

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Передовая. Создание сценариев — кровное дело писателей . . . 3

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

А. Довженко. Писатель и кино в свете требований современности . . . 7
М. Папава. О писательской индивидуальности в кино 15

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СЦЕНАРИИ

Л. Малюгин. Доброе утро 21

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

М. Баскин. За изучение специфики киноискусства 66

Л. Милов. По поводу эстрадных кинокомедий 78

В. Сухобоков. Памяти художника 86

ЗА РУБЕЖОМ

С. Юткевич. Французские встречи 89

Новые работы польских кинематографистов 103

В. Чернов. Интерес в Италии к советскому киноискусству 104

Слово зрителя 106

ХРОНИКА

Второй фестиваль китайских кинофильмов ★ Экранизации в 1955—
1956 годах ★ Диссертация о творчестве Н. Черкасова 113

Новые фильмы 122

На обложке — кадр из фильма «Море студеное».

На вкладках — кадры из фильмов «Два друга» и «Дочь степей»

2

ФЕВРАЛЬ
1955

Государственное издательство «Искусство»
Москва

СЛОВО ЗРИТЕЛЯ

(Обзор читательских писем)

Зрители кровно заинтересованы в развитии советской кинематографии. Одно из проявлений этой хозяйской заинтересованности — письма читателей нашего журнала, через который они обращаются к творческим работникам кино со своими суждениями, критическими замечаниями, предложениями, пожеланиями.

Кто пишет в журнал? Киевская десятиклассница В. Студенникова, студентка из Ростова М. Газарян, офицер П. Молчанов из г. Шостка, рабочий Черниковского машиностроительного завода С. Попов, проживающий в Казани инвалид Отечественной войны М. Матвеев, хабаровский летчик В. Краснокутский, студент Прокопьевского горного института Г. Коледа, работник Омского медицинского института Свердлов, эстонский журналист Х. Вайну, новосибирский комсомолец А. Викторов и многие другие.

Письма читателей затрагивают многие вопросы, связанные с киноискусством. Так, Л. Сальников (г. Ташкент), подчеркивая огромное общественно-воспитательное значение советского искусства, пишет: «Искусство и литература оказывают сильнейшее влияние на нашу молодежь, воспитывая ее», и ратует за создание ярких положительных образов, способных оказать благотворное моральное воздействие на подрастающее поколение.

Пишут о разном. Одни делятся своими впечатлениями о только что вышедшем на экраны фильме. Другие указывают на неточности, встречающиеся в картинах. Третьи высказывают интересные соображения о природе тех или иных жанров. Среди мнений и оценок, высказываемых авторами писем, есть, разумеется, спорные. Но нет писем равнодушных. Все они продиктованы желанием способствовать расцвету советского киноискусства.

Особенностям и задачам жанра киноконцерта посвящает свое письмо летчик В. Краснокутский. Приехав из Хабаровска в Москву и посмотрев на столичном экране фильм «Веселые звезды», автор письма после сеанса оказался свидетелем и даже участником, так сказать, «критического совещания на ходу».

«— Ну, как? — обернувшись к идущим позади, очевидно, знакомым, спросил пожилой мужчина. — Понравилось?»

— Да как сказать... — ответила девушка. — И да и нет.

— Как это понимать?

— Оформление прекрасно, костюмы отличные, декорация, цвет, звук — все это хорошо, а вот...

Договорить она не успела.

— Старье, — пробасил молодой человек с репинской шевелюрой, идущий рядом с ней. — Все старье трехлетней давности.

— Да, конечно, нового маловато, — поддержал пожилой мужчина, — но, согласитесь, в кино все выглядит несколько не так, как на эстраде, тем более если сидишь где-нибудь в тридцатом ряду.

— Я ожидала гораздо большего, — вмешалась девушка. — Миронова на эстраде бесподобна, но в фильме?! В фильме она введена скорее для бутафории. Ни одной удачной реплики

— Небогато и у Мирова.

— Плохо, когда в одном месте светит много ярких звезд, не поймешь, какая ярче: друг друга забивают...»

«— Мне вспомнился, — замечает автор письма, — очень удачный, но как бы вскользь брошенный вопрос Тимошенко:

— Ты її коли-небудь бачив?

— Нет, только по радио слышал, — несколько рассеянно отвечает в фильме Березин.

Я вспомнил этот вопрос и, не выдержав, задал его спорящим.

— Вы, очевидно, видели их раньше?

— А кто их не видел? — пробасил в ответ молодой человек.

Я понял, что задал неуместный и даже наивный вопрос и, несмотря на не менее наивный ответ, мне стало неловко. Я промолчал.

...Через несколько дней я был в Хабаровске. Такие же громадные очереди у касс. Еще раз решил просмотреть фильм и снова стал свидетелем обсуждений.

— Так вот они какие, Штепсель и Тарапунька...

— Когда я слушала пластинки Шульженко, я представляла, что она...

Я не услышал, что именно представляла себе хабаровская девушка, — не в этом дело, но мне стало понятно одно: один и тот же фильм в разных местах понимается по-разному. Существует две группы зрителей. С одной стороны, группа в десятки и даже сотни тысяч человек, имеющих возможность видеть любимых артистов не только в кино, но и на эстрадных площадках, в телевизионных передачах, встречать на улице, беседовать на литературных вечерах. С другой — миллионы зрителей, для которых до сих пор было доступно знакомство с мастерами эстрады лишь по радио и в грамзаписи...

Дает ли пользу экранизация эстрадного концерта для зрителей второй группы? Безусловно! Чем?

Прежде всего хотя бы тем, что не сотни тысяч, а миллионы зрителей в этом фильме впервые увидели тех, кого часто слышали по радио и в грамзаписи. В одном только этом кроется громадная ценность фильма.

— Но, согласитесь, — скажет Сергей Образцов, — ведь просто «невозможно сравнить успех Козловского или Хенкина на концертах в Колонном зале Дома союзов с их успехом на экране. В зале кино зритель не проявит и десятой доли того восторга, который сопровождает их выступления на концерте. Получить тот же результат в смысле восприятия зрителем совершенно невозможно. Ведь как-никак успех артиста целиком зависит от сегодняшнего звучания голоса, сиюминутного фермато певца, от сегодняшнего темперамента жеста и даже от случайного кашля в зале».

Приведя это высказывание С. Образцова («Заметки режиссера», «Новый мир», 1946, № 6), автор письма продолжает:

«Возражать невозможно. Все это так. Конечно, если во время демонстрации киноконцерта объявить, что в соседнем зале выступают эти же, но «живые» артисты эстрады, все встанут и перейдут в соседний зал. Но ведь в том-то и беда, что большинство зрителей мало видит хороших артистов эстрады, а некоторые «дикие» бригады различных филармоний, которые, к сожалению, еще разъезжают, да и то преимущественно по крупным центрам, не только не могут удовлетворить возросшие культурные запросы широких слоев населения, но нередко, наоборот, своими низкопробными программами вызывают обратную реакцию. В результате — неудовлетворенность, порой недовольство, граничащее с негодованием, резкие статьи в местных газетах, письма в отделы культуры и т. д.».

Проследив далее историю создания киноконцертов, начиная с «Концерта-вальса», выпущенного на экраны еще в 1941 году, В. Краснокутский останавливается на недостатках большинства выпущенных на экран киноконцертов. К этим недостаткам он относит отсутствие живого конферанса, связывающего воедино всю программу, пренебрежение к разговорному жанру, к злободневной сатире.

Автор сетует на наших кинематографистов за то, что слишком мало выпускается киноконцертов.

В заключение В. Краснокутский вносит предложение сосредоточить подготовку новых киноконцертов на специально созданной для этой цели киностудии.

«Хочется верить, — пишет он, — что в недалеком будущем на экраны страны выйдут новые, самые разнообразные киноконцерты, созданные новой студией, будет покончено со стихийностью выпуска, фильмы будут выходить на экраны одновременно с выпуском новых эстрадных программ в театрах столицы, будет налажена более тесная связь с широким кругом зрителей и созданы специальные «киноконцерты» по завкам зрителей».

О необходимости больше выпускать на экраны киноконцертов и киноопер пишут также зрители С. Попов (Черниковск), О. Львовская и П. Гилькина (Ростов-на-Дону).

«Создание киноопер, — подчеркивает С. Попов, — имело бы большое значение для людей, проживающих в городах периферии... По радио часто передают оперы и концерты, и приходится завидовать москвичам... Очень хотелось бы увидеть на экране оперы «Иван Сусанин», «Князь Игорь», «Демон», «Евгений Онегин», концерты мастеров искусств и эстрадные обзоры».

Откликаясь на статью народного артиста СССР М. Михайлова «Опере — миллионную аудиторию», помещенную в журнале «Искусство кино», О. Львовская и П. Гилькина пишут:

«Вот мы, ростовчане, своей оперы не имеем. А музыку мы любим, понимаем и хотим всегда ее слушать. Правда, к нам на гастроли иногда на месяц-полтора приезжают оперы из Харькова, Минска, Свердловска. Каждый из нас имеет возможность прослушать две-три вещи, и это опять до следующих гастролей».

...По радио мы слушаем своих любимых мастеров, и с удовольствием, но... ведь только слушаем, а мы хотим и видеть игру, видеть и слышать всю оперу. Такая возможность для нас (немосквичей) может быть предоставлена только при экранизации оперы».

Экран должен явиться как бы продолжением зрительного зала Большого театра и охватить миллионную аудиторию.

Неверно предположение, что в кино прослушать целиком всю оперу будет утомительно. Ведь смотрим же мы фильмы-спектакли в два сеанса с великим удовольствием, а оперу — тем более, хоть в три сеанса».

Высоко оценивая фильм «Алеко», поставленный по одноименной опере С. Рахманинова, филолог М. Ермоленко (Киев) считает, что авторы фильма, следуя во всем за оперой, не использовали при этом возможностей, которые им предоставляло кино.

«Так, когда слушаешь рассказ старого цыгана:

Однажды близ кагульских вод
Мы чуждый табор повстречали;
Цыганы те, свои шатры
Разбив близ наших у горы,
Две ночи вместе ночевали,
Они ушли на третью ночь.
И, брося маленькую дочь,
Ушла за ними Мариула,
Я мирно спал; зоря блеснула;
Проснулся я: полруги нет!
Инду зову — пропал и след.
Тоскую, плакала Земфира,
И я заплакал...—

невольно хочешь увидеть все эти картины и на экране. Однако в фильме старый цыган, как в опере, пропел свою арию, сидя возле шатра, — и только. Его рассказ о днях своей молодости не получил в фильме

кинематографического выражения, и зритель не пережил вместе с отцом Земфиры его давнюю трагедию.

А жаль! Если в опере о прошедшем можно только рассказывать, то в кино «дела давно минувших дней» можно и показывать. Это произвело бы гораздо большее впечатление. Одна неподвижная фигура старого цыгана, появляющаяся на экране, не так уж много говорит воображению и сердцу зрителя. В кино человек хочет не только слышать, но и видеть.

То же самое можно сказать и об арии Алеко, когда, он, стоя один на берегу моря, вспоминает:

Земфира!
Как она любила!
Как нежно преклоняясь ко мне,
Она в пустынной тишине
Часы ночные проводила!..
Как часто милым лепетаньем
Иль упонительным лобзаньем
Мою задумчивость она
В минуту разогнать умела!

Почему не воплотить воспоминания Алеко в живые образы на экране? Ведь он видит перед собой то, о чем поет, и зритель должен был увидеть вместе с ним картины его утраченной любви.

А уже при словах:

И что ж? Земфира не верна!
Моя Земфира охладела,—

можно снова показать одинокую, грустную фигуру Алеко на фоне моря. Этим контраст между прошлым и настоящим был бы подчеркнут более ярко, и душевные переживания Алеко раскрылись бы полнее и глубже.

* * *

В письмах читателей содержатся серьезные критические замечания в адрес ряда новых фильмов, в том числе и тех, которые в целом получили признание зрителей.

Так, например, Б. Рутштейн, сличая фильм «Анна на шее» с рассказом А. Чехова, легшим в основу картины, оспаривает трактовку образа главной героини:

«У Чехова Анна — обыкновенная мещаночка, которая тяготится своей бедностью, тяготится тем, что ей приходится штопать носки, замазывать тушью дырочки на ботинках и носить дешевую шляпку, и которая мечтает о богатстве и светских развлечениях. Чтобы выбраться из своего незавидного положения, она, оставляя в стороне трудный путь борьбы и честного труда, идет по истоптанной мещанской дороге: выходит замуж за старого, но богато о чиновника, пользующегося большим влиянием в городе.

В фильме же на свет появляются чиновники, пришедшие, чтобы описать имущество и выселить семью из дома, и только в этот критический момент Анна дает согласие на брак, как бы жертвуя собой ради отца и братьев.

И сценарист, и постановщик, и артистка Ларионова, исполняющая роль Анны, не пожалели сил, чтобы подчеркнуть всю глубину страданий и переживаний своей якобы добродетельной героини как до свадьбы, так

и после нее. И надо сказать, их старания увенчались успехом: на фоне отвратительного мира чиновников, картины которого даны в фильме очень красочно и характерно, все это выглядит весьма убедительно, но... это уже не Чехов.

Мы бы тщетно искали в рассказе хотя бы намек на какие-либо переживания или страдания Анны перед свадьбой; не нашли бы мы там и терзаний благородной души, попавшей в удушливую атмосферу чиновничьего быта; правда, Анна томится, она чувствует себя несчастной, но совсем не по тем причинам, что в фильме, а потому, что старый муж — вообще не очень-то сладкая доля, а такой строгий, как Модест Алексеевич, и тем более. К тому же «он обманул ее, как последнюю дурачку», ведь «выходила она за него только из-за денег, а между тем денег у нее теперь было меньше, чем до замужества». Вместо светских развлечений ей в удел достались скучные рассуждения мужа о религии и нравственности, еще более скучные и неинтересные для нее разговоры чиновников, изредка приходивших поиграть в карты, о политике, назначениях, переводах и наградах, да сплетни их жен.

Все эти переживания, раздутые в фильме до трагических размеров, особенной глубиной не отличаются: достаточно было маленькой сценки на разъезде, как бы приподнявшей уголок завесы над беззаботным миром ее мечты, достаточно было одного взгляда «известного донжуана и баловника» Артынова, — и она тут же забыла все свои горести и «уже не помнила ни о матери, ни о деньгах, ни о своей свадьбе». Нечего уж и говорить о том, что когда Анна впервые попала на бал, она была счастливейшим человеком на земле. Еще бы! Ведь это было как раз то счастье, к которому стремилась ее мелкая мещанская душонка. Среди этих ограниченных, продажных, нравственно опустошенных тунеядцев она чувствует себя как рыба в воде. «Она уже поняла, что она создана исключительно для этой шумной, блестящей, смеющейся жизни с музыкой, танцами, поклонниками»; она уже уверена, «что ее улыбки и взгляды не доставляют... людям ничего, кроме большого удовольствия». «Ей уже было стыдно, что у нее такой бедный, такой обыкновенный отец», она уже поглядывает на него с презрением, и когда отец заговаривает с ней о каких-то там деньгах, она, не дослушав, сует ему в руки блюдечко из-под мороженого и уносится в вихре танца. Она уже принимает как должное заискивающее раболепие мужа, и в ее фразе: «Подите прочь, болван», — слышатся уже истинно аристократические нотки. Для нее началась теперь совсем иная жизнь. Она «каталась на тройках, ездила с Артыновым на охоту, играла в одноактных пьесах, ужинала и все реже и реже бывала у своих. Они обедали уже одни. Петр Леонтыч запивал сильнее прежнего, денег не было... Мальчишки теперь не отпускали его одного на улицу и все следили за

ним, чтобы он не упал; и когда во время катанья на Старо-Киевской им втречалась Аня на паре с пристяжной и с Артыновым на козлах вместо кучера Петр Леонтыч снимал цилиндр и собирался что-то крикнуть, а Петя и Андриуша брали его под руки и говорили умоляюще:

— Не надо, папочка... Будет, папочка...»

Так заканчивает Чехов свой печальный рассказ о том, как на свете стало больше одним пустым и беспечным бездельником, и, я думаю, вряд ли кто-нибудь возьмется оспаривать правильность и логичность такого конца.

Совсем иначе обстоит дело в фильме. Превратив Анну в невинную жертву обстоятельств и вступив, таким образом, с самого начала на неверный путь, создатели фильма чем дальше, тем больше удалялись от чеховского замысла, не останавливаясь даже перед искажением текста рассказа (так, она изменили очень важную сцену с отцом на балу). Не желая свергать свою героиню с того пьедестала, на который сами же ее возвели, они последовательное затягивание Анны болотом светской жизни превратили в борьбу за освобождение из окружающей ее грязной среды, не замечая, что новая среда, в которую попадает Анна, ничем не лучше прежней. Кроме того, они умудрились превратить светских развратников в защитников безвинно страдающей девушки, спасающих ее от тирании мужа, забыв очевидно, всю отвратительную сущность этих внешне таких милых и элегантных людей.

А между тем зрители, с самого начала сочувствующие Анне, все больше и больше проникаются к ней симпатией. Они радуются, когда ей удается вырваться на свободу; они благодарны всем этим «хорошим» людям, которые уводят ее из-под докучливой опеки мужа; они не замечают сильно смягченной сцены с отцом; они встречают радостным смехом ее, в сущности, очень некрасивую фразу, брошенную мужу: «Подите прочь, болван», они возлагают какие-то надежды на Артынова, в действительности не имевшего отношения к Анне никаких серьезных намерений; они, отождествляя Анну с героиней «Грозы», прощают ей измену; они ждут, что вот сейчас она совершит какой-то героический, сильный поступок, в котором скажется вся ее могучая душа и который сразу разрешит все: либо она будет счастлива, либо погибнет. И вдруг, внезапно, вне всякой связи с предыдущим, создатели фильма, только теперь почувствовавшие, что у них получилось совсем не то, что у Чехова, обрушивают на зрителей следующую сценку: отец и маленькие братья Анны в последний раз переступают порог своего дома, откуда их выселяют; следом несут отобранный у них жалкий скарб, а в это время Аня, милая, добрая Аня, смеющаяся и счастливая, пролетает мимо них на тройке, даже не поинтересовавшись тем, что происходит около ее родного дома, а быть может, и позабыв, что она здесь когда-то жила. Вслед затем на

экране возникает традиционное слово «Конец», и зрители остаются в полном недоумении. Как же так? Где же та развязка, которую они так ждали? Вместо этого им ни с того ни с сего показали какую-то совсем другую, незнакомую Анну, холодную и бездушную, и ее непонятное появление удивляет их не меньше, чем если бы вдруг ее муж пожертвовал все свое состояние на постройку приюта.

И долго еще спорят они, расходясь по домам, и среди их обычных «ничего» долго еще слышатся то тут, то там возгласы недовольства и удивления».

* * *

Ряд читательских писем посвящен фильму «Аттестат зрелости». «Два года назад — пишет группа студентов Смоленского педагогического института, — мы были десятиклассниками, поэтому фильм «Аттестат зрелости» вызывал у нас большой интерес, хотя мы и знали раньше пьесу. Очень просим вас передать Л. Гераскиной и режиссеру Т. Лукашевич наше мнение об их фильме, ведь их должно интересоваться мнение зрителей». Авторы письма считают, что поведение Листовского до комсомольского собрания не заслуживало такой строгой меры наказания, как исключение из комсомола. «А как прошло самое исключение? Еще за минуту до выступления Жени Кузнецова ни у кого из десятиклассников и мысли не было об исключении. Вдруг Кузнецов предложил: исключить, все стихли от неожиданности. А когда начали голосовать это предложение, то сначала поднялось рук десять и столько же голов стало смотреть по сторонам, чтобы увидеть, голосуют ли соседи за это предложение. Они, как видно, не имели своего мнения по этому вопросу. Так в полминуты решили судьбу человека».

Напомним слова Герцена: «Талантливые природы редко бывают просты», авторы письма подчеркивают, что Листовский заслуживал более внимательного, чуткого и педагогического подхода. Листовского упрекают, в частности, в том, что он не помогал Гражданкину. Почему же коллектив комсомольцев не занялся перевоспитанием Гражданкина, который во много раз хуже и социально опаснее Листовского?

На решении авторами фильма образа Гражданкина останавливается в своем письме и сотрудник одной из районных газет Эстонской ССР Х. Вайну. Он подчеркивает, что долг мастеров искусств — решительнее бороться с чуждыми влияниями на советскую молодежь, смелее разоблачать людей, зараженных пороками прошлого, ведущими праздный, паразитический образ жизни, объявить войну всякого рода «стилям», «аристократам» и прочим тунеядцам и хулиганам. А в фильме, по мнению Х. Вайну, не показана борьба комсомольского коллектива за перевоспитание Гражданкина и ему подобных.

На некоторых натяжках, допущенных авторами «Аттестата зрелости», останавли-

ваются в своем письме киевская десятиклассница Валентина Студенникова. Она считает, в частности, неправдоподобным, что десятый класс устраивает маскарад совместно с седьмым, да еще в годовщину Октябрьской революции, а не под Новый год, как это принято.

* * *

Следует заметить, что не всегда зрители бывают убедительны в своих критических замечаниях. Не без влияния, очевидно, некоторых схоластических рецензентских штампов, они порой слишком категорически утверждают: «Так не бывает», предъявляя авторам фильма догматические требования. Особенно досадно, когда по этому пути идут юные зрители. Так, например, ученица девятого класса Тульской школы Валентина Коновалова пишет о герое кинофильма «Командир корабля» Игоре Светлаеве: «К чему эти прищуренные глаза, когда советский человек всегда должен смотреть открыто, прямо». Неужели Валя Коновалова всерьез полагает, что все советские люди должны смотреть одинаковым, предписанным ею образом?

Столь же догматичным представляется упрек А. Дородникова (Москва) автору сценария «Дорога правды» С. Герасимову в том, что он «позволил» героине проявить чувства к женатому человеку Павлову: «И уж совсем, на мой взгляд, неестественно или, лучше сказать, недопустимо с точки зрения хотя бы нравственной, бросаться Павлову на шею в парке речного вокзала. При ее-то возрасте, служебном положении и прожитой жизни, при наличии двух взрослых детей и какой-то памяти о муже! Даже то, что она после этого поступка говорит о том, что они не должны встречаться, не оправдывает ее порыва». Но ведь порыв потому и называется порывом, что он вызван непосредственным душевным движением. Неужели следует регламентировать порывы и винить в безнравственности женщину за то, что она не удержалась от движения, вызванного большим чувством к любимому человеку?

Отметим, кстати, что сценарий С. Герасимова «Дорога правды», опубликованный в журнале «Искусство кино», вызвал много читательских откликов. Это еще раз подтверждает, что сценарий можно и должно рассматривать как литературное произведение, предназначенное не только для создателей будущего фильма, но и для читателей.

«Сценарий С. Герасимова, — пишет Р. Мальцев от имени группы своих товарищей, — заинтересовал нас еще до появления его в журнале: мы ознакомились в отделе «Хроники» с обсуждением сценария. Когда же мы прочли этот сценарий, то решили высказать некоторые свои соображения... Очень хочется, чтобы этот сценарий получил идеальное воплощение на экране». Высоко оценивая сценарий в целом, Р. Мальцев полагает, в частности, что С. Герасимов слишком неприглядно пока-

зал «десятки русских, черных, седых и лысых голов» — работников планового отдела. Неужели, спрашивает автор письма, кроме Соболевой и одной молодой девушки, все остальные смысл жизни видят в премии? Недостаточно мотивированы, с точки зрения Р. Мальцева, взаимоотношения Павлова с женой.

«С большим удовольствием, — пишет судебно-медицинский эксперт Свердлов, — прочел я сценарий С. Герасимова «Дорога правды». Увлекательная и волнующая вещь! Не берусь судить о его сценичности, точнее говоря, кинематографичности (это лучше меня сделают специалисты), но мне кажется, что на основе сценария можно сделать очень хороший фильм». Вместе с тем автор письма отмечает некоторые неточности, допущенные в сценарии. «Будучи студентом, — пишет он, — я не раз участвовал в съемках фильмов на студии «Ленфильм» (разумеется, в массовых сценах). Довелось мне участвовать и в съемках фильма «Маскарад». Помню, меня поразило внимание С. Герасимова к деталям, мелочам. «Маскарад» снимался черно-белым, двуцветным фильмом, однако Герасимов и его ассистенты придирчиво осматривали костюмы статистов — офицеров гвардейских полков, следили, чтобы цвета мундиров соответствовали названиям полков, чтобы правильно прикреплялись аксельбанты и знаки отличия и т. п. Как же я был удивлен и огорчен, когда увидел в сценарии «Дорога правды» ряд неточностей, а то и просто несуразностей в сцене суда. Если они сохранятся в окончательном варианте и в фильме, они вызовут у зрителя проническую усмешку и явятся ложкой дегтя в бочке меда.

Вот примеры.

В сценарии говорится: «Народный суд седьмого участка. Дела здесь слушались сразу в нескольких залах». Этого быть не может, так как в каждом участке избирается всего один судья, стало быть, он может вести только одно заседание. Может быть, в одном помещении одновременно действует сразу несколько участков (так бывает). Тогда можно говорить о заседаниях в нескольких залах.

Адвокат, обращаясь к народному заседателю, именуется его «членом судебной коллегии». Это неверно, так как судебные коллегии существуют только в судах второй инстанции (и то именуются не судебными коллегиями, а уголовной, гражданской, надзорной и так далее коллегией). Члены же этих коллегий именуются «членами суда».

Адвокат, говоря о подзащитном, указывает, что он достиг юридического совершеннолетия, то есть семнадцати лет. Однако по советскому закону совершеннолетие — в семнадцать лет.

Наиболее грубой ошибкой является изложенный в сценарии порядок слушания дела в суде. По советскому закону (УПК) порядок прений сторон таков: первым выступает обвинитель (прокурор), затем адвокат, затем дается слово для реплики обвинителю,

затем — реплика защиты. После этого — последнее слово обвиняемого... Порядок же, изложенный в сценарии (адвокат, затем прокурор, затем последние слова обвиняемых), случись это в жизни, явился бы серьезным нарушением закона и повлек бы за собой безусловную отмену приговора и взыскание судье, председательствовавшему в заседании (да вряд ли бы пошли на это прокурор и адвокат!)

Я написал все это, — заканчивает автор письма, — так как очень хочу, чтобы фильм «Дорога правды» был хорошим по-настоящему, чтобы зритель порадовался крупной победе нашей кинематографии.

* * *

Такими же соображениями продиктованы замечания, сделанные в адрес сценария Г. Мдивани «Солдат Иван Бровкин» капитаном П. Молчановым. «Как читатель вашего журнала, — пишет он, — не могу быть равнодушным к достоинствам и недостаткам сценария, а как офицер не могу стоять в стороне, когда решается важный вопрос воспитания советской молодежи в рядах нашей армии. Это побудило меня высказать свои замечания о прочитанном сценарии».

П. Молчанов отмечает, в частности, что в сценарии, изображающем послевоенную армию, многие действующие лица употребляют довоенную армейскую терминологию. В первом же эпизоде солдатской учебы сержант Буслаев называет своего подчиненного бойцом, а не солдатом, как это положено теперь по уставу. После получения приказа солдаты отвечают «есть». Но, как известно, в сухопутных войсках «есть» не употребляется после войны. Адрес солдата «почтовый ящик» не пишется после войны.

«Имеются, — продолжает автор, — и другие возражения. На занятии по физподготовке сержант командует рядовому Бровкину: «Выполняйте приказ!». Слово «приказ» в данном случае не подходит. Он должен сказать «выполняйте упражнение». В слово «приказ» вкладывается большой смысл, и употребляют его только в исключительных случаях.

Название жилого помещения для солдат «палатой» неправильно. В армии имеются палаты только в медицинских учреждениях.

Вернемся к первому эпизоду армейской жизни. Недисциплинированный солдат Бровкин без разрешения командира вышел из строя. Сержант Буслаев делает замечание Бровкину и ставит его в строй. После этого сержант смотрит на часы и уходит от строя. Автору необходим этот момент, чтобы выявить отношение солдат к нарушителю дисциплины. Но если бы автор знал жизнь армии, он бы не написал подобного эпизода... Действия сержанта в военном отношении были совершенно неверными, а его отделение оказалось дисциплинированным. По команде «вольно» запрещается разговаривать в строю, а тут началось обсуждение поступка Бровкина. Здесь же стоит в строю

и комсорг роты, который будет на комсомольском собрании ратовать за строгий уставной порядок. В этой сцене, как мне кажется, напрашивается более правильное решение. Стоило сержанту подать команду «разойдись», и все бы пошло, как надо. И действия сержанта оказались бы верными; и тогда бы солдаты не в строю, а в отведенном месте для курения (над бочкой с водой) могли бы высказать свое отношение к Бровкину. Здесь могла возникнуть комедийная ситуация, которая оживила бы действие...

В одном из последующих эпизодов содержится столько неправды, что перестаешь совершенно верить в происходящее. В воскресенье утром происходит разговор между дневальным роты и Ваней Бровкиным. Дневальный говорит: «Через час сдаю дежурство, и в город! Вот увольнительная». Никогда утром смена дежурства не производится. На протяжении суток дневальный не может отлучаться из расположения казармы и никто не может выдать ему увольнительную записку в городской отпуск. В этом же эпизоде автор пишет: «В пустой палате казармы, освещенной утренними лучами солнца, у окна стоит Ваня и грустно смотрит на двор». Однако помещение для личного состава не может быть пустым, потому что в город отпускают определенный процент из состава роты. Можно было бы подумать, что солдаты проводят личное время в ленкомнате или библиотеке, но ведь дневальный докладывает командиру роты, что все гуляют в городе...

Как мне кажется, — пишет в заключение капитан Молчанов, — при разработке режиссерского сценария полезно было бы привлечь к работе опытного офицера в качестве консультанта, это позволит избежать различных промахов и показать многогранную жизнь Советской Армии.

* * *

В своих письмах читатели часто обращают внимание наших кинематографистов на важность достоверности деталей, на правдивость показа явлений действительности. Ряд интересных замечаний по поводу фильма «Случай в тайге» высказывает старший преподаватель кафедры охотоведения иркутского сельхозинститута В. Жаров:

«В фильме наряду с яркими, запоминающимися эпизодами есть некоторая натянутость, большая условность действия. Очевидно, авторы фильма не получили нужной квалифицированной консультации. Это отразилось на качестве фильма, на его научной ценности».

Нужно бы подробнее показать процесс отлова соболей, их транспортировку после отлова на базу, трудоемкость этой работы.

Неправильно показана ловушка. Выделяется она своей «новизной» постройки — в такую ловушку соболю «не пойдет».

Нельзя взять «голыми» руками попавшего соболя в ловушку, как это в фильме

делает охотник, — соболь искушает руки или просто выскочит из клетки.

Вызывает недоумение посадка отловленного соболя в сумку типа «авоськи».

Конечно, правдоподобно замерзание соболя в ловушках при редком их высмотре, но зритель задает законный вопрос: в чем же заключался способ спасения соболей в ловушках, предложенный научным работником А. Сазоновым?

Как же добились работники промхоза прекращения гибели соболей в ловушках и успешно выполнили работу по их отлову?»

Читатель Г. Коледа (г. Прокопьевск), разбирая причины неудачи фильма «Поэма о любви», выпущенного Алма-Атинской киностудией, объясняет эту неудачу главным образом недостатками сценария, в частности, многословием и обилием диалогов, заменяющих действие. Коледа заканчивает свое письмо пожеланием:

«Хочется пожелать, чтобы Алма-Атинская киностудия создала интересный, содержательный фильм из современной жизни казахского народа, о его борьбе за новую счастливую жизнь».

* * *

Инвалид Отечественной войны В. Матвеев (Казань) отмечает, что за последнее время стало появляться больше интересных фильмов; расширение кинопроизводства должно было бы вызвать целый поток новых книг и брошюр по вопросам киноискусства. Но, увы, прекратились даже те немногие издания, которые печатались в сериях «Библио-

тека кинозрителя», «Мастера советского кино». Тщетно искать какую бы то ни было литературу о зарубежном киноискусстве. Автор письма ставит вопрос о необходимости издания второго журнала по вопросам кино, подобного выходившему в тридцатые-сороковые годы журналу «Советский экран», рассчитанного не на узкий круг специалистов, а на широкого кинозрителя. О недостаточности тиража журнала «Искусство кино» и литературы по вопросам киноискусства пишет и читатель Р. Мальцев.

В некоторых письмах ставится вопрос о более полном и смелом творческом использовании талантливых артистов кино. Студентка М. Газарян (г. Рустави) пишет, что она не видела ни «Семьи Оппенгейм», ни «Дела Артамоновых», где, по рассказам старших, талантливо играл артист Балашов. Но по тем фильмам, где Балашов играет эпизодические роли (Балакирев, Виктор Лещинский, эсесовец Макс, партизан Тимка Докутович), она делает вывод об одаренности артиста и спрашивает: «Почему же в «Композиторе Глинке», «Адмирале Ушакове», «Римском-Корсакове» Балашов должен появляться, чтобы произнести лишь несколько слов? Мог же артист в первых картинах талантливо сыграть трудные, серьезные роли, почему же в других картинах ему не отведена роль, в которой он проявил бы себя в полной мере?»

Письма читателей в редакцию журнала свидетельствуют о горячем интересе советских людей к искусству кино и выражают их хозяйскую заботу о росте отечественной кинематографии.

