоциативного языка кино.

\* Начало см. «Советский экран» № 8, 9, 11, 12, 14, 16, 18, 19, 20.



# ТАКОЕ НЕ ЗАБЫВАЕТСЯ

(Несколько эпизодов из практики старейшего кинооператора)

**Б**ыл когда-то журнал «Сине-Фоно», что в широком смысле означало: синематограф и фонограф. В № 21 за 1913 год этого журнала под рубрикой «Справочный листок» напечатано: «Составители операторы: И. С. Фролов, Москва, Б. Дмитровка, Богословский пер. дом Бахрушиных, кв. 49, телеф. 45—17...»

Многом больше десяти кинооператоров насчитывалось тогда в России. Об этом свидетельствует справочник тех лет «всех кинематографов».

Большинство студий приглашало оператора на несколько недель, чтобы снять один или два фильма. Вот почему о каждом осведомившемся операторе сообщалось в «Сине-Фоно».

Иван Сергеевич Фролов, о котором я хочу рассказать, в 1907 году поступил в первое русское киноателье А. Ханжонкова, открывшееся в Москве. Ваню Фролова определили на учебу в лабораторию. Освоив процесс проявления и печати лент, ученик потянулся к съемочной камере. Оставаясь ночью проявлять или печатать титры (написки), Фролов тайком на клочках киноленты учился снимать. В ту пору съемка считалась привилегией приглашенных из-за границы операторов.

После двух лет учебы Иван Фролов оказался в Ясной Поляне вместе с пионером русского кино А. Дранковым. Фролов был помощником кинооператора. Предстояло увековечить для экрана образ великого русского писателя Льва Николаевича Толстого. Так, в 1909 году Фролов посчастливилось стать участником события, результат которого — лента с изображением Льва Толстого — хранится поныне и с трепетом смотрится на экране современниками.

Спустя десятилетия Фролов встретился в Москве с наблюдавшим эту историческую съемку Николаем Николаевичем Гусевым, в ту пору секретарем Л. Толстого.

Я сфотографировал ныне здравствующего профессора Гусева вместе с Фроловым, когда оба всматривались в кадрик старой ленты, так много напомнившей об нем...

...Об одной кинохронике, снятой Фроловым позднее, упомянул В. И. Ленин в своем письме из Кракова к матери Марии Александровне Ульяновой:

«Видели мы здесь в синаме «Дело Бейлиса» (превратили в мелодраму)».

Передо мной выписки из нескольких журналов, газет и книг, выпущенных с 1919 по 1936 год. Они помогают мне восстановить наиболее интересные этапы жизни одного человека на протяжении половины двадцатого столетия.

Самое приятное — сразу сообщить читателю: главный персонаж моего очерка жив и здоров и проживает в городе Ванку.

Евгений Петрович Онуфриев  
(говаричу Степан)  
и оператор  
Иван Сергеевич Фролов  
(справа)



Упоминание о том, что Владимир Ильич смотрел на экране «Дело Бейлиса», имеется в сборнике «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино» (издательство «Искусство», 1963). В примечании, касающемся этого факта, так напечатано:

«Дело Бейлиса — провокационный судебный процесс, организованный в 1913 г. в Киеве царским правительством против еврея Б. Бейлиса... Судебный процесс... вызвал широкую волну общественного протеста, и Бейлис был по суду оправдан. Этот процесс был заснят оператором И. С. Фроловым (акционерное тов-во «Варяг»); демонстрация ленты была запрещена властями. Фильм был продан за границу. Его, вероятно, и смотрел В. И. Ленин в феврале 1914 г.»

Старый оператор рассказал, при каких условиях он снимал кинохронику на этом процессе:

— Некоторым фотокорреспондентам левых газет и мне разрешили снимать лишь около здания суда: приезд прокурора, подставных свидетелей — переодетых полицейских, провокатору Веру Чебыряк, защитников и еще — как привозят в закрытой карете обвиняемого Бейлиса — бывшего приказчика кирличного завода Зайцева. Тolla у здания каждый день его радушно встречала и провожала до входа в зал суда. Сопровождал Бейлиса от кареты до дверей суда усиленный полицейский конвой с шашками наголо. Все это я снимал.

— Почему вы стоите здесь, не проходите в зал суда? — обратился ко мне вдруг писатель Владимир Галактионович Короленко, прибывший на процесс в Киев.

— Нас не пропускают, — сказали окружающие его фотографы, как бы искавшие у него помощи.

— Не пропускают! А фотографы монархических газет так снимают, — не тая возмущения, сказал писатель и ушел в зал суда.

На следующий день он сам стал у входной двери и заставил полицейскую охрану пропустить нас — меня и фотографов — в здание.

В последний день суда я снимал чтение приговора.

Тут меня сгреб жандарм, выпихнул в боковую дверь и прохрипел:

— Нельзя! Не приказано! Уходи отсюда.

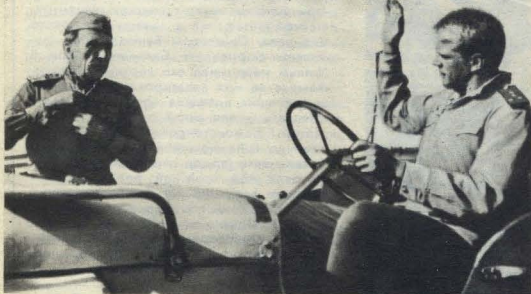
Вдруг появился Короленко и тихо сказал:

— Идите за мной.

Я РОДОМ  
ИЗ  
ДЕТСТВА

**И**нтересно задуман фильм «Я родом из детства». Его ставит сейчас на студии «Беларусьфильм» режиссер В. Туров по сценарию Г. Шпалюкова. Герои картины — мальчишки, на долю которых выпали испытания войны, оккупации... Как складывались их характеры, какими обещают стать их судьбы — этому и посвящен фильм. Действие происходит в небольшом белорусском городке, только что освобожденном от гитлеровских захватчиков.

Юных героев фильма играют липские и московские школьники.



Старшина (В. Дедюшко), капитан (Б. Сивуцкий), Люся (Е. Добронравова, справа) и Зина (Г. Сапрунова)



ПО СЛЕДАМ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ ПИСЕМ

**Н**аша редакция получила письмо от тов. Григорьева из г. Элисты. В письме говорится о том, что в городе не демонстрируются документальные и научно-популярные фильмы. В частности, на экранах нет новых фильмов о космосе. Как сообщил нам заместитель начальника отдела комплектования и продвижения фильмов Госкомитета Совета Министров РСФСР по кинематографии тов. Андреев, Калмыцкой конторе кинопроката дано указание принять необходимые меры к систематическому показу новых хроникальных и научно-популярных картин.



Повел направо, пропустил в зал и добавил: — Отсюда снимайте.

Я сделал снимки, помчался на улицу и запечатлел на ленту тот миг, когда оправданного Бейлиса вынесли из рук из суда. Люди жали ему руки, поздравляли, подносили цветы. Кто-то пожал мою руку. То был Короленко, весьма довольный тем, что мне удалось что-то, хоть и немного, заснять. Но все это цензура не разрешила демонстрировать в России. Хозяева кинофирмы «Варяг» продали негатив за границу. Там к снятым мною кадрам добавили какие-то инсценированные эпизоды. И выпустили на экран, «превратив в мелодраму», как выразился в своем письме В. И. Ленин.

В книге воспоминаний А. Ханжонкова «Первые годы русской кинематографии» (издательство «Искусство», 1937) упоминается И. С. Фролов, снимавший «Две матери» — одну из последних лент фирмы Ханжонкова, поставленную Ф. Строгановым.

Много места понадобилось бы для перечисления названий лент, снятых Иваном Сергеевичем. Но вот заметка в журнале «Советский экран» за 1927 год (№ 52). Называлась она «Двадцатилетний юбилей И. С. Фролова». Под портретом юбиляра напечатано:

«Недавно сотрудники фабрики Азгоскино отпраздновали 20-летний юбилей оператора И. С. Фролова. Оператором Фроловым были сняты картины «Дворец и крепость», «Степан Халтурин», «Декабристы» и др. В настоящее время он снимает «Бронзовую луну». Вот выдержка из книги «Киноискусство Азербайджана»:

«Иван Сергеевич Фролов, заслуженный деятель искусств Азербайджанской ССР — один из первых русских кинооператоров, проработавший свыше тридцати лет в азербайджанской кинематографии.

До Великой Октябрьской социалистической революции работал оператором в частных киностудиях «Бр. Патэ» и других. Им снято большое количество художественных и документальных фильмов: «Дворец и крепость», «Фома Гордеев», «Севилья», «Алмаз»...

Можно долго продолжать список работ Фролова, но пришлось уже время сказать об одной из

самых ярких, самых незабываемых для него киносъемок.

...В мае 1917 года В. И. Ленин обещал рабочим Обуховского завода в Петрограде приехать к ним и выступить на митинге. У порогу дежурили три заводских большевика. Им поручили охранять Ленина.

Вдруг появились извозчики дрожжи. Приехал кинооператор с громоздкой камерой. Дежурные обещали помочь ему перенести аппарат в башенную мастерскую, где будет митинг.

Вдали показался черный автомобиль.

— Ленин едет! Внимание! — предупредил один из большевиков.

Оператор снял приезд Ленина, выход его из машины, встречу с рабочими, проводившими Ильича до «башенной». Внутри мастерской света не хватало, снять митинг не удалось. Оператор вынес камеру и во дворе снял прощавшегося с рабочими Владимиром Ильичем, затем его отъезд.

Любопытная подробность: Фролов снимал митинг не для кинехроники, а для игрового фильма «Во мраке царизма», который ставила в ту пору фирма А. Савва. По сюжету надо было показать митинг на заводе. Чтобы не трогаться на инсценировку, не нанимать статистов, хозяин поручил Фролову снять несколько метров ленты на подлинном митинге. Один журналист посоветовал оператору поехать на Обуховский завод, сообщив фамилии организаторов митинга, приглашенных Ленина выступить.

Фролов «накрутил» на Обуховском 42 метра пленки, но сцену митинга снять ему не удалось. Он сделал это в том же мае 1917 года во дворе Путиловского завода. Там на митинге выступал В. И. Ленин. Но в фильм эти кадры не вошли.

Ленты, показывавшие Ленина на двух заводах, снятые Фроловым, частные дельцы выгодно продали за границу. Там их смотрел на экране находившийся тогда за рубежом режиссер Я. А. Протазанов.

Не так давно старый оператор нашел в своих давних записках фамилии трех обуховских большевиков, помогавших ему при съемках Ильича. И Фролов, уже пенсионер, отправился в Ленинград.

В редакции заводской многоотражки узнал, что один из трех старших коммунистов, Евгений Пет-

рович Онуфриев, ветеран завода, проживает поблизости, в новом доме.

...Удивительно устроена память человека! В преклонном возрасте люди порой до мельчайших подробностей вспоминают происходившее на их глазах десятки лет назад. Онуфриев не видел оператора с мая 1917 года. Но едва тот сообщил ему подробности приезда на завод Ленина, старый обуховец сразу разговорился. Он вспомнил, как помогал Фролову перенести его камеру и треногу в «башенную», где происходил митинг.

Вернувшись из Ленинграда в Москву, Фролов показал мне снимки, на котором запечатлены он и Онуфриев.

Лицо последнего показалось мне удивительно знакомым...

Да, я видел его в Праге. Там, в Музее В. И. Ленина, экскурсовод, показывая портрет этого человека, говорил:

— Вы видите единственного дожившего до наших дней участника исторической Пражской конференции, которую Ленин проводил в этом помещении в 1912 году. Его партийная кличка «товарищ Степан». Это революционер-подпольщик Евгений Петрович Онуфриев, бывший слесарь-механик Обуховского завода. Он приехал недавно к нам в Прагу... В дни, когда происходила историческая конференция, «товарищ Степан» вместе с Владимиром Ильичем поселились в квартире рабочего-чеха.

В городе Ленина мне довелось познакомиться с Онуфриевым. Он подтвердил факт происшедшей в мае 1917 года киносъемки встречи Ильича с обуховцами.

— Возможно, эта лента имеется где-нибудь за рубежом. Если бы удалось ее разыскать — разматался Евгений Петрович, поныне переписывающийся с Фроловым.

И мы представили себе, как возник бы на экране майский день семнадцатого года, заводские ворота и двор, тогдашние обуховцы, радостно встретившие Ленина. И среди них был еще молодой Евгений Онуфриев, снова, после Праги, встретившийся с Ильичем на родной русской земле.

Макс Поляновский

В предыдущем, 21-м номере нашего журнала мы писали о съемках фильма «Директор», об исполнителе главной роли Евгении Урбанском... Когда номер этот был уже отпечатан, пришла трагическая весть: на съемках фильма погиб заслуженный артист РСФСР Евгений Яковлевич Урбанский.

Многочисленные читатели нашего журнала склоняют головы перед светлой памятью талантливого художника театра и кино. Образы, созданные Евгением Урбанским на экране, навсегда войдут в золотой фонд нашего киноискусства, навсегда останутся в памяти зрителей.

## ПАМЯТИ ДРУГА

**В**смерть Евгения Урбанского невозможно поверить...

Столько было в нем энергии, столько силы, столько любви к жизни и жадного стремления жить, что стремлением этим он заражал и всех окружающих.

Я много дней провел с Евгением Урбанским — моим другом — как с актером и соратником по искусству. Мне доставляла удовольствие не только работа с этим умным, талантливым художником, но и общение с ним как с человеком. Мне нравилось слушать его песни. Он очень любил петь и пел всегда охотно, увлеченно. У него был великолепный голос. И было в его песнях много неповторимого русского удайства, а порой — озорства. В них он с большой полнотой выражал самого себя.



ЕВГЕНИЙ  
УРБАНСКИЙ

Нравилась мне его цельность в отношении к искусству, к друзьям.

Еще не зная лично Евгения Урбанского, я увидел его в картине «Коммунист». То была первая роль Урбанского в кино. Он был еще очень молод, и чувствовалась еще его неопытность как актера... Но его характер, его личность уже проявились в роли коммуниста Василия Губанова и заставили полюбить и роль и артиста.

Впервые я встретился с Урбанским как с актером на моей картине «Баллада о солдате». У него была небольшая роль — инвалида войны, возвращающегося с фронта. Но артист сыграл этот маленький эпизод с удовольствием, увлеченно, как все, что он делал. Удовольствием Евгений говорил мне, что эпизод этот дорог ему.

В фильме «Чистое небо» Урбанский сыграл главную роль — летчика Астахова. Он не был только актером-исполнителем — он был соавтором этой роли. Он отвергал текст, если чувствовал, хотя бы малейшую фальшь. Мы с ним часами искали верного, точного и честного слова...

После выхода «Чистого неба» мы продолжали дружить. Мечтали еще встретиться на съемочной площадке, мечтали вместе сделать еще что-то хорошее, нужное людям...

Евгений Урбанский умер во время съемок, как солдат в бою. Его любили товарищи по работе. Любили миллионы зрителей во многих странах мира.

Гибель Евгения Урбанского — большая потеря для советского искусства, большое личное горе для нас — его, товарищей...

Григорий Чухрай



# КОГДА ПЛЕНКА ВОЗГОРАЕТСЯ

Фельетон

**Ч**резвычайное происшествие! Ужасная история!.. Перед самым сеансом в кинотеатре Неповторимого фильма сгорела кинолента с объявленной картиной.

Ну, сгорела и сгорела, в общем-то, ничего страшного... В обыкновенном кинотеатре просто пустили бы на этот раз другой фильм. Но вся беда в том, что кинотеатр Неповторимого фильма был предприятием отличного обслуживания и заменять один фильм другим было просто не в его традициях.

Директор метался по коридору в поисках запасного выхода. И только перед самым третьим звонком он его нашел. Директор пулей вылетел на небольшую освещенную эстраду перед экраном.

— Товарищи! — выкрикнул директор в переполненный зал. — Уважаемые зрители, вам ужасно повезло, что вы достали билеты именно на этот сеанс. Сегодня мы впервые испытываем новую форму знакомства зрителей с произведением кинематографии.

Перед экраном появился длинный стол. За столом рассаживались какие-то солидные люди. Билетеры разносили им чай с лимоном.

— Перед вами, — продолжал директор кинотеатра, — члены художественного совета студии, которая выпустила сгоревший фильм. Это очень уважаемые люди, которым мы, безусловно, должны доверять. Сейчас мы их попросим рассказать нам, каков он, тот фильм, которого мы сегодня не увидим. Я уверен, что с помощью вашей фантазии вы получите от прослушивания просвещенных мнений такое же удовольствие, как если бы вы просмотрели фильм. Итак, начнем!..

Далее мы позволим себе перейти на сухой язык стенограммы.

**РЕДАКТОР Ж.** Прежде всего есть в этой картине какой-то свет, улыбка, есть город, город светлый, город счастливых людей.

**РЕЖИССЕР Р.** Мне кажется, что в картине есть юмор, и юмор очень хороший.

**ХУДОЖНИК Е.** Тут такое достижение в цветовом отношении, которое нам редко давалось. Зеленый фон, и на нем красное... Я это видел у Брейгеля. Это прелестно!

**РЕЖИССЕР Г.** На мой взгляд, картина обладает одним своим свойством: ее смотреть с интересом.

**ЧЛЕН ХУДОЖЕСТВА И.** Как жаль, что умерли Собинов и Шалапин, они бы тоже приняли участие в этом фильме.

Кое-кто из членов худсовета пробовал добавить ложку дегтя в бочку меда и елей, но они тотчас получили достойную отповедь.

Вот что сказал **РЕДАКТОР И.** Я не считаю эту картину косной, старомодной. Нет, мне думается, что это — произведение сегодняшних дней, и поэтому оно будет интересно зрителям, очень интересно...

**РЕДАКТОР Ж.** Очень хорошо, что мы делаем такие фильмы.

**ДИРЕКТОР К.** Меня лично сюжет картины не шокирует. Я вижу прием режиссера, который он довольно изящно оправдал. Надо верить в условность. Даже такой гениальный спектакль Вахтангова, как «Принцесса Турандот», был построен на условности.

...Тут мы преврем стенограмму, для того чтобы описать ту волнующую атмосферу, которая царила в зале кинотеатра во время выступлений. Зрители неоднократно прерывали слова членов худсовета аплодисментами, порой в зале раздавались восторженные выкрики в адрес замечательного фильма, которого зрители не видели.

После упоминания имен Шалапина, Собинова, Брейгеля, Вахтангова слезы восторга выступили на глазах зрителей. Они повскакали со своих мест и самым неоригинальным способом стали требовать просмотра невиданного шедевра.

Мероприятие, так хорошо начавшееся, грозило сорваться.

Пришлось послать на студию машину за новой копией фильма. Через два часа машина вернулась.

Все это время зрители сидели на своих местах и, затаяв дыхание, ждали встречи с выдающимся произведением современной кинематографии. И они дождались. Свет погас, раздались звуки увертюры, и на экране вспыхнуло название фильма — «Когда песня не кончается»... Того самого фильма, о котором потом рецензенты писали как о неудачном по замыслу, беспомощно по режиссуре, откровенно декоративном, безвкусно оформленном, безнадежно далеком от настоящего искусства.

Расходясь после просмотра, зрители были рады, что в зале не было ни одного из великих людей, тени которых потревожили члены худсовета.

**М. Проворов**

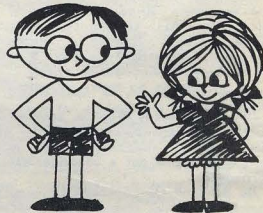
От автора. В этом фельетоне вымысел. Все, кроме высказываний членов худсовета студии «Ленфильм». Худсовет состоялся 28 октября 1964 года.

НЕДАВНО В ДЕТСКИХ КИНОТЕАТРАХ МОСКВЫ С УСПЕХОМ ПРОШЛА НЕДЕЛЯ ВЕНГЕРСКОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ. СЕГОДНЯ О ТВОР-

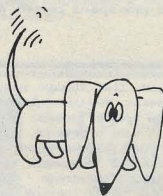
**Р**азрешите представить вам... Это дядя Лео, всезнающий кибернетический профессор.



А это Пети и Кати, страстные поклонники всяческих технических новинок.



А это пес Феликс, их верный товарищ во всех приключениях.



И все они вместе главные действующие лица серии «Пети» будапештской киностудии «Паннония».

Каждый год в мастерских «Паннонии» рождалось 2—3 художественных фильма, основную же массу рисованных картин до сих пор составляли ленты рекламные — крохотные картинки, минуты на полторы каждая, пропагандировавшие правила уличного движения, продукцию той или иной фабрики и т. п.

За это время надо было рассказать о предмете пропаганды решительно все: почему и чем он хорош, зачем и как пользоваться именно им. И не только рассказать, но и показать!

Необычайный лаконизм и бурный темп рекламных роликов был превосходной школой для молодых энтузиастов, подрастающих вокруг ветерана венгерской мультипликации Дьюлы Мачкаши.

На первой странице обложки — фотозюды И. Гневашева и А. Трошина

Главный редактор Д. С. ПИСАРЕВСКИЙ.

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

Оформление художника Н. Смолюкова. Главный художественный редактор О. Виноградов. ПИНИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: Москва, Г-69, ул. Воронского, 33. Телефоны редакции: отдел «Творческая трибуна» — Б 3-75-24; отдел «Фильм и зритель» — Б 3-40-68; отдел информации и документального кино — В 3-84-46; зарубежный отдел — Б 3-40-68; отдел оформления — К 4-70-08; секретариат — К 5-54-00. Издательство «Правда», Москва.

А-13646. Подп. к печати 12/ХІ—1965 г. Формат 70X108%. Тираж 1 600 000 экз. (1—600 000). Объем — 2,5 печ. л. — 342 усл. Зап. 2727. Изд. № 2087. Цена 15 коп. Ордена Ленина типография газеты «Правда» имени В. И. Ленина. Москва, ул. «Правды», 24.



ЧЕСТВЕ СВОИХ КОЛЛЕГ РАССКАЗЫВАЕТ РЕЖИССЕР КИНОСТУДИИ «ПАННОНИИ» МАТА ЯНОШ, МАСТЕР ЭТОГО КИНОЖАНРА

ИСКУССТВО  
НАШИХ  
ДРУЗЕЙ

И результаты не заставили себя ждать: фильм Дьюлы Мачкаши и Дьердя Варнаи «Карандаш и резинка» был удостоен в 1960 году в Карловых Варах первой премии. «Дуэль» (тоже Мачкаши — Варнаи) — в Канне в 1961 году специальной премии жюри, а в 1963-м в том же Канне фильм Тибора Чермака «Мяч с красивыми крапинками» получил первую премию.

За этими успехами последовал заказ из-за рубежа: ЮНЕСКО обратилось к «Паннонии» с просьбой принять участие в подготовке серии научно-популярных фильмов, посвященной великим изобретениям человечества. Таким образом, появился фильм Мачкаши—Варнаи «1... 2... 3...», повествующий в полной юморе форме об истории цифр. Во время этой работы и родился замысел серии картин для маленьких — о чудесах техники, среди которых Пети, Кати и пес Феликс переживают множество забавных приключений, пока с помощью дяди Лео не узнают, что все эти чудеса служат человеку, — надо только уметь управлять ими.

За «Пети» последовал «Густав», на этот раз серия для взрослых. Герой ее — забавный, вполне будничныи, не лишенный слабостей человек. Он ходит по жизни нескладно, как бы спотыкаясь, хитрит, терпит поражения, а иногда и побеждает. Но всегда вызывает симпатию. Создал этого всеобщего любимца талантливый режиссер Иожеф Непп.

А в этом году мы приступили к созданию еще одной детской серии о комическом человечке по имени Чё. Он живет в трубе-ракете, передвигается в ней, труба — его инструмент, одним словом, пожалуй, все, что есть у него в жизни, кроме друга... А друг — земной мальчик Марци, вечно задающий ему вопросы.

Выпуск подобных киносериов сейчас — самое главное в работе нашей студии, но рядом с ними продолжают выходить и другие кинокартины, чрезвычайно разнообразные по жанру. Фильм режиссера Тамаша Шипоша «Гомо Фабер» — острая сатира, картина Тибора Чермака «Футури-детектив» адресована детям, «Оксидия» Неппа — сатира фантастическая.

Чудеса художников «Паннонии» расходятся по всему миру. И Пети, и Густав, и Чё пересекают границы, веселят взрослых и детей. Они говорят по-венгерски, но их понимают всюду, и, увидев их в кино или на экране телевизора, вам не удержаться от улыбки.

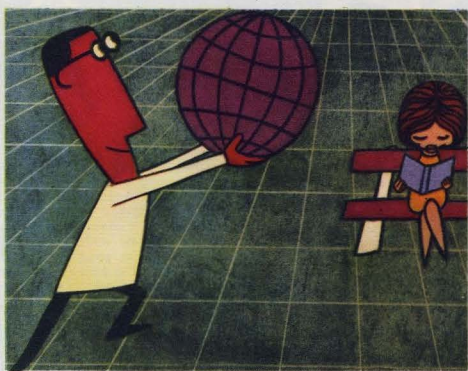
Мата Янош  
Рисунки автора



# ЧУДЕСА «ПАННОНИИ»



Кадры из фильмов  
«ПАННОНИИ» —  
«ДОБРОДУШНЫЙ ГУСТАВ»,  
«ГУСТАВ-ШАЛОПАЙ»,  
«РОМАНТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ»,  
«ЛИС И ВОРОН»





## В ПОМОЩЬ ПРОПАГАНДИСТУ СРЕДНЕГО ФИЛЬМА

### ТИПОВАЯ РЕЧЬ В ТИПОВОМ ДОМЕ КИНО НА ПРЕМЬЕРЕ ТИПОВОГО ФИЛЬМА ПОД НАЗВАНИЕМ «ТАКОЙ-ТО»



Товарищи, сегодня мы с вами присутствуем на историческом просмотре. Сейчас впервые в мире будет показан фильм «Такой-то». Все прогрессивное

человечество ждало сегодняшнего дня, все много лет думали: каким он будет, «Такой-то»? И вот наступил момент, когда мы уверенно еще до просмотра фильма можем сказать: «Такой-то» удался. Этот великолепный, талантливый, гениальный, эпохальный (неужное подчеркнуть) фильм потрясет нас, перевернет все вверх ногами, поставит все на свое место и заставит взглянуть на мир по-иному. Говоря о фильме, мы прежде всего должны пасть ниц перед его создателем. Посмотрите на него! (Жест в сторону режиссера.) Кто бы до сегодняшнего дня мог подумать, что в этом умудренном опытом и убеленном сединами (неопытном и розовощеком) человеке столько молодости и розовощекости (опытности и убеленности)?

Никто бы не мог этого подумать! Да и я до сих пор сомневаюсь. Но тем не менее триумфальное шествие фильма «Такой-то» по экранам считаю открытым!

## ЗРИТЕЛЬСКАЯ ТРИБУНА

Вот уже скоро два месяца, как я не смотрел ни одного фильма. Даже по телевизору. Не надо думать, что я не люблю кино. Я обожаю его. Но я не могу ходить в кинотеатры, потому что моя профессия этого не позволяет.

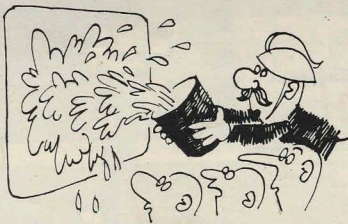
По профессии я пожарник. И так получилось, что, как ни приду в кино, пожар. Не в зале, конечно, а на экране. Но для меня-то все равно. Профессиональная привычка — не могу равнодушно смотреть на огонь и дым. Сразу срываюсь со своего места и бегу за водой, кричу. А за это из зала меня выводят. Говорят: «Надо, гражданин, отличать жизненную правду от кинематографической».

Что же это за такая кинематографическая правда, если в нашем районе пожары бывают раз в квартал, а в кино почти в каждом фильме?

Это письмо я написал после того, как подряд посмотрел фильмы «Повесть о Пташкине», «Знойный июль», «Жили-были старик со старухой», «Строится мост».

Пожарник К.

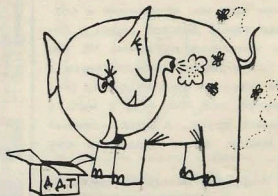
## ПОЧЕМУ Я НЕ ХОЖУ В КИНО



## НАМ СООБЩАЮТ

Выпуск на экраны фильма «Принципиальность» откладывается из-за существенных переделок сценария.

Недавно режиссер В. приступил к съемкам короткометражного фильма из жизни мух. В процессе работы фильм вырос до широкоформатной двухсерийной эпопеи о мухах. В главной роли снимается слон Бумбо, который доставлен из Индии на двух платформах.



## ЮМОР

## НОВОСТИ КИНО



Любопытный фильм под названием «Улица» был продемонстрирован недавно в одном из наших кинотеатров. В зале погас свет, и на прямоугольнике экрана зрители увидели часть улицы. В течение двух часов зрители наблюдали уличные сценки.

Очень удался эпизод погони милиционера за гражданкой, перебегающей улицу в неподходящем месте. Стереоскопичность кадров и правдивость поведения героев доходили до того, что в финале фильма, когда на мостовую вышел дворник и стал поливать асфальт из шланга, сидящие в кинозале ощутили на своих лицах капли воды. После того, как в зале зажегся свет, зрители увидели перед собой не экран, а огромную дыру в стене кинотеатра, через которую была видна соседняя улица.

Этот творческий метод получила название «Открытый кинотеатр». Подсчитано, что производство фильмов способом «Открытого кинотеатра» гораздо дешевле, чем методом «Скрытой камеры».

Заметки подобрал  
В. Славкин

Цена 15 коп.  
Индекс 70865

