

СОВЕТСКИЙ

19

Экран



ИЗДАТЕЛЬСТВО
КИНЕМАТОГРАФИИ
СОВЕТСКОГО
СОЮЗА
ВМБЛЮЖА
М. С. С. С. С. С.

**мир женщины
и женщины мира
глазами кинематографа**

СОВЕТСКИЙ Экран

№ 19 октябрь 1975

КРИТИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ И СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
ОСНОВАН В 1925 ГОДУ. ВЫХОДИТ ДВА РАЗА В МЕСЯЦ

© Издательство «Правда». «Советский экран» 1975 г.

В НОМЕРЕ:



Актриса
Инна Макарова
в работах прошлых,
нынешних, грядущих...
Стр. 4—5

Современным женщинам,
героиням фильмов
«Старые стены»,
«Свой парень»,
«Еще не вечер»,
«Ключи от города»,
посвящается статья
Ольги Чайковской.
Стр. 8—9



Любовь и кастрюля?!
Об их сложном союзе
рассказывает мультфильм
Федора Хитрука.
Стр. 10—11



Что они хотят?
О чем думают?
Чего им не хватает —
нашим детям?
Стр. 16—17

На первой странице обложки рисунок Татьяны ГНИСЮК.

Главный редактор А. Д. ГОЛУБЕВ.

Редакционная коллегия: Ф. Ф. БЕЛОВ, Н. В. БОГОСЛОВСКИЙ,
В. Н. ГОЛОВНЯ, А. С. ЛЕВАДА, Ю. В. ПЛАТОНОВ (зам. главного
редактора), Г. Л. РОШАЛЬ, Н. А. ТАРАСОВ (ответственный секретарь),
В. П. ТРОШКИН, М. А. УЛЬЯНОВ, А. Г. ФИЛИППОВ, Ю. М. ХАНЮТИН,
И. Е. ХЕЙФИЦ, Т. М. ХЛОПЛЯНИНА, Б. П. ЧИРКОВ, Г. Н. ЧУХРАЙ.

Главный художник К. А. Сошинская. Оформление И. С. Воробьева.

Художественный редактор Т. Н. Трофимова.

ПИШИТЕ НАМ ПО АДРЕСУ: 125319, Москва, А-319, ул. Часовая, 5б.

Телефон редакции 152-88-21.

Фото, адреса актеров, ноты и тексты песен редакция не высылает.
№ 19 (451) — 1975 г. Сдано в набор 15/VIII—1975 г. А 04982. Подписано
к печати 2/IX—1975 г. Формат 70 × 108¹/₂. Усл. печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 6,5.
Тираж 1 950 000 экз. Изд. № 2229. Заказ № 1046.
Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография газеты
«Правда» имени В. И. Ленина. 125865, Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.

...Не случайно же в конце концов возник он, этот Международный год женщины, не случайно объявили его и отмечают во всем мире. Женская проблема стала вдруг столь многогранной, что пришло, видимо, время говорить о ней всерьез. И не только мужчинам. Пришло время взглянуть на нее изнутри — женщинам — тем, кто в искусстве занимается, как принято считать, мужской работой.

Женщина-режиссер... Женское ли это дело? Эту профессию считают жесткой, мужской. Но когда женщине-режиссеру говорят, что она делает «мужское» кино, она справедливо обижается. Обижается потому, что, по ее мнению, попытки женщин, занимающихся режиссурой, подделаться в своем творчестве под мужское кино всегда обречены на вторичность. Невзирая на «смешение» полов во всех сферах нашей жизни, несмотря на то, что в нашей напряженной повседневности иногда приходится забывать, что есть женщины и есть мужчины (но при этом помнить, что все мы люди, одинаково озабоченные судьбами человечества), у мужчин и женщин все-таки разные точки отсчета, разный угол зрения на жизнь, которую они отражают в своем искусстве. Так изначально решила природа.

Размышлениями об этих проблемах режиссера Ларисы ШЕПИТЬКО мы открываем наш номер, посвященный Международному году женщины.

ЖЕНСКИЕ ПРОБЛЕМЫ И МУЖСКОЕ КИНО

Естественно, мы должны нести в искусство свое женское начало, подходить к современным проблемам с особой точкой зрения, порой не очень понятной и не очень известной мужчинам. При этом я вовсе не хочу ограничивать наши возможности и сужать функции женщин-художников. Уверена, что, как и мужчины, мы лишь тогда имеем право на место в искусстве, когда можем обогатить его своим взглядом на явления, события, привнести в него свою индивидуальность, которая (сама собой) выработана всем строем жизни нашего общества. Да, наша профессия мужская, суровая, и войти в нее женщине следует лишь в том случае, если она в состоянии приподняться над чисто «феминистскими» проблемами. Но при этом особая духовная структура и тонкая нервная организация (никто, даже мужчины, не станет этого оспаривать) дают женщинам возможность проникнуть в глубинные тайники человеческой души. Это наша природная привилегия, и грех ею не пользоваться. Но у меня такое ощущение, что мы, женщины-режиссеры, не очень-то спешим воспользоваться этим своим преимуществом.

Что же касается чисто женских проблем, то до сих пор в нашем ки-

нематографе ими занимались мужчины. Только за последние несколько лет на наши экраны вышло более десятка фильмов, рассказывающих о современной женщине: «Еще не вечер», «Каждый день доктора Калиниковой», «Старые стены», «Ключи от города», «Личная жизнь», «Когда женщина оседлает коня» и многие другие. В картинах этих ставятся, казалось бы, локальные, частные вопросы. Но они, безусловно, проблемны и для нас очень важны. Но вот недавно по приглашению ЮНЕСКО я участвовала в Международном симпозиуме женщин-кинодеятелей, который проходил в итальянском городе Сан-Венсант. И там я поняла, что наши женские проблемы в кинематографе — лишь капля в море тех проблем, которые стоят сейчас перед кинематографистами других стран. А ведь нас там было всего тридцать... Впервые собрались мы вместе, и результатом этой встречи явилось создание новой международной организации под эгидой ЮНЕСКО — «Интернационала женщин-кинодеятелей».

Были показаны лучшие картины, сделанные женщинами. Симпозиум велся в двух направлениях. Первое из них отражало социальные проблемы, волнующие женщин-кинематографисток. Конечно, наиболее остро



вопрос социального раскрепощения женщин, работающих в искусстве, стоит в странах третьего мира. Здесь еще не разрешены профессиональные проблемы, проблемы финансирования и правовые вопросы. Я всегда знала, что такие сложности существуют в развивающихся странах, но впервые услышала, что почти то же угнетает больших художников европейских стран. Достаточно назвать француженку Аньес Варда, заслужившую мировую известность, и необычайно талантливую шведку Мэй Цетерлинг, которые уже несколько лет не имеют работы только потому, что настойчиво поднимают в своих фильмах проблему женского неравенства на Западе, рассказывают о жизненном крахе женщины, пытающейся отстоять свое право на место в этом мире. Такие фильмы—огромный вклад в борьбу за женские права. Я видела много картин своих коллег и могу сказать, что лучшие из них вышли за рамки чисто «феминистского» направления. Они гораздо серьезнее, глубже. Это настоящий социальный кинематограф, и отрадно, что для некоторых западных женщин-режиссеров он стал делом всей их творческой жизни. Перед нами, к счастью, эти проблемы не стоят, и, создавая это, участницы симпозиума

проявили особый интерес к нашему опыту, нашей работе, нашей жизни.

Второе направление симпозиума касалось существа нашей профессии, наших внутренних творческих проблем и извечных женских, занимающих всех представительниц нашего пола независимо от того, где они живут. Одна из них — женская эмансипация. О ней много говорили, много спорили. Но ведь, как это ни странно, об эмансипации до сих пор говорят и у нас в стране. Наша печать то и дело возвращается к этому вопросу. И спор ведется так же серьезно, как полемика вокруг проблем экономических, технических, морально-этических... Касаются ее и в кинематографе, но... Именно касаются. А ведь разобраться в ее сложностях и необычных поворотах интересно, более того, необходимо.

Конечно, проблема женской эмансипации в нашей стране в корне отлична от существующей на Западе. Нас, я бы сказала, волнует лишь одно из слагаемых этой проблемы. Вот уже пятьдесят восемь лет законы нашей страны охраняют юридические и общественные права женщин. Но никаким законом и никаким декретом нельзя сразу изменить психологию мужчин, складывавшуюся веками инерцию их отношения к женщи-

не. Чтобы преодолеть эту инерцию, видимо, пятидесяти восьми лет мало. Зато эмансипация и в деловой жизни и в быту у нас зашла столь далеко, что мы уже приучили мужчин не делать того, что они обязаны делать. Мы отняли у них привилегию быть мужчинами, и они к этому привыкают. Наши мужчины действительно часто забывают о том, что мы наравне с ними несем на себе груз общественных обязанностей и совсем уж не наравне выполняем наш долг в семье. Здесь равенства между полами пока нет. Обилие обязанностей наряду с обилием психологических сложностей часто приводит к растрате душевных сил, к опустошенности. А в результате наступает одиночество, приходит ощущение ненужности, неправильности прожитых лет. Вот это действительно грустный итог... Обратная сторона эмансипации. Жаль, что чаще всего она служит у нас поводом для юмора. А серьезных фильмов на такую тему фактически нет. Считается, что эта проблема второстепенная, и наш кинематограф не стремится «копаться» в ней. Может быть, наши режиссеры переменяют свои взгляды, посмотрев польский фильм «Квартальный баланс» (режиссер К. Занусси) — тревожное размышление о том, как эта «подарен-

ная» нам эмансипация влияет на жизнь, и не только частную, но и общественную. Должны ли мы об этом думать? Должны ли делать такие картины? По-моему, да. Но мой фильм об этом, наверно, впереди. А пока я занята другой работой. Я снова пытаюсь оправдать свое вторжение в мужскую профессию: начинаю работать над фильмом «Сотников» по повести Василя Быкова (сценарий написали мы с Юрием Клепиковым). Это не просто очередная, а главная моя работа, потому что в ней сфокусировались все мои человеческие и профессиональные устремления. Это мой долг перед теми, кого нет, кто не вернулся, кто 30 лет назад заплатил своей жизнью за то, чтобы мы сегодня жили на этой земле. И перед теми молодыми, которые сегодня идут в армию и, может случиться, будут защищать меня и моего сына. И мне совсем не безразлично, как они будут это делать: по долгу или по велению сердца, совести. Ради этого и ради того, что есть у нас святого, когда мы думаем о Родине, я хочу делать фильм «Сотников».

Я хочу сделать картину про мужчин-воинов. Я женщина и потому чувствую свое право и долг говорить об этом.

ЦЕНА ЛЮБВИ, ЦЕНА НЕНАВИСТИ

Валентина ИВАНОВА

Нельзя забыть этого старика. Он сидит на камне около водопада, в богатой своей одежде, и кажется, все ветры пустыни, все ветры времени пали на его лицо. Что в его глазах? Тоска по прошлому — изобильному, каменно несокрушимому, по власти, казавшейся прочнее и выше древних минаретов, — власти, которая сейчас утекает из его рук, как песок? Еще могучий волк, но стая его уже разлетелась, и впереди только бег, бег, которому нет конца. Так стоит ли бежать, надрывая старые легкие?

А быть может, он тоскует потому, что так поздно, на склоне которого уже десятка лет, вдруг понял, что был совсем одинок в изобильных и крепких своих стенах, среди жен и сыновей, невесток, внуков и правнуков. Среди семьи. Или стай?

Мы много раз увидим в фильме «Когда женщина оседлает коня» глаза старого Меред-бая, а потом вдруг — как озарение — эту рушащуюся с горной высоты громаду воды. И снова глаза, и снова вода. Трагический финал наконец объединит старика и водопад, навсегда унесший Меред-бая из этой жизни в вечность.

В картине режиссера Ходжакули Нарлиева два пласта жизни движутся, как в медленном танце, словно бы не касаясь друг друга.

Два пласта жизни, олицетворенные двумя людьми. Меред-бай (Ходжан Овезгеленов) и Артыкгуль, героиня фильма (Майя Аймедова), чье имя в переводе с туркменского означает «лишний цветок». Старое и новое.

«Когда женщина оседлает коня, а жаворонок на ветку сядет, наступит конец света», — гласит старая туркменская пословица. Фильм рассказывает о женщине, решившей оседлать коня, бросить вызов вековым предрассудкам, уйти от отца, главаря банды басмачей. И хотя на экране мы увидим и Ашхабад, все-таки речь идет о туркменской деревне, где прошлое, поддержанное мощным фундаментом вековых традиций, обычаев и прежде всего религией, сопротивлялось особенно яростно. В центре фильма — судьба всего лишь одной туркменки. Но за ней сотни и тысячи таких же судеб.

«Заходите, девушки!» — звучит ласковое приглашение. Какие там девушки! Низко склоняются полуприкрытые яшмаком лица, кажется, сейчас вот они совсем исчезнут — битые жизнью, крученые ею так и смят, какие-то стертые существа без возраста. Здесь и у самых молоденьких за плечами все, что только может себе представить женщина, — насилие, побои, бесконечное унижение, тяжкий, изнурительный труд, без единого слова ласки, привета. Да и была ли она вообще — молодость?

Только что их провели по городу чуть не под конвоем. Играла веселая музыка. Но шли они в глухих и тяжелых своих одеждах сквозь такую плотную стену отчуждения, что, казалось, ее невозможно разрушить.

Женщины шли в «Дом дехканки». И когда увидели одинаковые, белые крашенные скамьи, одинаковые длинные столы в закрытом саду, куда уже не могли долететь ни крики возмущения, ни крики ненависти, то, наверно, почувствовали себя в этом скромном приюте, как в раю. Нет, это не был рай. И ничего райского не могла им предложить новая власть, у которой там, в далекой России, каждая осмужка хлеба была на строгом государственном счету. Здесь их учили самым простым житейским вещам, но швейная машинка казалась чуть ли не волшебством. Их учили читать, писать, считать, ухаживать за боль-

ными. Учили не презирать себя, учили простой вещи — человеческому достоинству.

Итак, второй фильм Ходжакули Нарлиева, второй после «Невестки». Мы много говорим о том, как трудно сделать первую картину. А вторую, да еще после «Невестки», принесшей все сразу: широкую известность, Государственную премию СССР, успех в Карфагене, Локарно, Сорренто и, наконец, просто признание?

Испытание успехом не самое простое из жизненных испытаний. А кроме того, Нарлиева подстерегали и другие рифы — хрестоматийность избранной темы, опробованной уже не раз и мастерами и ремесленниками. Достаточно вспомнить хотя бы сильную и выразительную ленту Толомуша Океева «Поклонись огню». Там было много жестокой правды о времени.

Алые краски Артыкгуль — это явная полемика Нарлиева в защиту поэтического решения «хрестоматийной темы». Алые ее краски, горящие среди серо-желтого, словно выжженного, прокаленного солнцем азиатского полдня. «Женсовет идет!» — кричит испуганная знахарка, а сопливые мальчишки приникли к окну, завлеченные новой игрушкой — граммофоном.

Несколько искусственный быт Артыкгуль в ауле, где ни прививки сделать, ни рубашки сшить она не может без своего «конвоя» (красноармейцев Берды и Сашко), режиссер живописует подробно и тщательно. В этой тщательности есть свои плюсы и минусы. Иногда дотошность перерастает в наивность и сентимент. И в своей полемике Нарлиев далеко не везде художественно убедителен. Особенно не удалась в фильме, как ни странно, любовь. Жених Артыкгуль, Азад, — самая невыразительная в картине фигура. Личная драма героини ушла в тень. Артыкгуль в фильме — это прежде всего красный цвет новой власти.

Два пласта жизни. Помните, они движутся, словно бы не касаясь? Бурно деятельна Артыкгуль — и где-то в прохладных каменных своих стенах, за две улочки от нее, каменно молчит Меред-бай. Он молчит так не один день и не месяц. Он ждет.

Меред-бай как будто совсем не вмешивается в происходящее — он только присутствует. Там где-то в ущельях подстерегают и убивают лю-

КОГДА ЖЕНЩИНА ОСЕДАЕТ КОНЯ

«ТУРКМЕНФИЛЬМ»

Сценарий Х. Нарлиева при участии М. Аймедовой
Режиссер Х. Нарлиев
Оператор Х. Трандафилов
Художник А. Ходжаниязов
Композитор Р. Реджепов

дей, там где-то вынашивают чудовищный план мести «женсовету», то есть Артыкгуль. Меред-бай молчит, пьет бесконечный чай, с едким любопытством наблюдает за рыжей, под цвет песка, кошкой, которая терзает мышь. Жизнь его течет, как будто не меняясь ни в чем. И только крупные планы этого абсолютно застывшего лица неподвижного и словно бы лишено всяких мимических проявлений, врезанные в действие фильма, передают нарастание человеческой драмы. Сильнее, чем все погони и столкновения.

Они встретятся в этом фильме только один раз. Но какую искру высечет это столкновение, этот удар глаза в глаза!

Однажды в дом Артыкгуль — во вражеский стан придут жена и невестка Меред-бая. Сын его Хоммад, хочет взять вторую жену в придачу к этой, совсем молоденькой и вроде бы тихой, покорной, что сидит сейчас на ковре перед Артыкгуль. И разговор идет как будто великий о том о сем. «А новая власть разрешает ненавидеть?» — резко звучит вдруг вопрос этой молоденькой...

«Ненавидеть! Ненавидеть! Ты захотела ненавидеть!» И вот уже сабля Хоммада свистит над незащищенной женщиной, которая падает мертвая у его ног. И без слов смотрит на страшное это злодейство Артыкгуль. Виновата ли она? И кого винить, когда, кажется, сами горы сдвинулись в этой схватке не на жизнь, а на смерть?

...Им было тесно на земле — всего лишь двум людям на огромной, прекрасной земле, где на рассвете поют ручьи и птицы, где даже желтая пустыня весной зацветает ковром алых маков, а по осени тяжело клонятся к земле плоды. Им было тесно, и оба они погибли: и Меред-бай и Артыкгуль.

Они заплатили за все сполна — и за ненависть и за любовь. Но первый не смог отстоять свое прошлое, которое просуществовало века. Вторая же поверила в новую жизнь, которой едва исполнился год, три, пять... Совсем коротких, стремительных, молодых лет. Она поверила и отдала свою жизнь за то, чтобы ее мечты сбылись.

Артыкгуль (слева) — героиня фильма «Когда женщина оседлает коня». Ее роль исполняет актриса Майя Аймедова



Сценарий Р. Буданцевой, Н. Ершова
Режиссер А. Манасарова
Оператор Л. Крайненнов
Художник Н. Мешкова
Композитор Н. Сидельников

ЛЮБОВЬ И НАДЕЖДА...

Татьяна ИВАНОВА

Любовно внимательное бытописание жизни маленького городка — вот первое, что отметим мы в этой картине. Городок прочно обжит, уютен, радушен к новоприбывшим. Добрая провинциальная патриархальность еще не ушла из его уклада.

Здесь все всех знают. В дни праздничных торжеств на почетной трибуне стоит одна из героинь фильма, Надежда, еще недавно бегавшая здесь босоногой девчонкой, и это принимается как должное. Вчера она же, «член всех комиссий горисполкома», спешила из «Гастронома» с переполненной кошелкой, и это опять-таки принималось как естественное, как привычное. Городской аэропорт сияет неоновыми переливами. В весеннюю распутицу почти «миргородская» лужа возникает на центральной площади. Над ней из громкоговорителя несет новейший шлягер, вполне освоенный местной молодежью. В торговых рядах, построенных со старокупеческой основательностью, продают иллюстрированные журналы в пестрых обложках. Рынок — в заливыстых повисах кустарных петушков, в крепком запахе малосольных огурцов и антоновских яблок — остается островком устойчивости и простоты быта.

Оконца с геранью, с мерцанием ламп-док за стеклом. Широко распахнутые для новоселий двери новых панельных домов, еще залепанные известкой и краской. Пестры и нестройны черты жизни, разнообразен ее неумолкающий гомон.

Здесь есть большой химический завод. Надежда работает на нем технологом. Есть техникум, в нем учится младшая сестра Надежды Люба, в нем преподает доцент Карякин, вдовец и новоиспеченный дед. Карякин (Г. Жженов) давно влюблен в Надежду, но то ли боязнь показаться смешным, то ли многолетняя инерция вдовства мешают ему сделать предложение. А Надежду в этот момент всего более тревожит, кажется, судьба Любы: та с детства растет под влиянием фанатически религиозной бабки, в самой натуре ее есть нечто обрекающее на внутреннее неблагополучие, на то, чтобы остаться одинокой среди людей. Сестры разительно непохожи друг на друга. Надежда (Г. Польских) — натура сильная, самостоятельная, душевно устойчивая и ясная. В Любе (Е. Сафонова) все колюче и угловато, все в разброде. Вот последнее время Люба стала ходить в церковь... И, бесспорно, одна из сильных сторон картины — внимание авторов к сложной вязи человеческих отношений, понимание того, что каждое, даже простое по виду чувство, по сути, совсем не просто, соткано из многих, часто противоречивых душевных побуждений.

Отсюда ощущение прочной обжитости фильма выведенными на экран лицами.

Постепенно в их многолюдье мы замечаем одну, не сливающуюся с прочими фигуру. Отмечаем ее необычность, ее странность. Все с большим вниманием начинаем следить за ней. Не сразу, но и не слишком интригуя, авторы фильма расшифруют таинственность этой фигуры. Человек с русой бородкой и внимательными глазами — молодой священник. Он-то и станет главным героем всего происходящего.

«Ищу мою судьбу» — антиклерикальная картина, решенная под несколько необычным углом. Здесь есть темная, одичавшая в деспотическом жуверстве старуха Иваниха. Есть безмолвные фигуры богомолок, шмыгающих по углам, подобно летучим мышам. Есть, оставшаяся, впрочем, за рамками фильма, история девушки, отданной



Люба (Е. Сафонова) — младшая из сестер

в монастырь и покончившей жизнь самоубийством. Однако решающим авторским аргументом, основным доводом в решении темы остаются судьба и образ отца Александра — Александра Григорьевича Дягилева, человека молодого, недюжинного, на наших глазах пережившего глубокий кризис веры и отрекающегося от духовного сана. Эту центральную и труднейшую роль играет Э. Марцевич. Играет роль человека, наделенного умом и талантом, даром внимания к людям. В разговоре с Надеждой он открывает свое прошлое: трудное военное детство, смерть любимой женщины, знакомство с человеком, сумевшим внушить: «Или смерть без веры, или жизнь в боге». Таков был путь героя к религии. Но что совлекает его с этого пути, делает атеистом?

На это фильм дает несколько ответов. Лицемерие мелких, своекорыстных интриг, разыгрывающихся повседневно «за кулисами» церковного алтаря. Встреча с Надеждой, глубоко убежденной в могуществе свободного от оков разума. Встреча с Любой: от ее вопрошающего взгляда нельзя уйти, ее душевная прямота требует нелицеприятных ответов на все самые серьезные вопросы бытия...

А также встреча Дягилева с Карякиным, их споры, их неожиданное сближение. Именно в этих эпизодах проблематика фильма переключается из бытовой сферы в область философскую. Здесь и заключено его интеллектуальное ядро. На чем зиждется вера?.. Если догматы религии подразумевают веру априорную, то не обрекает ли это человека на жизненную пассивность, на личную несвободу?.. Упование на божий промысел — не дурманит ли живую мысль?.. Если сомнение в религиозном догмате есть ересь, то не оказывается ли тем самым заведомо еретическим любое сомнение?.. Надо отдать справедливость: доводы Дягилева в этих спорах остроумны, его не заставляют «играть в поддавки». Своеобразие, интерес авторского подхода к теме в том-то и состоит, что решить ее они стремятся, имея своим противником не плутоватого попа-мздоимца, не ополоумевшую от молебнов старуху, а человека, стоящего на уровне современных научных представлений, искренне верующего.

Но тогда и сами задачи резко осложняются. На пути разрешения их фильму суждены немалые трудности и потери.

Все дискуссии Дягилева и Карякина достаточно умозрительны. Для своей образной реализа-

ции они требовали бы, вероятно, иной драматургии, гораздо более мощного развития сюжета. Такой драматургии в картине нет. И потому все попытки перевести содержание споров в образ, в кинопластику ведут к неминуемому и грубым упрощениям. «Свобода, не посягающая на догматы, подобна свободе в клетке», — утверждает марксист Карякин. Но кадры, где отец Александр мечется в тесном вагонном купе — «как в клетке», — всего лишь прямолинейная иллюстрация этой мысли, а никак не образное претворение ее. Прямолинейно, к сожалению, и финал: герой, бегущий вдаль по ржаному полю, что символизирует полноту его раскрепощения от религиозных оков. Владея даром внимания к повседневному, авторы фильма, надо признать, не слишком сильны в поисках обобщенной драматически насыщенной образности.

С экрана не раз и не два звучит имя Люцифера. Люцифер, дух сомнения, несущий на своем бледном челе знак отверженности и неприкаянности. Предавшийся гордыне падший ангел, воспетый Мильтоном, Байроном, Лермонтовым. Величавая и мрачная библейская легенда... Но, плененные драматической красотой легенды, уж не покушаются ли авторы на то, чтобы провести некую параллель между Дягилевым и... Люцифером? Иначе зачем бы фильму такие планы: взвешивающий грозно и непрощающе лик Христа, странно замгавшая, а потом вдруг погасшая лампада, и все это в тот самый момент, когда душу Дягилева обуяли сомнения. Иначе зачем бы фильму это: надвое расколотое огненной молнией, отверзшееся грозное небо в миг, когда самолет с решившим отказаться от сана Дягилевым поднимается в воздух?.. Думаю, что подобное, не столько даже дерзкое, сколько наивное посягновение идет не на пользу картине, потому что средства, которыми здесь пользуются авторы, выглядят простоватыми, доморощенными. Кроме того, все это входит в противоречие с общей фактурой фильма — бытовой, скромной, но именно в скромности достоверной и привлекательной.

Сценаристы Р. Буданцева и Н. Ершов, режиссер А. Манасарова задумали нелегкую для воплощения картину. Одолеть все трудности, возникавшие на пути, им удалось не полностью. Но и при этом картина существует, сохраняя необходимую меру серьезности и глубины.



ДЕСЯТИЛЬНЫЙ ДУБЛЬ

крупным планом

Майя ГАНИНА

— Инна Владимировна, режиссер просит на площадку. Александр Викторович сказал, сейчас солнце будет.

Гример — художник Люся быстренько оглядывает актрису, проводит кисточкой с темной пудрой под глазами, поправляет пряди парика. Инна осторожно выбирается из микроавтобуса, где все мы, съемочная группа фильма «Еще не вечер», ждали погоды, идет к съемочной площадке.

Солнце. Прав оказался наш оператор-постановщик, пообещав после двенадцати. У Александра Викторовича Чирова многолетний опыт фоторепортера, а потом оператора, а значит, многолетний стаж взирания на небо в ожидании погоды. Между прочим, фоторепортеры и операторы даже на юбилеях желают друг другу не «доброе здоровья и долгих лет жизни», а «солнышка!» Оказывается, после полудня погода, как правило, меняется.

Декорация стоит над Волгой на уторе, внизу — строгановская церковь. Разворачиваются паромы, подходя к пристани. Это все видно в огромное окно декорации, изображающей комнату художницы — идиллический ландшафт, призванный придать лиричность сцене. Декорация эта несчастливая: один раз ее снесло ураганом, а спустя несколько дней — знаменитым смерчем, прошедшим над Горьким летом прошлого года.

Сцену с художницей сняли, теперь снимают Инну крупный план. Передвинули прожектора, переставили камеру. Чиров с ассистентами колдует у «диггов», пододвигают ближе прожектор ПБТ. «Господи,— говорит Инна, сохраняя на лице вдумчиво-наивное выражение, необходимое для этого эпизода.— Я сейчас растоплюсь и утеку». И правда, жар мартеповской печи не сравнить с мощным потоком света и жара, что направлен прямо на Макарову. Волосы под париком мокрые, сухо

попыхает под гримом кожа! Люся то и дело подходит промокнуть влагу, поправить грим. Нестерпимо болят глаза. У работающего сталевара лицо прикрито щитком, а актрисе нельзя даже прищуриться.

Съемка.

Десять дублей.

Наконец, слава богу, отсняли, теперь лишь бы пленка не подвела. Щелкают вентили «диггов», выключают ПБТ, площадку осеняет прохлада.

Мы идем обедать, а потом отправляемся в гостиницу: Инне надо отдохнуть, вечером режимная съемка. Из-за пресловутого «брака пленки» приходится снимать и утром и вечером: большая пересъемка, а съемочный период, по существу, кончился.

Обед нам подают мгновенно. Инну любят, ее просьбы везде выполняются с охотой. Вечерами когда после тяжелого съемочного дня Инна выхо-



Любовь Шевцова
(«Молодая гвардия»)

Катя («Высота»)

Варя
(«Дорогой мой человек»)

Барыня
(«Бесчастливая Матрена»)

неустроенной, нескладной судьбой, пожалуй, виноватую в этой своей трудной судьбе, но все равно трогательную и вызывающую не презрение, а жалость. Даже если в сценарном или режиссерском замысле трогательность в данной роли не предусмотрена, у Инны Макаровой она будет присутствовать. Это отличительная черта актерского таланта Макаровой. Мне думается, за это и любят ее те, кто как бы служит прообразом ее героинь: за надежду на то, что еще не все потеряно, что все можно начать сначала, стоит только сделать усилие.

Как-то к Инне на вокзале долго приглядывалась, потом подошла какая-то женщина: «Я откуда-то вас знаю, мы ведь знакомы, правда?» «Нет», — улынувшись, отвечала Инна. «Ну как же... помню. Мы с вами разговаривали. Я и голос ваш запомнила. Хорошо разговаривали...»

Именно память «хорошего разговора по душам» и дает многим смелость подойти к ней на улице, поблагодарить, спросить о чем-то. За двадцать восемь лет профессиональной работы в кино Инна так и не привыкла к тому, что она «звезда», что ее узнают на улицах, подходят. Ей это, в общем, тягостно, хотя она не подает вида, улыбается, отвечает.

Что делать: это одна из сторон актерской профессии, а ко всему, что касается профессии, Инна относится очень серьезно. Есть актеры, на лицах которых как бы написано: «Я отлично помню, что я «заслуженный» (или «народный»)». К такому не подойдут на улице. Возможно, это форма защиты своего внутреннего «я», но мне кажется, что актер не имеет на это права. Зритель невольно объединяет личность актера с теми персонажами, которых он играет. Не стоит, наверное, разрушать иллюзии защитным высокомерием, недоступностью.

Инна тоже иногда вспоминает, что она народная артистка РСФСР. Удивленно вспоминает: простая новосибирская девчонка, до сих пор умеющая свистнуть в два пальца или перекувырнуться через голову, объехала все «заграницы», желанный гость на пышных приемах и на стадионах, где ей рукоплещет многотысячная толпа зрителей, — это все произошло с ней, и всем, чего она достигла, она обязана в первую очередь себе, своему бесконечному трудолюбию, пытливому уму, таланту. Я не буду традиционно утверждать, что Инна Владимировна Макарова — скромный человек. Скром-

ность скромности разнь. Гете считал, что «только негодники скромны». Есть скромность ханжи и скромность человека, знающего цену своему таланту, но не дающего себе труда «изобразить из себя больше, чем ты есть». Умение определить себя, умение всегда быть естественным — тоже особое дарование.

Хотя мы с Инной дружны много лет и я ценю в ней интересного, остроумного собеседника, ценю традиционно русскую начитанность (нигде столько не читают, как в России) — у Макаровых большая, серьезно подобранная библиотека, — с главными ее профессиональными качествами я познакомилась всерьез лишь год назад, когда увидела, как снимали фильм по моему сценарию.

Должна сказать, что профессия настоящего актера — нелегкий, а подчас просто тяжкий труд. Вместе со мной в этом убедились жители Горького, где снимался фильм. Люди наблюдали съемки, храня уважительную тишину. Да и как можно было иначе, если, допустим, в эпизоде перед театром, когда героиня выходит плачущей, актрисе десять раз (было десять дублей) приходилось собираться, вызывать в себе соответствующее эмоциональное состояние и плакать по-настоящему. Даже театральной актрисе не всегда легко расплакаться настоящими слезами, хотя там ее к этому мгновенно логически подводит естественная смена положений, к тому же от зала она отбеднена рампой. Акттеру кино в эпизоде, не имеющем ни начала, ни конца, окруженному любопытствующей толпой своих и чужих, это неизмеримо трудней. Но Инна никогда не ошибалась, и окончание эпизода, снимающегося сегодня, она точно подводила к тому эмоциональному состоянию, которое было обозначено ею полмесяца назад, когда снималось начало эпизода на другой натуре или в павильоне.

Сейчас много говорят и пишут о профессионализме. Я тоже очень ценю настоящих профессионалов. Есть профессия сталевара, профессия токаря, профессия строителя, и есть профессия актера.

Я убеждена, что актеру, как и писателю, мало иметь талант (он, безусловно, необходим как начало всего), но нужно непременно быть мастером — на дилетантском наитии, на «раскованности» далеко не уедешь. Инна Макарова не только талантлива, она профессионал: всегда точна и никогда не приблизительна.



дит из «Нижегородской» прогуляться над Стрелкой, к нам подходят местные женщины: «Дорогая ты наша, дай я тебя поцелую! Как я рада-то тебя видеть! Молодая, симпатичная, сколько годов-то тебе? Я думала, мы с тобой ровесницы...»

Инну многие тут называют на «ты», она как бы одна из них, своя. Эти женщины выросли с ней: Любка Шевцова в сорок восьмом году, когда им было по двадцать — двадцать пять лет, потом Катя из «Высоты», Варя в «Дорогом моем человеке», Фроська в «Жатве», Нонна в «Деле Румянцева», а потом «Девчата», «Женщины», «Русское поле», — героиня Инны выросла вместе с актрисой, вместе с этими женщинами.

Из вчерашней школьницы, лихо отплясывавшей перед эсэсовцами на сцене клуба, а потом героически погибшей, она превращалась в разбитую деваху, курящую дешевые сигареты, не чурящуюся грубого словца, затем в женщину с

КИНОРАМА

ХРОНИКА

В МОСКВЕ ПРОШЕЛ ТРАДИЦИОННЫЙ, восемнадцатый День кино. В этом году он совпал с важным событием в жизни кинематографистов — IX Московским международным кинофестивалем, что привлекло к празднику особое внимание москвичей.

День кино проходил под девизом «Кинематографисты Москвы — передовикам девятой пятилетки». Творческие работники студии побывали на предприятиях столицы. Мосфильмовцы показали свою новую картину «Любовь земная» рабочим «Трехгорной мануфактуры», делегация от студии имени М. Горького пришла в гости к рабочим объединения «Октябрь». С творческими отчетами перед зрителями выступили студии «Союзмультфильм», «Центрнаучфильм», ЦСДФ, «Диафильм». В кинотеатрах Москвы демонстрировались последние работы кинематографистов столицы. Москвичи увидели фильмы «Афоня», «Не может быть!», «Без права на ошибку», «Горожане», новые ленты документалистов.

В кинотеатре «Баку» зрители встретились с сотрудниками и авторами журналов «Искусство кино» и «Советский экран».

Завершился московский День кино праздничным концертом во Дворце спорта Центрального стадиона имени В. И. Ленина, где перед зрителями выступили известные артисты советского и зарубежного кино.



ТРАДИЦИОННЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ ТРУДЯЩИХСЯ ЧЕХОСЛОВАКИИ, двадцать шестой по счету, был посвящен в этом году 30-летию Победы над фашизмом. Тринадцать стран, в том числе СССР, США, Франция, Голландия, ФРГ, представили на фестиваль семнадцать фильмов.

На кинофестиваль прибыли жители из сорока девяти городов Чехословакии. Главный приз был присужден советской ленте «Блокада», поставленной на «Ленфильме» режиссером М. Ершовым. Премию за лучшую женскую роль получила актриса С. Чиатурели, сыгравшая в фильме «Мелодии Верийского квартала».

На снимке — актриса Софико Чиатурели в фильме «Мелодии Верийского квартала»

«ЗАВТРА СОСТОИТСЯ ВСТРЕЧА» работников студии с командами теплоходов «Тарас Шевченко», «Иван Франко», «Шота Руставели»... Такое объявление типично для Одесской киностудии. Длительная дружба связывает студийцев и моряков Черноморского пароходства. На основе «Договора о содружестве» моряки помогают студии в организации съемок фильмов, посвященных морской тематике, а студийцы устраивают на теплоходах кинофестивали, премьеры новых фильмов, помогают работе кинолюбителей.

В ЛЕНИНГРАДСКОМ КИНОТЕАТРЕ «Октябрь» прошла Неделя французского фильма, посвященная традиционным Дням Гавра в Ленинграде. В дни Недели демонстрировались фильмы «Пир хищников», «Большая стирка», «Преступление во имя порядка», «Как преуспеть в любви», «Дом под деревьями», «Парижская обитель».

АКТЕРЫ И РОЛИ

ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ ЛИДИИ ФРЕЙМАНЕ, одной из ведущих актрис театра и кино Советской Латвии, началась в знаменательном 1945 году, когда все народы, в том числе и народ освобожденной от оккупации Латвии, праздновали Победу. Для молодой девушки, поступившей в актерскую студию при Государственном академическом театре драмы Латвийской ССР, война и фашизм были знакомы не понаслышке: в застенках гестапо в городе Резекне был замучен ее отец, а сама она вместе с сотнями других людей вывезена на принудительные работы в Германию. Вероятно, поэтому, сыграв десятки самых разнообразных ролей, Лидия Фреймане свое творческое пристрастие всегда отдает образам женщин со сложными, драматическими судьбами. Таковы ее героини — медсестра Гарша в фильме «День без вечера», батрачка Орта в экранизации пьесы Яна Райнса «Вей, ветерок!». Такова и ее новая роль в снимающемся сейчас на Рижской студии кинофильме «Соната над озером».

На снимке — актриса Лидия Фреймане в кинофильме «Вей, ветерок!»



Хореографический вариант «Вешних вод» И. С. Тургенева создается в объединении «Экран» Центрального телевидения. Идея постановки балета принадлежит МАИЕ ПЛИСЕЦКОЙ. Она выступит в роли Марии Николаевны Полозовой. Используется музыка из произведений П. И. Чайковского, по которой подготовил партитуру музыкальный руководитель и консультант фильма-балета композитор Р. Щедрин. Постановщики спектакля А. Эфрос и Ф. Сливовкер.

На снимке — Майя Плисецкая в фильме «Вешние воды»

НА СТУДИИ «ЛЕНФИЛЬМ» заканчиваются съемки комедии «Шаг навстречу» (режиссер Н. Бирман, сценарий Э. Брагинского). Фильм будет состоять из нескольких новелл. Одна, к примеру, будет снята в духе лирической комедии, другая — героической, третья станет трагикомедией.

Во все новеллы будут объединены общим сюжетом. Герои фильма — новоселы, а среди них главные действующие лица — соседи по подъезду Валентина Степановна (ЛЮДМИЛА



ГУРЧЕНКО) и Игорь Анатольевич (НИКОЛАЙ ВОЛКОВ). Как часто бывает в комедии, в течение всего фильма целый ряд недоразумений будет мешать этим симпатичным людям встретиться и объясниться.

Убежденный холостяк и коллекционер старинной музыки Стрешников (ВЛАДИМИР БАСОВ) вдруг признается в любви жене своего соседа по дому Георгия Дмитриевича и получает благосклонный ответ. О том, как удалось повару Георгию Дмитриевичу (ЛЕВ ДУРОВ) вернуть обратно свою легкомысленную жену (ВАЛЕНТИНА ТИТОВА), расскажет новелла «Мясо по-аргентински».

На снимке — Людмила Гурченко в фильме «Шаг навстречу»

Актриса МАРГАРИТА ВОЛОДИНА, хорошо известная зрителям по фильмам «Две жизни», «Оптимистическая трагедия» и другим, сейчас снимается на киностудии «Мосфильм» в картине «Последняя жертва» по пьесе А. Н. Островского.

Она играет Юлию Павловну Турину. Мир, который обличает Островский, — мир наживы, корысти, приспособленчества. Юлия Павловна — единственный человек, чистый и искренний, противостоящий этому механизму «купли-продажи»...

Кроме М. Володиной, в фильме сняты ОЛЕГ СТРИЖЕНОВ (Вадим), МИХАИЛ ГЛУЗСКИЙ (Флор Федыч), ЛЕОНИД КУРАВЛЕВ (Лавр Петрович) и другие.



Авторы сценария В. Зуев и П. Тодоровский, режиссер-постановщик П. Тодоровский, оператор Л. Калашников, художник-постановщик Г. Мясников.

На снимке — Олег Стриженов и Маргарита Володина в фильме «Последняя жертва»

ВНИМАНИЕ, МОТОР!

КАЖДЫЙ Мечтает о СОБАКЕ

Это первая картина молодого режиссера и известного актера Игоря Ясуловича.

— Название фильма, — рассказывает он, — пока условное, потому что оно не точно отражает суть событий. Ситуация сценария В. Железникова кажется знакомой: папа привел новую маму, а дочке она не понравилась, и дочка ушла из дома. Главный герой фильма — десятилетний Сережа, которому взрослые доверили шестилетнюю Катю. И вот от того, как Сережа себя поведет, как он поможет Кате принять новую маму, зависят дальнейшие отношения в новой семье.

Сценарий кончается словами: «Сережа, а ты вырос». Это признание не только того факта, что мальчик подросток физически, — произошло нравственное повзросление, приобретение новых качеств, можно даже сказать, возмужание. Осознание мальчиком своих поступков, действий, желаний, осознание того, что есть правда, честность, ответственность, доверие, — вот о чем мы собираемся поговорить со зрителями. И еще одну задачу мы ставим перед собой: научить детей открывать в окружающем мире прекрасное, необычное, неповторимое. Надежда Васильевна, новая Катина мама, поведет наших героев по знакомым улицам столицы. И окажется, что в этом невзрачном старинном доме жил Пушкин, а в этом, совсем обычном, происходит чудо: здесь пекут хлеб и по утрам, когда все еще спят, развозят по магазинам. Она расскажет об архитекторе, который десять лет жизни отдал своему детищу, гордости русской архитектуры — Царицынскому дворцу. Казалось бы, с сюжетом эти прогулки тесно не связаны. Но нам хочется передать в фильме красоту древней и вечно юной Москвы. Наш фильм адресуется детям. Но я не

стал бы делить кинематограф на взрослый и детский, потому что если в фильме, обращенном к младшему поколению, затрагиваются серьезные нравственные и этические проблемы, он должен быть интересен всем.

Снимает картину оператор В. Архангельский, художник-постановщик Г. Анфилова, художник по костюмам Е. Александрова, композитор Э. Артемьев. Киностудия имени М. Горького.

Валентина Сологуб

ПЕРЕД ПРЕМЬЕРОЙ

ЛЕТО МОТОЦИКЛИСТОВ

В фильме лирического жанра почти всегда присутствует ответственный момент первой встречи героя и героини. И чаще всего на помощь приходит случай. Так произошло и в фильме «Лето мотоциклистов», снимающемся на Рижской киностудии. Порыв ветра сорвал с головы юной героини легкую фату, забросил ее на высокий дуб, и свадебный кортеж застрял. И надо же так случиться, что некий юный мотоциклист по имени Марис тоже остановился именно в этом месте...

В поисках героини, Инесе, группа объехала почти всю Латвию. Искали непрофессиональную исполнительницу и просмотрели около 13 тысяч претенденток, остановив свой выбор на школьнице из города Лиелая, которую тоже зовут Инесе, — Инесе Янсо. Это был придирчивый отбор, но ведь и задача стояла не простая: авторы искали не просто хорошенькую девушку, а такую, чтобы несла некую тайну извечной женственности. Девушку, о которой герой мог бы сказать: «Такой, как ты, я еще не встречал. Ты такая непонятная, точно с другой планеты»...

Что касается самого Мариса (Петерис Гаудиньш), то в нем как раз ничего таинственного нет. Он реалист, и когда Инесе говорит ему, что, согласно поверью, девушка не должна выходить замуж, пока не увидит сто белых лошадей, Марис здравомысляще отвечает, что это возможно только в кино. Сам он предпочитает мотоцикл, романтику скоростей, возможность мчаться с друзьями, ощущая себя современными мушкетерами автострады. Это милый, обаятельный молодой человек, самой отличительной чертой которого является, пожалуй, похожесть на многих других его сверстников.

Создатели фильма «Лето мотоциклистов» хорошо известны не только в республике, но и за ее пределами. И тем не менее этот фильм можно назвать их дебютом. Дело в том, что драматург Э. Ансон и прозаик А. Якубан впервые написали сценарий фильма, а режиссер Улдис Браун и операторы Иварс Селецис и Калвис Залцманис, прославившиеся своими интересными работами в документальном кино, впервые снимали игровую картину. Фильм снимался «без грима», в естественных интерьерах, с привлечением непрофессиональных исполнителей. Остается добавить, что дебютантам в их большой работе помогли опытные мастера, чьи имена можно увидеть в титрах многих картин Рижской киностудии, — композитор М. Заринь и художник У. Паузерс, актеры рижских театров, члены автотоклуба «Бьерини», жители города Кулдиги.

Ольга Балтаусе



Леонид ГУРЕВИЧ

СИЛЬНЕЕ СМЕРТИ

О фильме «Джульетта» спорят. Оценки разноречивы: от восторга до недоумения. Отнюдь не пытаясь каламбурить, можно уверенно сказать, что одна картина очаровывает, других — разочаровывает. Мне, «очарованному», особенно важна и интересна позиция разочаровавшихся.

Картину ждали с живым интересом. Привлекало многое, но более всего хотелось еще раз увидеть «вблизи» Надежду Павлову, вновь попытаться разгадать секрет ее дарования. Мы видим ее исполнение Джульетты в балете Сергея Прокофьева. Но фильм не о Надежде Павловой — балерине. Хотя и об этом тоже.

Может быть, тогда он открывает нам характер юной артистки, секреты ее человеческой индивидуальности, позволяющие так проявиться таланту?.. Боюсь, что и тут есть право на претензии, хотя бы потому, что Павлова не произносит в фильме ни слова. Тем не менее фильм в какой-то мере и об этом.

Резонно, наконец, предположить, что если авторы выбрали лишь один, пусть талантливый, спектакль Пермского театра оперы и балета, то они расскажут, как осуществлялись хореографические замыслы, как из творческих мук родился удачный итог... И это отчасти есть в фильме, но все-таки он об ином.

...Психологам хорошо известно понятие «установка». Смысл его сводится к тому, что каждый из нас воспринимает явления жизни (и искусства, разумеется) не внове, не первоначально, но в соответствии с фундаментом, заложенным всем нашим жизненным опытом. Я убежден, что восприятие «Джульетты» мешает установке на иной фильм. Но если предвзятость зрителя, а тем более критики опасна, то вдвойне страшна предвзятость художника. Вот почему одним из достоинств режиссера фильма Бориса Галантера мне представляется его способность не быть скованным первоначальным замыслом, его умение чувствовать, как само по себе прорастает живое дерево творческого процесса. Режиссер не хочет обрубить зеленые, брызжащие в стороны ветви. Пусть растут — потом он выправит их. А обрезать проще простого: не знаю, как вам — мне всегда тяжело слушать лязг ножниц, оголяющих тела деревьев на городских улицах.

Борис Галантер снял фильм о любви. О том, как она рождается, зреет... Как грозят ей тревоги, силится сокрушить ее ненависть, как трепещет, дрожит, но не ломается робкая и одновременно мужественная страсть. Как даже смерти не под силу одолеть чувство. Впрочем, фанфарных звуков в фильме нет: любовь не побеждена, но повержены возлюбленные. Их тела распластаны на земле, и камера, поднимаясь вместе с траурными аккордами все выше, объединяет пурпур и белизну костюмов с осенним багрянцем листьев... И все же «разделенная любовь приносит только счастье».

...Проще всего сказать, что в таком решении (фильм о любви) нет самостоятельности. Сам материал — Шекспир и Прокофьев — подсказывал вечную тему: любовь сильнее смерти. Бери и переноси ее в кино. А как? Цитировать балет? Цитировать Шекспира?

В фильме и в самом деле цитируется Шекспир. Строки из трагедии делают киноповествование на главки. Каждая надпись задает эмоциональный тон эпизоду, а взятые все вместе, они выстраивают сюжетную линию. Авторы и впрямь посвящают немалую часть картины цитатам из балета, выбирая те моменты хореографического действия, которые ложатся в их «хронику любви».

Но, пожалуй, наибольшая их заслуга в той точности, с которой вплетены в ткань картины кадры занятый в классе — без костюмов и грима. Дуэт Ромео и Джульетты мы видим и в репетиционном зале, но гораздо важнее там иной дуэт: Надежду Павлову и постановщика спектакля Николая Боярчикова. Мы видим, как рождается танец, видим и безмятежность юности, и свет любви, и боль обиды, и ужас насилия, и мужество решения, и покой освобождения ценою смерти.

Мы не слышим, что говорит Боярчиков, но говорят его глаза, его лицо. Он живет сейчас страстями трагедии, и им откликается молчаливая темноглазая девочка с мохнатым полотенцем вокруг шеи. «История одной любви», биография чувства, звучит в фильме двоекратно: генеральную тему ведут балетные фрагменты, побочную — безмолвные «диалоги» на репетициях.

В том, как соединены эти разнородные слои ленты, сполна вырази-

лось мастерство режиссера. Как бы взглядом балетмейстера он предвосхищает будущий размах трагедии, и тогда на экран врываются страстные, молящие танцевальные монологи Джульетты. В этих ключевых кадрах экран теряет привычную черно-белую или цветную гамму: он становится кроваво-красным или желто-синим, ирреальным, контур мятущейся фигуры Джульетты исчезает в темноте и вновь высвечивается каскадом цвета... И снова звучит фортепиано аккомпаниатора, и девочка в черном трико, опершись на трубу балетного станка, вслушивается в себя — ищет в себе Джульетту. То самое живое дерево искусства растет исподволь и в ней, и это точно подмечено в фильме. Тут, если угодно, сродство душ трех художников: Павловой, Боярчикова, Галантера.

Кинематограф умножает эмоции. Кто знает, прозвучала бы так трагически смерть Тибальда и Меркуцио на сцене, если бы не было в момент их гибели кадра-акцента: туманное, дождливое утро в парке, звон колоколов? Кто знает, пропелась бы так прозрачно и чисто тема любви, не будь в фильме проходов влюбленных в осеннем лесу, их встречающихся и расстающихся пальцев на березовом стволе, не будь троекратно поднятых к высокому небу сцепленных рук Джульетты?.. Авторы строят и монтируют картину дерзко, сочетают в ней репортаж и постановку, цвет, классическую музыку и неожиданные звучания. Но нигде их виртуозность не становится самодовлеющей, нигде не заглушает благородного звучания самой трагедии.

О чем же мелодия фильма? Быть может, о том, как растет душа?.. Как растет ее садовник... Ощущаешь, как, словно губка, впитывает Надя эмоции и мысли, исходящие от Боярчикова. От эпизода к эпизоду наполняется этот сосуд, совершается таинство душевного перерождения. Ток духовности — от мастера к ученику...

От кадра к кадру прослежено в фильме, как сумрак трагедии ложится постепенно на лица балерины и балетмейстера. Прожиты, пережиты, прочувствованы жизни. Чужие?.. Но разве так иссушает чужое?..

И все-таки прежде всего картина о любви. Она и сама как любовь. Простая при всей ее сложности. Глубокая при всей ее простоте. Светлая при всей ее грусти.

ОБ ЭМАНСИПАЦИИ

Ольга ЧАЙКОВСКАЯ



«Ключи города». Производственное совещание ведет Аустра Калыня (Д. Купле)

Шо улицам города бегом бежит парень в джинсах. Это Семен. Голова его гудит от забот и обязанностей. Только он не парень, а девушка, и не Семен, а Тоня Семенова — это стиль у нее такой «гамен-мальчиковый» — джинсы, кеды. А еще — быстрота. Она работает на фабрике, выполняет великое множество поручений, заступает, добивается, устраивает чужие судьбы. Собственно, обязанности, которые она выполняет, чисто мужские, ведь это сама эмансипация бежит по городу в джинсах и кедах (фильм «Свой парень», сценарий Ю. Эдлеса, режиссер П. Любимов, киностудия имени М. Горького).

Но как живет нашему Семену? Так ли ей хорошо, как это кажется по ее упругому бегу, веселому твисту и прелестной улыбке? Тоню Семенову играет Ирина Гришина, на ее живое лицо радостно смотреть, и она хорошо понимает свою героиню. Никак нельзя сказать, чтобы жизнь Тони Семеновой была скучной: жизнь человека, который всем необходим, как правило, полна до краев. И все же Тоня ощущает существенную душевную нехватку.

Она обладает странным свойством наяву видеть сны — стоит у станка или бежит по улице, а перед ней живо, как реальность, проходят ее мечты.

Есть в фильме кадр, прелестный и поучительный, ключевой для всего авторского замысла. Рябая березовая роща, а среди этого рябого мерцания прогуливается прекрасная дама со шлейфом и под зонтиком. Анна Каренина? Нет, сама Тоня. Было бы великой пошлостью думать, что это мечта о «красивой», «сладкой» жизни, напротив, это благородное стремление к женственности, кботарию у Тони отняла жизнь с ее заботами и невероятным темпом. Если березовые мечты Тони авторы показали нам с улыбкой (шлейф и зонтик), то незадолго до этого мы видели их в более реальных формах. Набережная реки, по широкой аллее идет молодая мать, она никуда не спешит, глядит светло и с достоинством: у нее двое в коляске, и двое ковыляют пешком. И это опять Тоня. Вот о чем

мечтает «свой парень», вот к чему хочет вырваться из круга своих мужских обязанностей.

Семен мечтает о любви. Да и все девушки общежития, где она живет, мечтают о любви, только для одних она — брак и непьющий муж, а для других... Варя, например, ждет такой любви, чтобы «сердце вздрогнуло и разорвалось», чтобы «под поезд, не глядя, броситься», у нее в жизни такой любви нет, у нее сегодня Жорка, завтра Мишка, но это так, от тоски. Мы были убеждены, что Анна бросилась под поезд, а Катерина с волжского обрыва потому, что их толкнуло туда социальное бесправие женщины. И вот теперь, в условиях несомненного равноправия, иные души, оказывается, готовы даже под поезд, лишь бы испытать настоящую, всепоглощающую любовь. Я думаю, что авторы фильма, так заострившие мысль об эмансипации, были правы: ее проблемы действительно сложны и ждут своего исследователя, в том числе и в кинематографе.

К сожалению, по своему художественному выражению фильм слабее текста, который положен в его основу. И все же он интересен. Интересно по вопросам, которые ставит. Кстати, на первый взгляд кажется, что фильм веселый. Но если у пеники-монологи, которую Тоня Семенова поет в конце картины, весьма бодрый мотив, то слова — вслушайтесь в них — совсем не так-то веселы: «Здравствуйте, папа-папа, мама-мама, здравствуйте! Мне не больно, не горько, не страшно, я не устала, не устала...» Боюсь, что это закливание — наверно, все-таки бывает горько, да и устала она немного. «Я не хуже, не лучше, не лучше других... Я страж, просто страж, если грянет беда, я на месте всегда...» И мы уверены: это чистая правда. «И не надо, не надо, не надо обо мне беспокоиться...» А вот это уж сомнительно: в наше сердце как раз закрадывается беспокойство за ее судьбу. Если авторы фильма хотели этого, — цель их достигнута.

Смешно и глупо было бы нынче перечислять все те блага, которые принесло женщинам равноправие. Сейчас, напротив, принято эмансипацию поругивать. Между тем мы упус-

каем из виду самую главную ее заслугу: эмансипация продлила женский век. Я сейчас говорю не об общем нынешнем продлении срока жизни, но о сохранившейся ясности ума, подвижности, женской привлекательности. И на это обстоятельство наш кинематограф тоже откликнулся: он все чаще предлагает нам тему поздней любви.

Правда, тема эта еще, кажется, ни разу не предстала перед нами в чистом виде, любовь тут по-прежнему возникает среди станков, смет, проблем выполнения и перевыполнения плана, и это не случайно, поскольку речь идет именно об эмансипированных женщинах, увлеченных своей работой. Я говорю об этом с сожалением не потому, что считаю, будто любовь должна расти на экзотических островах, напротив, она зарождается в повседневности. Я сожалею о другом — что любовь в этих фильмах подчас занимает авторов не больше, чем станки и сметы. Для нее — мне уже случалось писать об этом — просто не хватает места. Но все же линия поздней любви прорывается в этих картинах довольно отчетливо.

Мне хочется вспомнить прежде всего фильм позапрошлого года «Старые стены» (сценарий А. Гребнева, режиссер В. Трегубович, «Ленфильм»), и не только потому, что он кажется мне наиболее удачным из тех, о которых у нас пойдет речь, но и потому, что проблема человеческой осени исследуется в нем если и не всесторонне, то, во всяком случае, со значительной полнотой. Здесь любовь тоже соединена с производственной тематикой, но не механически. Об этом фильме уже писали. Героиня его — директор ткацкой фабрики Анна Георгиевна Смирнова — оказывается вдруг перед рядом сложных жизненных задач: дочь ее развелась с мужем, на фабрике молодой главный инженер бунтует, требует новых методов работы. И вот встретила Анна Георгиевна любовь. Все три линии стекаются в одну важную проблему — умение по-новому взглянуть на вещи, отказаться от душевных штампов, преодолеть инерцию мыслей и чувств, возникающую с возрастом.

Любовь кажется Анне Георгиевне трагически невозможной (поздно!), только в конце фильма по походу, по блеску ее глаз мы понимаем, что кто знает... все-таки... чем черт не шутит...

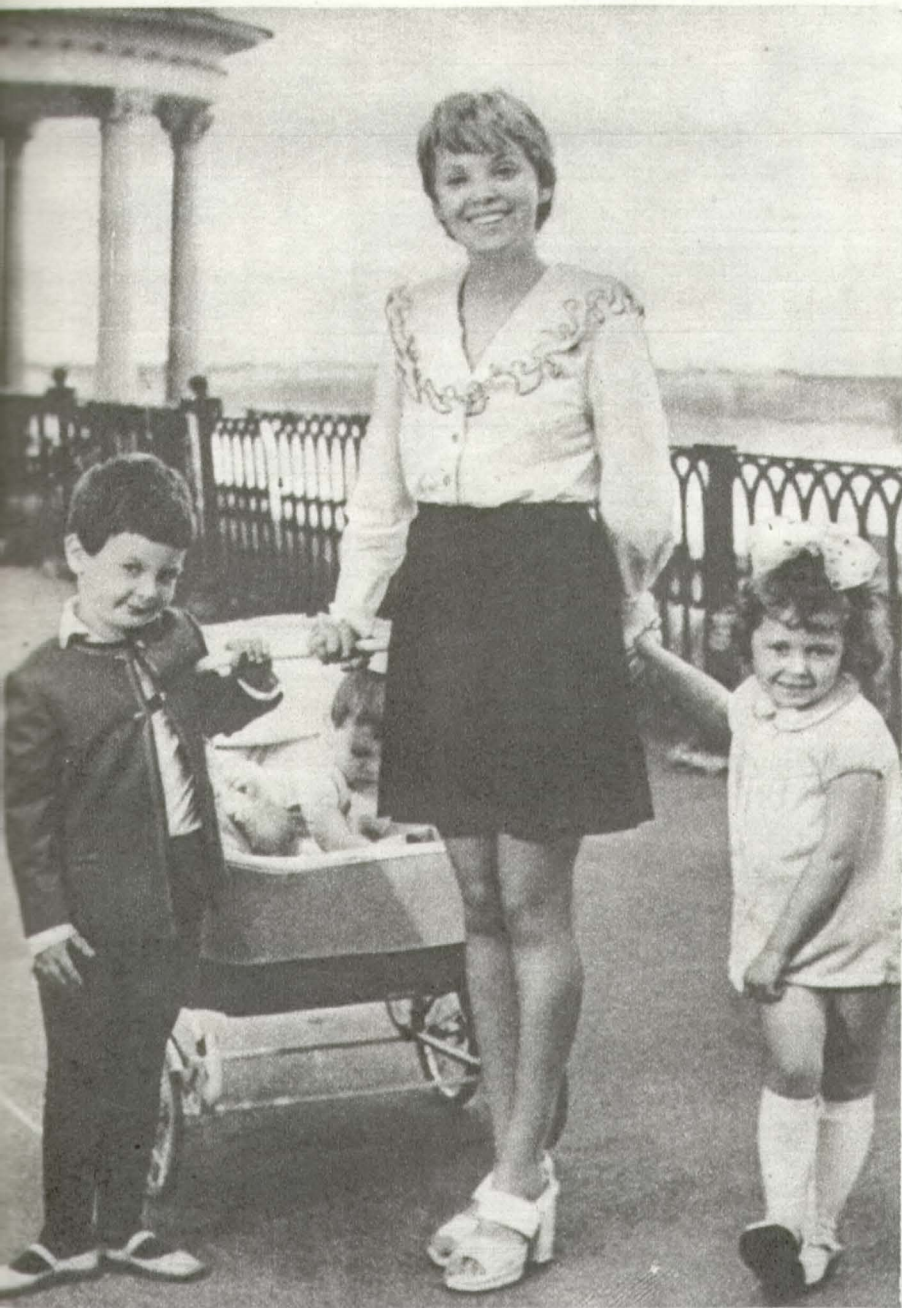
А на самом деле: возможна ли невозможна?

«Любови все возрасты покорны, е порывы благотворны и юноше в расцвете лет, едва увидевшему свет, и закаленному судьбой бойцу с седою головой». Очень оптимистично, но ведь это так только в либретто оперы «Евгений Онегин», где пушкинский текст изложен с «точностью до наоборот». По мнению же Пушкина, любовь благотворна и плодотворна лишь в юности, «но в возраст поздний и бесплодный, на повороте наших лет, печален страсти мертвой след» — вот как мрачно и безысходно: короткий миг бурного цветения, а потом — «бури осени холодной в болото обращает луг и обнажает лес вокруг». Так это или не так — этого Пушкин знать не мог, потому что был убит молодым, он мог только предчувствовать: «И может быть на мой закат печальный блеснет любовь улыбкою прощальной». О поздней любви рассказал нам другой великий русский лирик — Тютчев, которому было пятьдесят, когда он написал одно из лучших в мировой поэзии любовных стихотворений: «О, как на склоне наших лет нежней мы любим и суеверней... Сияй, сияй, прощальный свет любви последней, зари вечерней!» Но, может быть, только редкие натуры, может быть, только мощные интеллекты и необыкновенные таланты (Гете!) получают дар поздней любви, а мы, обычные люди, осуждены на склоне лет жить по законам осени холодной?

Нынешний век, когда человеческая жизнь продлена не только по сроку, но и по существу, взялся, кажется, доказывать нам правоту тютчевских слов, во всяком случае, так утверждает кинематограф.

В фильме «Ключи города» (сценарий Л. Бридака, режиссер И. Кренберг, Рижская студия) героиня эмансипирована совершенно — она мэр города, голова полна забот, душа нагружена великой ответственностью. У Аустры Калыни есть дочь,

И ВЕЧЕРНЕЙ ЗАРЕ



«Свой парень».
Так представляет
материнство
Тоня (И. Гришина)

Людмила Гурченко
(Анна Георгиевна)
и Армен Джигарханян (Володя)
в фильме «Старые стены»

которая составляет смысл ее жизни. И вот на то, что составляет смысл ее жизни, у Аустры как раз просто физически недостает времени. Да и внимания далеко не всегда достает. Вот почему дочь ее одинока и даже ожесточена против матери, ей не хватило в жизни тепла, которое положено растущему организму. Но тема эта, имеющая огромное социальное значение, в фильме проходит как бы между прочим, она перестает быть трагической — есть, мол, и такие семьи, ничего не поделаешь. Также без особых затруднений развивается и любовная линия: Аустра встречает пожилого скульптора, сперва возможность столь поздних чувств кажется ей странной, а потом... вроде бы и хорошо. Фильм кончается в парке, где на равных встречаются две пары — Аустра со скульптором и дочь с молодым парнем, который ее любит (к сожалению, молодая любовь дана тут в форме почему-то сейчас столь распространенной в нашем кино бедотки, когда он гоняется за ней по лесу). И еще есть тут один просчет: зритель ждет встречи матери и дочери, а когда камера показывает нам дерево от корней и до вершины, мы начинаем ждать, чтобы мама взобралась на дуб. Две любви, своевременная и поздняя. Или запоздавшая? Мы

этого не знаем: чувства здесь еле видны, мы не можем их разглядеть и понять, какова им цена.

Более внимательно эта тема прослежена в ленфильмовской картине «Еще не вечер» (сценарий М. Ганиной, режиссер Н. Розанцев). В ней подмечено одно важное обстоятельство, рожденное современной жизнью. Нынче на склоне лет женщина становится свободнее: дети уже самостоятельны и требуют меньше внимания — фильм с того и начинается, что у героини, чья дочь уже замужем, а сын уходит в армию, вдруг освобождается время и внимание для какой-то новой жизни. Авторы правы, на склоне лет сейчас действительно у людей появляется некая беззаботность (не в смысле легкомыслия, а в смысле отсутствия или уменьшения груза забот) и ощущение, что можно наконец немного пожить и «для себя» (у нашего Семена в этом отношении светлые, хотя и далекие перспективы). «Еще не вечер, — настоячиво говорит фильм, — еще совсем не вечер. Все главное, быть может, впереди». «Еще не вечер» — женский фильм, он о женщинах и об их проблемах. Любопытно показаны в нем особенности чисто женского коллектива, это соединение вздорности и сердечности, это взрывчатое единство — неустой-

чивая и нестабильная неразрывность. Тут и мелкие заботы («полнота старит» и «польские тени в коробочке»). Тут и великие склоки и высокие тревоги за судьбу других и прежде всего детей — все это показано правдиво. На таком подвижном и взрывчатом фоне возникает несколько коллизий, обусловленных своеобразием и сложностью характеров. Так, сложна Тамара, бывшая фронтовичка, сейчас спившаяся и чуть было не пустившая под откос и собственную жизнь и жизнь своих ребят (ее несколько театрально играет актриса Р. Гладунко), да и Зина, упорная, тяжелая, угрюмая, глубоко чело-вечная (в простом и сильном исполнении Р. Марковой), интересна не менее. Среди других сюжетных линий развивается и история главной героини Инны Ковалевой (И. Макарова), переживающей пору позднего расцвета. Неожиданно для себя она становится мастером в цехе, где проработала много лет, и это делает ее жизнь более сложной: ей приходится крутиться и бегать не меньше, чем нашему Семену. И вот, оказавшись, несмотря на новую занятость, несмотря на тяжелое бремя ответственности и забот, к ней вдруг приходит второе дыхание, и она начинает ощущать, что «ребята взрослые, о себе думать пора». «Спохватилась, молодуха, — насмешливо отвечает ей муж, — гляди, внуки скоро забегают». «Хоть и внуки, — отвечает Инна.

Начальник участка Павлов, который давно уже привлек ее внимание, как (неожиданно для нее) оказалось, отвечает ей взаимностью (и опять же ужасно жаль, что у таких актеров, как Инна Макарова и Кирилл Лавров, так мало места для любви — как бы они сыграли эту позднюю любовь!). Она приходит в смятение. «Ох... ты погляди на меня и на себя — ухагеры по сто лет! Щеки-то висят, как у старой собаки».

Видите, как интересно. С одной стороны: о, как на склоне наших лет нежней — не нежно, а именно нежней — мы любим, а с другой — «щеки висят, как у старой собаки» и «внуки скоро забегают».

Вряд ли мы можем не верить поэту. «Нежней и суеверней». Суевер-

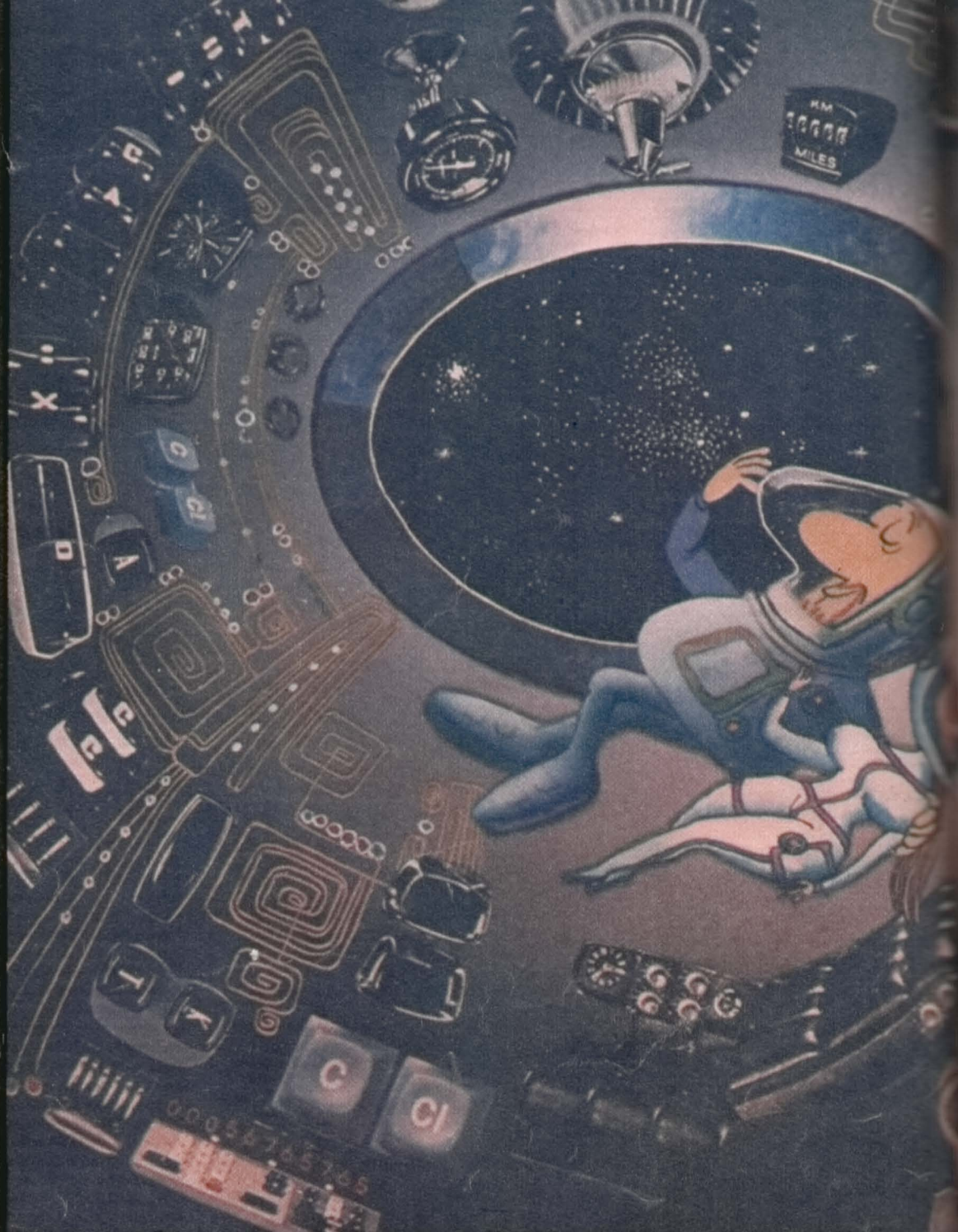
ней потому, что тревожной, а тревожной потому, что времени осталось немного, это последнее и дру-гого не будет. А почему же нежней? Может быть, именно потому, что чувства стали не только разумней, но и духовней? Может быть, так?

Словом, отношение к поздней любви значительно изменилось. Если раньше она вызывала усмешку и ее на экране представляли нелепые старички («бес в ребро») и еще более нелепые молодящиеся попрыгуньи-старушки, то сейчас все чаще на экране появляются немолодые герои, связанные серьезным чувством. Может быть, это упорное возвращение к теме поздней — а не навеки, трагически опоздавшей — любви и в самом деле отражает изменения, происшедшие в нашей жизни, когда сдвинулись жизненные рубежи?

При всех условиях проблема поздних чувств куда серьезней, чем это показано в рассмотренных фильмах, где все ее коллизии сведены, собственно, к тому, что героини сперва очень стесняются, а потом решают, что ничего. Кроме того, встречаются им все только обаятельные пожилые холостяки; если же в ленте «Еще не вечер» отношения чуть осложнены тем, что у героя дочь с весьма скверным характером, то тема этих жизненных сложностей совсем не развита. Между тем люди, которым за срок и тем более за пятьдесят, как правило, связаны множеством существующих обязательств, от которых не отмахнешься. И даже никчемного Инниного мужа, чей интеллект вполне удовлетворен дворовым «козлом», тоже в ванне не утопишь.

Я думаю, что и подлинный фильм о вечерней заре еще впереди. Фильм, который глубоко исследовал бы проблему наших взаимоотношений со временем, новую тему позднего расцвета, ощущения неиспользованных душевных ресурсов и возможностей и, может быть, ответил бы на вопрос: что же она такое, поздняя любовь, — не вовремя появившийся и случайно не убитый морозом росток или, напротив, цветок, расцветший пышно и закономерно в конце жизни, как ее завершение, итог и награда?

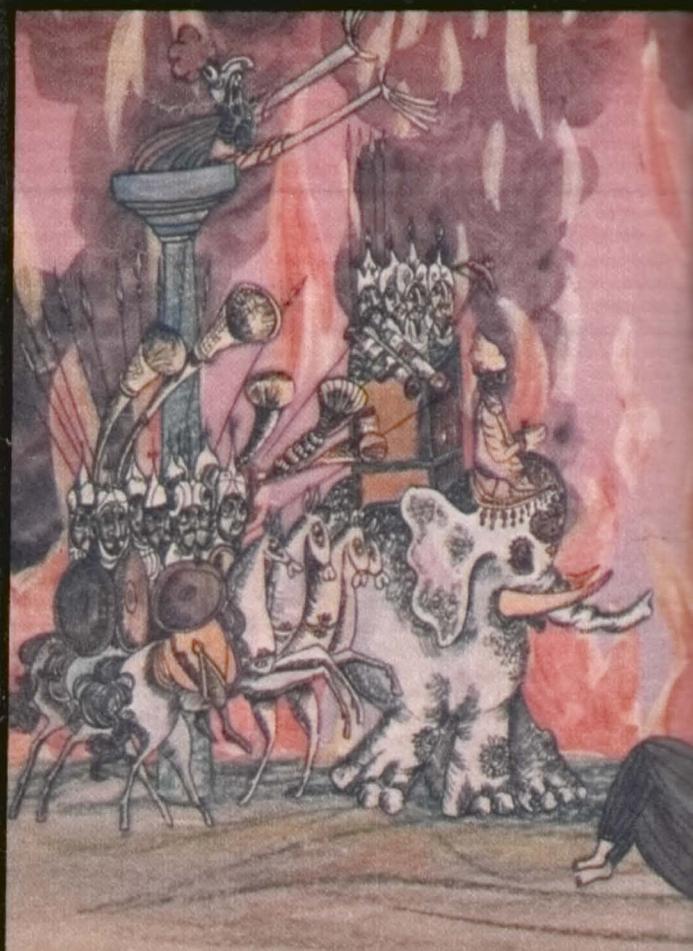
„ДАРЮ ТЕБЕ ЗВЕЗДУ“

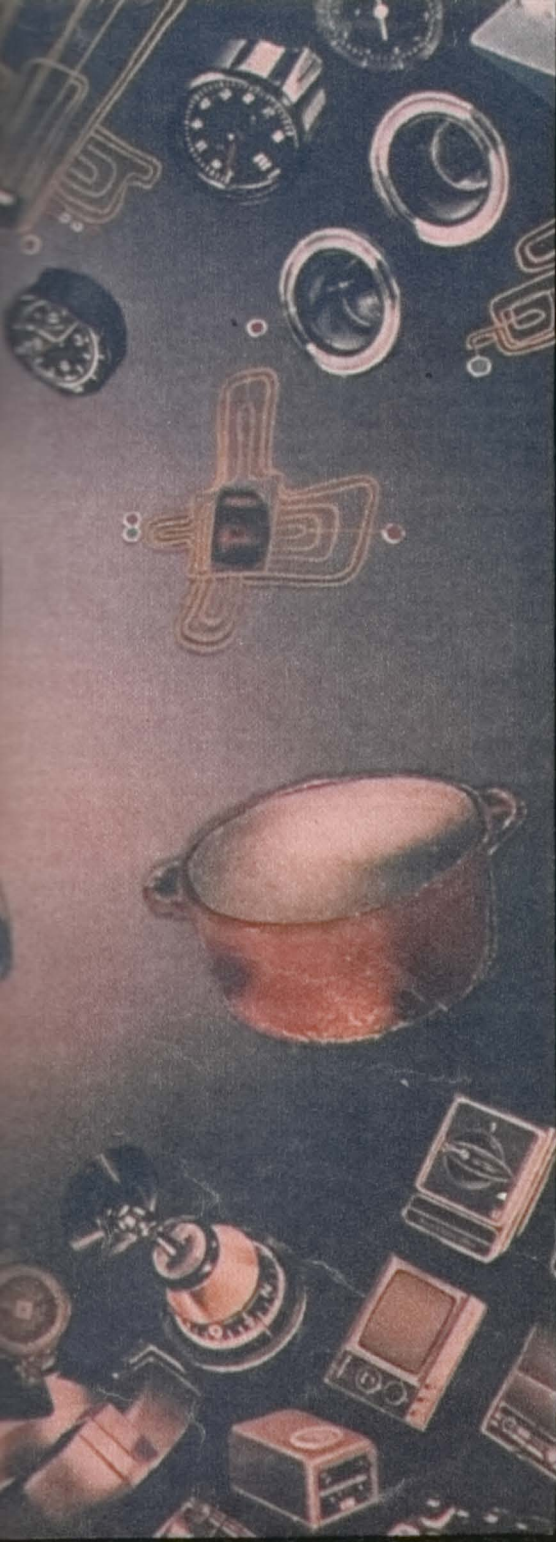


Когда работа над мультипликационным фильмом «Дарю тебе звезду» уже подходила к концу, я побывала в съемочной группе.

На рабочем столе режиссера Федора Хитрука лежал лист ватмана, на котором была нарисована — от первого до последнего кадра — вся его будущая лента. Крошечные, размером с почтовую марку, кадрики; над ними странными клинописными значками записана... музыка картины. «Это еще не музыка, — пояснил режиссер. — Это ритмика. Вот здесь [и он подчеркнул одну из сцен тончайше заточенным карандашом] мне нужен рубленый ритм, а здесь прозвучит вальс. Музыку написал композитор Шандор Каллош. Мы с ним работали над фильмом «Остров». Художники Владимир Зуйков и Эдуард Назаров также, начиная с «Винни-Пуха», мои постоянные соавторы. Идея этого фильма принадлежит женщине. И приурочен он специально к Году женщины».

Вот, пожалуй, и все, что сказал тогда режиссер о новом фильме, чуточку суеверно добавив при этом: «Давайте повременим с подробным разговором. Знаете, мультипликация — дело «темное»: рисованная лента начинает «дышать», когда она воплощена в рит-



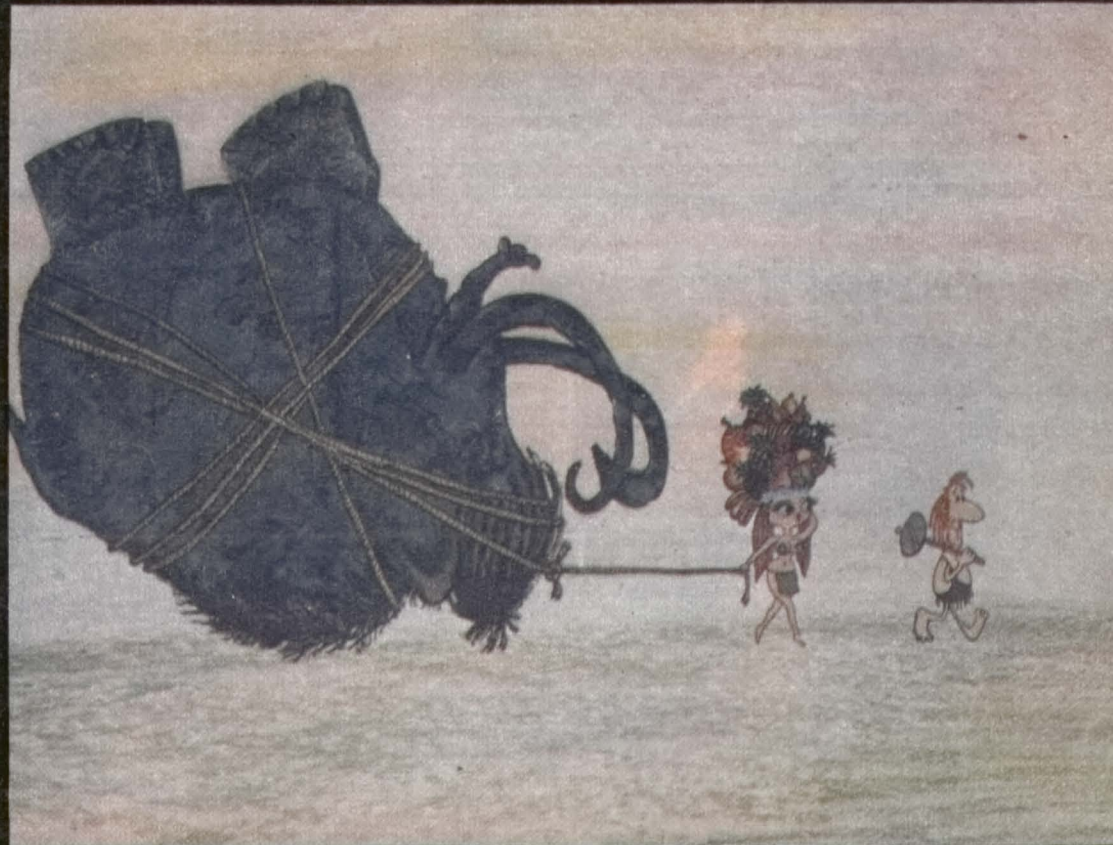


ме, проработана в сцеплении фаз. А до тех пор ни один режиссер не предскажет вам, как сложится вещь в целостном ее движении».

И вот фильм «Дарю тебе звезду» готов. Он коротенький, меньше одной части, но состоит из трех новелл и эпилога.

Картина—случай достаточно редкий в мультипликации—о любви, которой, как известно, все возрасты покорны. О любви и о вечной проблеме «кастрюль». «Наша картина— всего лишь шутка,— говорит режиссер.— Но в каждой шутке, как известно, есть доля правды...» В этом году на Международном кинофестивале в Каннах фильм Федора Хитрука «Дарю тебе звезду» получил специальный приз жюри фестиваля.

Людвига Закржевская



И МУЖЕСТВО, И



Ортенсия
Бусси де Альенде
(Чили):

СВОБОДА ПРИДЕТ!

Эта невысокая женщина с волевым, исполненным достоинством лицом, как член большого жюри, была представлена во время открытия киносмотров в Кремлевском Дворце съездов, и участницы этой торжественной церемонии, заполнившие огромный зал, поднялись с мест, единодушно ее приветствуя.

Ортенсия Бусси де Альенде, вдова президента Чили, убитого фашистской хунтой, стала примером стойкости, верности своим идеалам. Несмотря на тяжесть постигших ее испытаний, она мужественно продолжает борьбу за освобождение своего народа.

Не в первый раз приехала она в нашу страну. Всем памятна ее взволнованная речь на Всемирном конгрессе миролюбивых сил в Москве, прозвучавшая гневным «нет» фашизму, милитаризму, войне.

— Приглашение вновь приехать в вашу страну, принять участие в работе жюри фестиваля я приняла с радостью, — говорит сеньора Альенде. — Московский фестиваль ставит перед собой благородные и важные цели — утверждать гуманизм, укреплять дружбу и взаимопонимание между народами.

— Какова, по вашему мнению, роль кино в жизни общества?

— Как средство информации и общения, как одно из самых глубоких и емких по своему социальному содержанию искусств, кинематограф занял важное место в духовной жизни современного человека. Благодаря своей доступности, демократичности он влияет на умы миллионов людей во всем мире. Конечно, задачи киноискусства существенно меняются в зависимости от того, в каких общественных условиях оно создается. Сегодня прогрессивное кино Латинской Америки — это кино протеста. Протеста против социального неравенства, эксплуатации, притеснения. Отражая трагическое положение народов, оно оперирует прежде всего реальными фактами, как главным элементом разоблачения. Поэтому документальным лентам принадлежит здесь такая важная роль.

— Мы с большим интересом и надеждой следили за развитием чилийского кино при правительстве Сальвадора Альенде. Каково положение сейчас?

— В то время кино Чили, словно очнувшись после долгой спячки, выдвинуло молодых талантливых режиссеров, таких, например, как Мигель Литтин, Патрисио Гусман, Альваро Ковасевич. Созданная в те годы кинофирма «Чили-филмз» стремилась придать размах всему лучшему в национальной кинематографии. Однако после фашистского переворота «Чили-филмз» перестала существовать. Хунта задушила искусство. Прошло два года, но в стране не появилось ни одного фильма. Многие артисты и режиссеры были зверски убиты. Убит Виктор Хара — не только замечательный певец, но и артист кино. Убит киноактер Хорхе Пенья. Кинематограф Чили живет и работает теперь в эмиграции. Это нелегкий труд. Мы благодарны социалистическим странам, их киностудиям и мастерам за помощь нашим кинематографистам. Во многих странах — на Кубе, в ГДР, в Советском Союзе, в Чехословакии, Англии — были созданы фильмы, рассказывающие о нашей борьбе. Некоторые из них — колумбийская картина «Чили не сдается, черт возьми», «Чистый путь» кинодокументалистов ГДР Г. Шоймана и В. Хайновского, «Компаньеро» английского режиссера Стенли Формана — наряду с двумя документальными лентами патриотических сил Чили представлены и на Московском фестивале.

— Как вы оцениваете роль кино в борьбе за права женщин?

— Недавно в Мехико я принимала участие во Всемирной конференции, созванной в связи с Международным годом женщины. Слушая ораторов — выдающихся женщины, приехавших из разных стран, я думала о моей стране, о женщинах — патриотках Чили, брошенных в тюремные казематы. Кино протестующее, правдивое может сделать многое — повлиять на обстановку в мире, оказать помощь в нашей борьбе. Кстати сказать, поскольку конференция проходила в рамках ООН, военная хунта прислала на нее своих делегатов.

Но они были абсолютно изолированы, от них не врачивались, как от чумных. Мы же, представители патриотических сил Чили, все время оказывали поддержку, великую силу солидарности народов. Свобода придет в мою страну, я верю в это верю. Народ Чили победит.

Снежана Никшич (Югославия): ТРУДНО БЫТЬ «ВЕЧНОЙ ДЖУЛЬЕТТОЙ»



...Мужа ее зовут Вук, что значит Волк. А ее Снежану, проще всего перевести как Снегурочка. И мимо этой немедленно напрашивающейся ассоциации не прошел еще, кажется, ни один журналист. Тем более, что здесь, в фестивальном свете, они и в самом деле выглядят необычайно долговзый, длинноволосый, порывистый Вук Бич и белокурая «угнетенная невинность» сказки — Снежана Никшич.

пресс-клуб



Моник и Ги
ЭННЕБЕЛЬ

«ОБЫКНОВЕННЫЙ СЕКСИЗМ»

Авторы этой статьи, опубликованной во французском журнале «Экран», намеренно не касаются фильмов откровенно порнографических. Они останавливают свой взгляд на картинах так называемого нормального западного кинопроизводства и обнаруживают в них антигуманистическое, бесчеловечное отношение к женщине.

Между тем порнография все больше заполняет экраны Франции и других капиталистических стран. «Еженедельно», — писал в том же «Экране» Ноэль Самисоло, — выходит поджожи-

ны новых фильмов — из них пять эротических». Эротические фильмы выполняют четкую и определенную социальную задачу. Об этом достаточно откровенно писал один из апологетов порнографии, Люсьен Эстекс, в журнале «Фильм Франс»: «Эротический фильм — продукт потребления, который производится, пока существует спрос. Как только зритель перестанет «поглощать» эротику, мы начнем делать другое»...

Очередь этого «другого», если судить по экранам западных кинотеатров, еще, видимо, не пришла.

Если существует область, в которой иснажающее и мистифицирующее действие киноискусства в том виде, в каком оно приемлемо для буржуазии, проявляется особенно наглядно, то это — изображение женщины на экране. Анализ этой проблемы означает исследование самих основ буржуазного кинематографа, существующих в почти неизменном виде с момента его рождения.

Едва коснувшись образа женщины, кино обнаружило свою порочность. Западный кинематограф пытается представить поведение любой женщины как естественное, в то время как оно определяется уровнем культуры. Утверждая неполноценный облик женщины, кинематограф увековечивает недостойный характер того порядка вещей, при котором один пол подавляет другой.

Разумеется, изображение женщины на экране меняется в зависимости от жанра фильма. Женщина в вестерне и детективе, музыкальном фильме и психологической драме, социальном неореалистическом фильме или фильме о войне выглядит по-разному, но отличается ее детали, которые представляются второстепенными. В конечном счете подавляющее большинство картин независимо от их жанра воспевают превосходство мужчины.

То, что мы называем сексизмом, представляется нам врожденным свойством буржуазного кино наряду с сексизмом еще со времен «Рождения нации» Гриффита.

Это подтверждает американский журналистка Кристин Мохана: «Женщина изначально низведена до чисто сексуальной роли. Этим был отмечен еще фильм сказочника Мельеса «Путешествие на Луну», где строго определяется значение мужчины и женщины. Первый рассматривается как существо, способное заниматься наукой и склонное к приключениям, вторая — как звезда, полная соблазнов, или же склонное и оседлой жизни, бледное и слабое существо». Что же характерно для изображения женщины на буржуазном экране?

В первую очередь женщина всегда выглядит как низшее существо по сравнению с мужчиной. Он всегда активен, она пассивна. Женщина составляет оружие мужчины, в каком-то смысле его гарем, умственный и духовный. Героиня фильма, как правило, — объект драматургии. То двое мужчин соперничают из-за нее, то она сама помогает одному из них победить другого, то представляет собой простое оружие в чьей-то борьбе.

Отсюда вытекает и еще одно обстоятельство. Женщина на экране не-

УМ, И КРАСОТА...

— Вот такой меня видят и режиссеры, — говорит Снежана. — Много лет уже. Они не могут забыть, что я начинала на сцене Джульеттой, что потом была «Кроткая» по Достоевскому, Саша в чеховском «Иванове» — воплощения недостижимого идеала, чистоты, нежности, лиризма. С этим я пришла и в кино. С этим сыграла уже тридцать ролей, почти все — главные. Вы, наверно, помните первую мою роль — этот фильм, он назывался «Инспектор», шел и на ваших экранах. Я там была такая худенькая, такая беленькая, такая наивненькая... Тогда мне это нравилось, но сегодня... Меня раздражает понятие старлетки, «звездочки», просто хорошенького личика. Вот, посмотрите, во всем мире актрисы плачут, жалуется и по-сербски, и по-английски, и по-французски, и по-испански... Мне кажется, дело не в том, что кто-то не хочет писать настоящую роль, а кто-то не хочет снимать. Дело в положении женщины в обществе. Конечно, мы равноправны, но я думаю, пройдет еще много лет, пока это равноправие станет таким, каким нам хотелось бы. Ибо пока оно распространяется только на профессиональную деятельность, а дом, семья, дети — все это на руках женщины.

А это отражается на экране, и в результате в драматургии главенствующее положение чаще занимает мужчина, а женские роли как бы располагаются вокруг него... Может показаться, что все это рассуждения абстрактные, но я не забыла то, с чего мы начали разговор: конечно, вот такая «вечная Джульетта», как я, очень удобна: и места особого не занимает, в то же самое время постоянно присутствует... Но если бы вы знали, как это надоедает. Иногда я ловлю себя на мысли: что, если сестра и написать для себя самой сценарий?.. Только кто его поставит?..

Галя Шаукат

(Сирия):

ОСОЗНАТЬ СЕБЯ...

— В кино я попала случайно. Моя фотография была помещена на обложке журнала. Режиссер Тауфик Салех увидел ее и пригласил меня сниматься в своем фильме «Встретимся в неизвестности». Партнером моим в этой картине оказался тогда еще мало известный Омар Шариф.

Я стала актрисой. Играла в кино и в театре. Снялась более чем в двадцати фильмах: сирийских, египетских, алжирских. В основном это были мелодрамы, похожие одна на другую. И хотя они пользовались успехом у зрителя, работы эти не принесли большого удовлетворения. Только в последнее время положение изменилось. Я сыг-

ла две интересные роли в «Обманутых» Т. Сале-ха и «Посетительнице» египетского режиссера Анри Барраката. Сейчас снимаюсь у алжирского режиссера Слива Рида в фильме, повествующем о восстании народа против колонизаторов. Образ простой женщины, вступившей в борьбу с врагом, увлек меня.

Хотя в жизни я очень спокойная и не очень напористая, на экране мне нравятся героини драматические, целеустремленные, умеющие добиваться своего.

Для Сирии и других арабских стран такие образы необходимы. Ведь у нас еще нет истинного равноправия. Традиции сдерживают устремления женщин, мешают раскрыться богатству их внутреннего мира. Задача нашего кино — помочь женщине осознать себя личностью, добиться самутверждения.

Женщина должна стать активным участником жизни общества. Но при этом ей всегда необходимо оставаться мягкой, женственной, уметь быть внимательной, любящей женой и матерью.

Обо всем этом я говорю не случайно. На Западе сейчас моден тип женщины, думающей исключительно о себе, уверенной в том, что ей никто не нужен. Многие фильмы пытаются нас убедить в том, что суперженщина — есть высшее достижение эмансипации. Между тем потеря человеком связи с народом, домом, семьей всегда приводит к внутренней опустошенности.



Анна Нехребецкая

(Польша):

Я ЛЮБЛЮ СВОИХ ГЕРОИНЬ...



В клубящемся, конвульсивном, заведомо и откровенно дисгармоничном мире «Земли обетованной» только она одна — единственное гармоничное существо. Единственное, достойное звания человека. Хотя Анка и не делает ровным счетом ничего. Разве что сохраняет достоинство.

— Этих барышень принято считать наивными, жеманными кокетками, которых интересовали только их собственные переживания. А мне кажется, что это неверно, что их тихая трагедия заключалась в том, что они умирали вместе со своей эпохой, ибо не могли к ней приспособиться. И Анна для меня — символ угасания этой эпохи. Мне хотелось показать ее без излишней сентиментальности, без слащавости. Я добивалась этого с самого начала, помнила об этом, пытаюсь найти себя в том ансамбле актеров, который собрал в фильме Вайда. Я никак не могла понять, почему мне это до конца так и не удалось, и только недавно сообразила: это он сделал так сознательно, чтобы я — моя героиня то есть — даже в мелочах не могла почувствовать себя своей в мире Боровецкого, Вельта, Баума...

Путь Анны Нехребецкой в кино был нетипично прост. Во всяком случае, творческая биография ее лишена внешнего драматизма. Средняя школа, потом школа театральная, на втором курсе высту-

изменно замурована в невидимой тюрьме чувств. И если мужчина может существовать в самых разных обликах, то сфера женщины ограничена областью чувственных отношений. Естественно, что она может поэтому выступать лишь как тайная советчица, как вдохновительница... Может побуждать, вызывать события, но ей почти никогда не удается творить самой, исходя из своей индивидуальности.

Ее пол рассматривается изначально как недостаток... хотя это и не мешает извлечению пользы из всех атрибутов женской сексуальности в западном кино, однако это — свидетельство коллестивной патологии, в глазах буржуазного зрителя просто составляет часть того, что само собой разумеется.

Все это парадоксально подчеркивается и тем, что женщина на экране появляется в роли божества современного мира. В большей степени, чем театр, скульптура или живопись, кинематограф породил культ звезды — секс-богини или секс-бомбы. Следствием этой современной псевдомифологии является процесс возведения на общественный пьедестал женщин, как бы отобранных, тщательно просеянных и преподанных зрителю для обожествления.

Идеологическая функция этой новой религии двойственна: женщина-божество увлекает мужчин в искусственный рай, заставляя забывать о мире повседневной реальности; с другой стороны, женщина-божество предлагает женщинам манеру поведения, одежду, недоступные простым смертным. Таким образом, женщина-божество восполняет собой то, что отсутствует у угнетенных и эксплуатируемых в их повседневной жизни.

При этом женщина на экране может выступать в образе проститутки. Может быть и порядочной матерью семьи, погруженной всецело в заботы о доме, муже, детях. Это тоже демонстрируется как ее естественное состояние: миф о женщине — хранительнице домашнего очага весьма устойчив...

Так буржуазный кинематограф настойчиво убеждает зрителя в том, что во всех своих проявлениях, в любых ипостасях женщина — это низшее существо, предмет, что привлекательность ее чисто физического свойства. Если она случайно добивается положения самостоятельной личности, то явление это исключительное и требующее опеки со стороны более сильного пола.

Проблема освобождения женщины в кино, несомненно, связана с пробле-

мой более общей — освобождением всего кинематографа от капиталистической зависимости не только в экономическом, но и в идейном плане.

Выше мы отметили, что обыкновенный сексизм в той или иной степени определяется стереотипами буржуазного общественного сознания, так сказать, непреднамеренно. Однако существуют картины, демонстрирующие угнетение женщины одобрительно. В этом смысле особенно характерна «Американская ночь» Франсуа Трюффо, где действует «женщина-ребенок», которой прощаются все просто потому, что она кинозвезда, то есть дурочка, с нуцкими мозгами, пустой головой и полной грудью. В большинстве подобных фильмов понятие «женщина» ограничено анатомией.

Положения не меняют ленты, в которых взгляд на женщину полон цинизма и осуждения. И хорошо, если режиссер считает такое положение аморальным, но это случается редко.

В последние полтора-два десятилетия все же появляются картины, героини которых показаны в борьбе с окружающим их сексизмом. Правда, и тут существуют ленты двух противоположных типов. Одни — воспевающие сексуальный бунт как символ освобождения женщины. Буржуазный кинематограф всемерно возвышает

это явление. Таковы фильмы «Истина» Анри-Жоржа Клузо, «Обманщица» Марселя Карне, «И бог создал женщину» Роже Вадима, режиссера, который стал поэтом и адвокатом этого естественного бунта. В этом плане фильм Кайатта «Умереть от любви» занимает особое место, ибо женские требования вписываются там в более обширный социально-политический контекст требований.

Наконец, после парижского мая 1968 года появились фильмы, выражающие социальный и политический бунт женщины, женщины независимой, борца с бесчеловечностью капиталистической системы. Авторы этих лент ищут опору в таинках давних картин, как «Небо принадлежит нам» и «Любовь женщины» Гремийона, «Тереза Деснейру» Франжю, «Недостойная старая дама» Рене Алюю.

В этих фильмах женщина не связана узлами однозначности, которыми ее удерживали на протяжении десятков лет мужчины-постановщики, не является более слабым существом, крупным цветком, который надо рыцарски защищать. Это активная личность, обладающая всей привлекательностью (слава богу!) своего пола, но значение ее не определяется лишь этим. Наряду с мужжиной это человек, обладающий теми же качествами бойца.

пление в телефильме Эвы и Чеслава Петельских «Дух из Кентервилля», затем еще до диплома, ангажемент в Театр Польский, где Анна работает и ныне...

— В кино я дебютировала ролью Анки в фильме «Малый». Мне этот дебют кажется символическим: здесь моя героиня впервые оказалась моей тезкой и здесь я сыграла роль, которая стала как бы завязью будущей работы в «Земле обетованной»: девушку, которая приезжает из деревни в большой город, которая уверена, что в городе можно добиться всего, чего только захочешь. Разумеется, она ничего не добивается и проигрывает свою борьбу с самой собой. Эта роль была важна и еще одним: она была первой и последней пока ролью современной. Все остальные были костюмными — и на сцене и на экране. Луиза из «Коварства и любви», Анна из «Видзорских кумушек» (снова Анна!), сейчас Иоаса в экранизации «Людей бездомных» Жеромского. Но я не вижу особой разницы, костюмная роль или современная. Важно, чтобы зритель поверил в подлинность моей героини, мое отношение к ней, мою любовь.

Андреа Чундерликова

(Чехословакия):

ИГРАЮ С УДОВОЛЬСТВИЕМ

Она говорит, что побила рекорд. Во всяком случае, у себя в Чехословакии. Что сейчас ей всего двадцать три, а снимается она уже целых тридцать лет. И останавливаться никак не может.

— Меня приглашают на роли характерные, и я играю их с удовольствием. Из фильма в фильм — снова и снова девочки, которым плохо, у которых трудно складывается судьба, хотя сами они ни в чем не виноваты. Так было и в первом моем фильме «Пять девочек на шее», так было и потом. Видимо, есть какая-то потребность



в такой девочке, видимо, у меня такое лицо, такие глаза. ...А я хотела бы быть похожа на Одри Хепберн, хотела бы играть роль, написанную специально для меня, не характерную, не драматическую, не похожую на то, что я играла до сих пор.

Но режиссерам виднее, и я продолжаю играть свою девочку — и в дни мира, и в дни войны, и в сказках, и всерьез...

Андреа права: видимо, есть потребность в этой простой девочке из Праги или Братиславы.

Андреа: только что закончила сниматься в драме Иво Новака «Последний бал на рождество купальне», где сыграла гимназистку давних, военных лет. А сейчас начинает работать в новом фильме Карела Кахины «Русалочка», экранизации одной из сказок Андерсена, истории беззаветной и всепоглощающей любви.

— И все-таки я хотела бы играть роли современные, сегодняшние, — говорит Андреа.

Леонид ЛИХОДЕЕВ

ДАМЬ И ДЖЕНТЛЬМЕНЬ

На экране появились мужчины, моющие посуду. Они носят забавные фартуки, которые им коротки, поскольку это дамские фартуки, а средний мужчина длиннее средней женщины.

Это вызывает оживление в зале. В зале вспыхивает целая радуга чувств — от сочувствия до злорадства. Почему-то смешно, когда мужик метет посуду или метет мусор. Считается, что он к этому не приспособлен. Считается, что в сонме жизненных задач это не его задача.

Мужчина, занимающийся так называемым женским трудом, вводится режиссерами и сценаристами в киноленту как юмористический элемент. Выйдем-ка, друзья, из нашего новенького кинотеатра, присядем на скамеечку и порассуждаем об этом незначительном факте, не имеющем основополагающего значения для развития киноискусства.

Между двумя неравными половинами рода людского со времен Адама свирепствует антагонизм. В результате этого непримиримого антагонизма существуют стихи о неразделенной любви, сочинения Еврипида и Шекспира, бракоразводные процессы, анекдоты про тещ, заявления в милицию и тяжбы о наследстве, то есть все то, что годится для кинематографа.

Чтобы хоть частично поунять этот антагонизм, на свете появились мечты и теории о женском равноправии, сущность которых сводилась к странному сомнительному понятию, что баба-де тоже человек и воду на ней возить надо хотя бы через раз...

Но в результате этого антагонизма рождаются дети. И данное обстоятельство наводит на странные мысли насчет того, что независимо ни от стихов, ни от трагедий, ни от теорий, ни от анекдотов, детей рождает почему-то женщина.

С нею случалось это еще до возникновения лирической поэзии, и после, и даже в самый момент возникновения таковой. С нею это случалось задолго до того, как она добилась, наконец, возможности получать равную с мужчинами оплату за равный труд, и еще до того, как она достигла права выбирать и быть избранной. С нею это происходит и в наши дни, когда она стала занимать все должности, занимаемые прежде исключительно мужчинами, и овладела всеми профессиями, которые прежде считались чисто мужскими.

Разница между мужчиной и женщиной стирается с каждым часом. И если бы не указанная выше особенность, которой женщину наделила природа, мы бы давно уже покончили с антагонизмом.

Но природа, как мы с ней ни боремся, упряма, как беспонятливая баба. Подай ей антагонизм, хоть плачь!

И женщины плачут.

Конечно, плачут они отнюдь не в общественном или, не дай бог, в социальном смысле. В этой части бытия они, наоборот, радуются, а иногда даже смеются. Плачут они только в личном смысле, связанном исключительно с природными данными.

И приходится утирать им слезы. Приходится писать им поэмы и уступать место в трамвае.

А это безумно тяжело, обидно и несправедливо...

Когда мы рассуждаем об этом, сидя на скамеечке, еще туда-сюда. Но стоит появиться по-

добным рассуждениям на экране или на страницах печати, как представители сильной стороны человечества выхватывают из ножен самописных карандаши и пишут письма в редакции.

«Вы призываете женщин, чтобы они еще более были к своим мужьям? Этак они достоинства мужчин затопчут!»

«Не забывайте, что все тяготы в обществе лежат на плечах настоящих мужчин!»

«К чему взывают некоторые? К рыцарству мужчин? Справедливо ли, признавая за женщиной святое право пользоваться благами социальной революции XX века — полной эмансипацией, свободой и равенством, предъявлять к мужчинам требование оставаться на уровне средневековья?»

«Изменилась женщина, и изменилось отношение к ней».

«Нас, мужчин, упрекают, что мы теряем жестокость. Это — оскорбление!»

Вот такие следы обнаженных карандашей.

Конечно, обидно. Как можно мужчине сказать, что он теряет мужество?

А впрочем, что такое мужество?

В художественных и нехудожественных произведениях эта штука излагается, как способность пересиливать обстоятельства, подниматься над ними и, несмотря ни на что, совершать то, что надо.

Все это святая правда. Однако прежде, чем сокрушать обстоятельство, необходимо брать духу и увидеть его таким, каким оно является на самом деле. А то ведь в мужественных суматохе можно сокрушить не то, что надо.

Итак, джентльмены, с присущим нам мужеством глянем сперва на обстоятельства. Возьмем руки цифры и прежде, чем обижаться, прикинем, что к чему.

В общественном производстве принимает участие каждая третья особа женского пола независимо от возраста. Если взять отдельные отрасли деятельности, мы увидим и вовсе замечательные цифры.

В здравоохранении и соцобеспечении на каждые сто работающих восемьдесят пять — женщины! В народном образовании восемьдесят пять процентов — женщины! В торговле и сфере услуг семьдесят пять процентов — женщины!

Здесь приведены только те отрасли бытия, которые касаются ежедневно и ежечасно любви из нас. Нас лечат женщины, учат женщины, обслуживают женщины. Среди необозримой армии работников, выполняющих ежеминутную работу, которая, собственно, и создает пульс бытия, женщины, восемьдесят процентов — женщины.

Скажите, пожалуйста, джентльмены, чем же занимаемся мы?

— Как?! — скажете вы. — А уголь? А сталь? А электроэнергия? А строительство? Это же основное, что делается в народном хозяйстве! Вот чем занимаются мужчины! То есть настоящие мужчины!

Но не надо так сразу кидаться в мужество. Во-первых, ни сталь, ни уголь, ни электроэнергия не делается без участия женщин. Слава богу, равноправие у нас повсеместно. Есть еще женщины на так называемых легких работах в тяжелой промышленности. И есть еще женщины — дорожницы, машинисты, трактористы, строители.

А, во-вторых, все эти женщины или по крайней мере большинство из них — жены и матери



Рисунок Андрея Некрасова

Что это значит? Это значит, что после восьмичасового рабочего дня, за который они получают равную с мужчинами оплату равного труда, они ежедневно, и на этот раз уже без всяких выходных, вступают в новый рабочий день, за который не получают ничего, кроме удовлетворения от семейного счастья.

На производстве они вырабатывают продукт, и дома они вырабатывают продукт. Но на производстве есть охрана труда и различные законы. А дома, джентльмены?

Даже если зарплату, которую она приносит, она тратит исключительно на себя, чего, сами понимаете, не бывает, то как оценить ее домашний труд, которым она занимается никак уж не для себя, а более для супруга и деток? Интересно, многие ли мужественные мужчины хотя бы в шутку задумывались над тем, какой процент прибавочной стоимости они выколачивают из своих дам?

Смекните на досуге. Потому что в домашних условиях женщина создает тот самый продукт, который будет поделен на множество неравных долей и супругом и детками, дай им бог здоровья, в рамках их домашнего представления о суфражизме, феминизме и равноправии.

Мы с вами к этому привыкли, джентльмены. Поэтому мы так легко обижаемся, когда нам говорят, что рыцари в наших душах пали, как бывшие лошади...

Впрочем, мы оттолкнулись от незначительного факта — от мужика в цветастом передничке. Сейчас он наломает дров. Сейчас он побьет посуду. Сейчас он сунет ложку с манной кашей не в ротик, а в ушко своего замурзанного ангелочка. Но вот на экране появилась дама. И все стало на свои места. Потому что дом — это ее исконная сфера деятельности.

Но вот перед нами женщина, занимающаяся сугубо мужским делом на производстве. И никакой вышеупомянутой радуги в зале при этом не вспыхивает. Вроде так и надо.

Как-то по телевизору показывали хронику. Две бригады из разных областей делились опытом. Одна женщина-свекловод сказала гостям:

— Другой раз надо, чтобы к нам приехали не представители, а женщины. Мы с ними по-своему побеседовали бы, рассказали бы. А то ведь мужья больше руководят, чем работают.

Никто из «представителей» не смутился от этих слов.

Они продолжали рисовать картину развития механизации данной отрасли производства. Они явно гордились перспективами. А женщины слушали их с тихими улыбками. Они слушали взрослых многозначительных мужчин, как мамы слушают своих школьников, пораженных складностью таблицы умножения. Конечно, будет развитие. Как не быть? Конечно, будет размах — к тому идем.

Но как будет с яслями? Как будет с прачечными? Как будет с тысячами мелочей, из которых состоит жизнь?

Женщина неизмеримо ближе к реальной жизни, дорогие друзья. Подробности жизни она чувствует всем своим естеством. Потому что она рождает не теории, а детей. И кормит их она не перспективами, а собственной грудью. Можно, конечно, считать такой взгляд ограниченным, но ничего вы с этим взглядом не сделаете, потому что это природа.

Не кажется ли вам, джентльмены, что отношения с природой у нас несколько натянуты? Не кажется ли вам, что в вопросах женского равноправия мы пользуемся больше весовыми и линейными показателями, чем природными истинами? Не кажется ли вам хотя бы иногда, что в этом вопросе в груди у нас вместо простого человеческого сердца — пламенный мотор?..

Так вот, когда на экране появляется женщина — там непременно будет любовь. Когда мужчина — не обязательно. А когда женщина — непременно. Что-нибудь с ней произойдет: то ли она полюбит, то ли ее полюбят. То ли ее отбьют, то ли она отобьет.

Странно, но о женской любви сказано больше, чем о мужской. И еще интересно, что порядочные люди, позволяя себе шутить над мужскими чувствами, старались не позволять себе шуток по отношению к чувствам женским. Даже

если эти чувства смешны, то смех от них какой-то горьковатый, печальный. Кто знает, почему? Может быть, оттого, что женщина несет природную ответственность за лирику на этой планете!

Как видите, ответственностей у нее навалом. Все, что она делает, она делает отчаяннее нашего брата. У нее нет снисхождения к обстоятельствам. Все, что она делает, она делает без шуток — казнит или милует — все равно...

Никогда, никакой мужчина не был удостоен той всепоглощающей нетерпеливой, огнедышащей страсти, коей наполняются очи женщины, например, в период поступления ее недоросля в институт. В этот период она может натворить черт знает что! Всякое великое дело имеет свои издержки. Эмансипация — тоже. Женщине кажется, что в суматохе заседаний, симпозиумов, лекций, собраний, словом, ста мужских занятий, доставшихся ей в результате победы света над тьмою, дитя ее недополучило материнского внимания...

Ах, это внимание, которого так часто недостает ей самой! Конечно, мы охватили женщин различными интересными достижениями. Но по каким показателям проходит у нас охват вниманием? Да не тем суммарным, основополагающим, вселенским, учетным, условно показательным вниманием, а тем самым — тихим, бесхозным, непродуманным вниманием, о котором иные джентльмены говорят: черт знает чего ей надо!

И действительно, черт знает чего. На экране показывают мужчин хороших и нехороших. Критики дают им социальные оценки. Эти оценки правильны, как звезды на небе. Но вот смешная вещь. Недавно одна домашняя хозяйка вспомнила многосерийную телевизионную ленту про Форсайтов. Почти с детства мы знаем, что Сомс Форсайт — собственник и хищник. А тихая, неглупая, простодушная женщина вдруг вспомнила о нем в связи с некоторой домашней неурядицей. И помянула его добрым словом за то, что он хорошо относился к жене и дочери. Это произвело на нее впечатление. Это ей запомнилось больше всего. И еще она запомнила, что Сомс был непьющий.

Конечно, я перво-наперво кинулся объяснить ей что к чему. Конечно, я вернул ей и про хищника, и про собственника, и про консерватора, и даже не поспешил про империалиста. Но милая, добрая Мария Петровна смотрела на меня как на школяра, обалдевшего от только что увиденной таблицы умножения. И в глазах ее я прочел больше, чем во всех умных сочинениях. Потому что женщина хочет видеть в своем мужике рыцаря, может быть, даже не отдавая себе в том отчета.

Таково ее психологическое устройство, насколько мне подсказывает опыт. Она и в чужом мужике видит прежде всего те черты, которых не хватает в ее собственном. А уж если нам непременно хочется показать какого-нибудь типа социально нехорошим, нужно, чтобы он первым делом опохмелялся с утра, а к вечеру врезал за холодную картошку. Вот тогда он будет и хищник, и собственник, и, возможно, даже империалист. А пока он делает то, что должен бы делать свой мужик, да не делает — он чист от громогласных социологических ярлыков в простодушном житейском сознании тихой Марии Петровны. Ибо не вселенские социальные определения ее чаще тревожат, а рядовое бытовое хамство в собственной квартире...

Мы достигли женского равноправия, джентльмены. Это нам — большой плюс.

Но, джентльмены, существует высокое неравенство между нами и ими. Все прекрасное, что было создано в мире и еще будет создано, есть результат этого высокого неравенства. Начиная от парикмахерских, в коих мы иной раз прихорашиваемся, и кончая Сикстинской мадонной — прекрасной женщиной с младенцем на руках. Потому что равноправие заключается в том, что женщина научилась делать и мужскую работу, не разулившись при этом кормить своей грудью детей.

Мужчина же пока еще этому не научился. А вот разулился он делать многое, специфически мужское. Он разулился быть добрым и снисходительным. Он разулился радоваться и уважать.

Что? Нет таких мужчин? Ну и хорошо, что нет. Я же не настаиваю. Я просто вспомнил, что в одной картине одна девушка сказала, что хочет выйти замуж за парня, который был бы чуть-чуть умнее ее. Очевидно, затем, чтобы уважать его.

Мало ли что взбредет в голову на скамеечке возле кинотеатра!

Но пора. Вон там, у метро, цветы продают. Полтинник — всего делов...

Продолжаем разговор
о фильмах
IX Международного
кинофестиваля
в Москве

Критик никогда не смотрит фильмы глазами женщины или мужчины. Он есть нечто среднее, призванное судить обо всем объективно. Ну, а если попробовать и, пользуясь привилегиями этого неповторимого года, взглянуть на V Международный фестиваль детских фильмов глазами женщины?..

Фильмы для детей созданы взрослыми, и потому, естественно, они несут в себе все тревоги и проблемы большого мира, что не очень страшно, если, конечно, авторы не забывают, кто их герои и кто зрители. И большой экран и малый отражают состояние современного человека. Сильный пол, которому не без некоторых оснований приписывают ныне феминизацию, утверждает себя, породив на экране супермужчин, которые поражают своей неистребимой мужественностью, доказывая словом и делом, на что они способны. Детский экран не отстает. Он сотрясается от воинственных криков маленьких ковбоев, его лихорадит от головокруглительных подвигів юных Робин Гудов. Он дает образцы неустрашимости, ловкости и находчивости «супербоев», внушая мальчишкам гордость за своих сверстников, а девочкам уверенность в завтрашнем дне. В таких фильмах («Юный Робин Гуд» — Англия и «Кид — Гроза Запада» — Италия) дети не просто демонстрируют храбрость и сообразительность, но посягают (и успешно) на вполне устоявшееся взрослое зло — реальное и фантастическое, в виде всевозможных роботов-вершителей, которые периодически (в детском кино) то спускаются посланцами дьявола на землю («Волшебная собака» — Япония), то подстерегают посланцев Земли в своих космических владениях («Отроки во Вселенной» — СССР)

Дети берут зло наскоком, пуская в оборот свою не успевшую подустать веру в справедливость, неиспользованную энергию и природный юмор, скорректированный опытными сценаристами и режиссерами. Фильмы такие азартны, динамичны, стерильно чисты и заразительно веселы. Они возрождают маленьких рыцарей (в надежде, что те надолго останутся таковыми), преподнося им нехитрый кодекс мужской чести и достоинства. Кодекс этот немислим без прекрасной леди, которая испокон веков вдохновляла, провожала и ждала мужчин-воинов. Впрочем, времена изменились, и рядом с супермальчиком скачет на коне золотокудрая супердевочка, которая ни в чем не отстает от своего повелителя и даже может, при случае, показать приемы карате (что продемонстрировал большой экран, а маленький ни в чем не желает ему уступать).

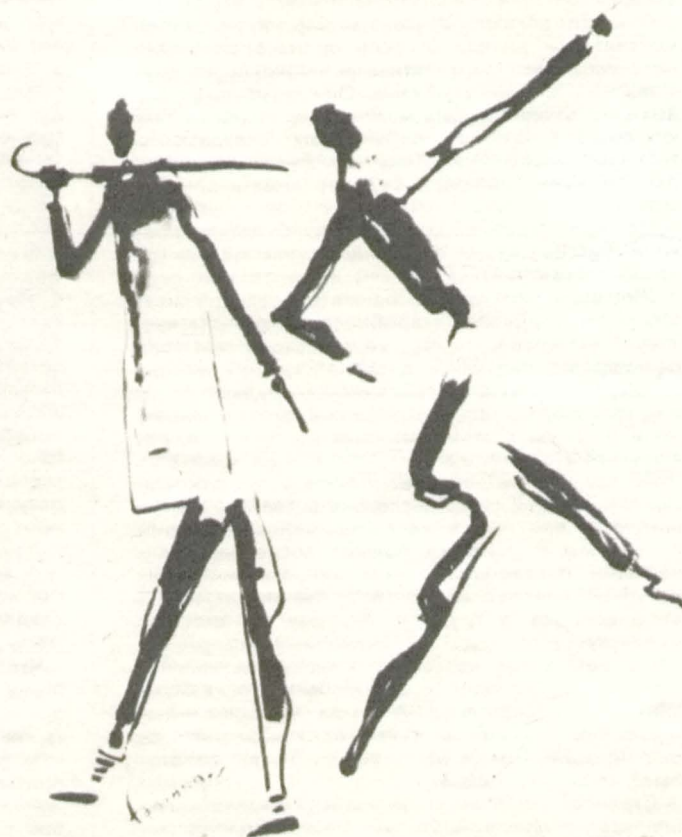
Наука быть мужчиной, преодолевая интеллектуальную расхлябанность, неуверенность и закомплексованность, была разработана на большом экране фестиваля с точностью, доведенной до абсурда. В американском фильме «Избавление» три интеллектуала под руководством массивного супермена проходят на лодках реку, до сих пор пор человеком непроходимую. Но... Победив природу, они чуть было не оказались жертвами неразвитых существ-монстров, которых вынуждены были убить, дабы не погибнуть самим. И теперь испытывают муки совести и чувство вины — так что опять слабость, и непонятно, как из этого круга выбраться. Детский



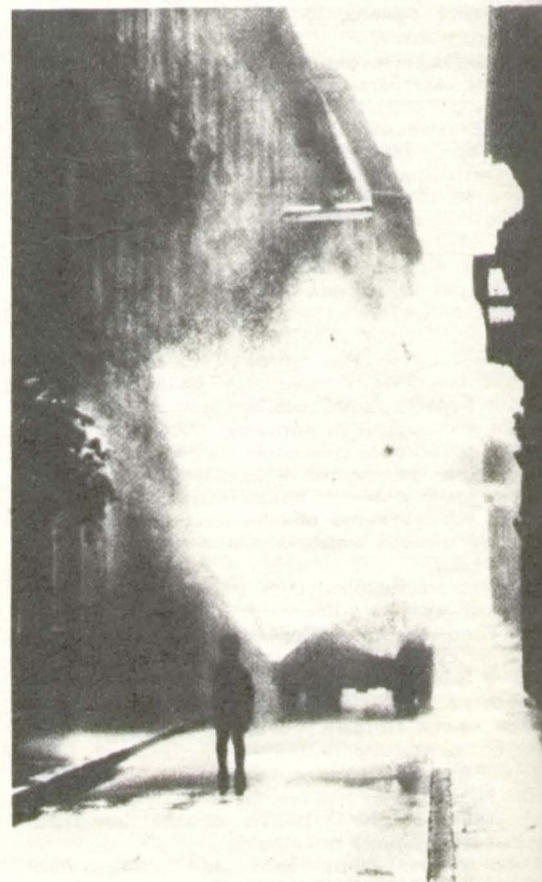
Алла ГЕРБЕР

МЫ — ВАШИ ДЕТИ

«Парад» (Франция)



«Поливальная машина» (Венгрия)



... так далеко не заходит, но, не ... все время играть в игры, пре- ... искусственные препятствия, ... несколько отдышавшись от ребя- ... баталлий, пытается рассмотреть ... обычную жизнь, в которой, как ... весной, пробиваются первые ... несовершенств человеческой ... природы. Трусость, зависть, немоти- ... жестоко, предательство ... холуйство прорываются сквозь ... трескотню детской жиз- ... В лучших картинах фестиваля ... стелки не боялись сталкивать ... с собственными недостатками. ... мне, что зритель Дворца ... долго не забудет полные ... и тоски глаза мальчика, которо- ... просто так, потому что он из «дру- ... теста», избивают его же сверст- ... закованные в латы наимодней- ... джинсов. Польский фильм «Ко- ... каникул» вроде бы о другом — о ... неурядицах, о парне, кото- ... предлагают как-то самому из ... выбирать. Но запомнился не ге- ... а этот нервный губошлеп с гла- ... полными вопрошающей моль- ... за что? И невольно задумываешь- ... не слишком ли мы, родители, то- ... сделать своих сыновей силь- ... мужчинами, не потеряют ли они

Нильс Сигурд Мальмрос пытается хоть немного приоткрыть дверь в загадочный (о чем никогда не следует забывать) детский мир. Но самим ребятам картина не показалась интересной. Вот когда из потока жизни вырывают ситуацию, обнажают состояние, когда, например, мальчик, желая доказать свое превосходство (в венгерском фильме «Поливальная машина») опутывает себя цепями, которые, естественно, сам не может порвать и панически кричит — мама! — вот это они понимают. Этот фильм о дружбе, честолюбии, любви и самоутверждении — короче, о том запутанном состоянии души, в котором подросток находится в переходном возрасте. Ему трудно, ему неуютно, ему душно. И так понятна радость героя, когда в мечтах своих он видит умытый, чистый, точно нарисованный город, в котором можно все начать сначала. Но это — взрослое состояние, это скорее тоска режиссера по умытому миру, в котором все можно будет построить, собрать в чистом, не загрязненном человеческими слабостями виде.

Большой экран фестиваля часто уводит своих героев от забот времени в пустыню, на неосвоенные земли,

дей, не поверь он однажды птичке, которая пискнула — лети, и он... летит. Фильм этот — блистательная мультипликация из Аргентины — весел и грустен.

Это совсем не просто — оторваться от земли, если тебе на роду написано быть чучелом. И не просто стать Мариной из русалочки («Русалочка», Япония), когда на роду прописаны рыбий хвост и рыба любовь. И не просто вырастить цветы на Луне. Но самое удивительное, что поиск голубой мечты в небесах оказывается куда легче, чем на земле. Быть может, и в этом сказалась сегодняшняя неустроенность некоторых взрослых в благоустроенном мире. Впрочем, у детей все впереди, и если голубой мечтой становится старая разрушенная ферма («Львы на завтрак» — Канада), так ведь можно взяться за руки и попробовать всем вместе выстроить (опять же заново) эту мечту.

— И тогда у нас будет семья? — говорит маленький Дзанны своему брату Трику. — И у дедушки тоже будет семья...

СЕМЬЯ. Кажется, никогда раньше с детского экрана так насыщенно и тревожно не звучало это слово.

Четыре картины разных стран (Польша, Болгария, Канада и Америка) поведали нам (с разных позиций), что с семьей творится что-то неладное. Польский режиссер Станислав Ендрыка не скрывает своей неприязни к женщине, которая пожертвовала сыном ради адюльтера. В болгарском фильме «Ни с кем» режиссер Иванка Грабчева никого не обвиняет, но не может скрыть беспокойства по поводу неуменья супругов сберечь дом, хотя бы во имя этого неприятного, неуемющего встраиваться в обычную жизнь мальчика по имени Алеко. У канадских ребят Дзанны и Трика вообще никого нет, и где их родители — непонятно. Что касается американского школьника Эванса, то он, по-видимому, был не нужен даже собственной матери, он вообще никому не был нужен и потому умер. У шведского мальчика («Карлсон, который живет на крыше») как будто все в порядке... папа, мама, сестра и хорошая, добротная крыша над головой. Но и он почему-то рвется на другую крышу, где живет среди старого хлама волшебник Карлсон. Наверно, в стандартном уюте благополучия есть что-то мертвящее, противоречащее живому духу ребенка. Да и сам Карлсон тоже скучноват — видимо, волшебники потеряли свою профессиональную изобретательность. Нет, хорошо, что у мальчика в конце концов появилась просто живая собака.

Быть может, скука и стереотип жизни и погнали Дзанны за голубой мечтой. И бездомный старик, умеющий фантазировать и проигрывать, куда родней ему, чем неведомые нам нормальные родители. Или все не так, и мама Дзанны забыла о нем, боясь потерять нового мужа, как это произошло у маленького американца Эванса. Кто и что о нем знал, об этом мальчике, который вышел однажды из автобуса и умер на снегу, потому что он был не нужен никому и в результате прежде всего себе. Что мы знаем о своих детях, когда в поспешности, суете и занятости часто не слышим, не замечаем их, при этом честно выполняя, как думаем, свой долг — одеть, накормить, образовать. Не бродят ли и наши дети в наших забытых вещами квартирах, как в джунглях, где на каждом шагу их подстерегает беда?

— Спасайся сам! — рекомендует Станислав Ендрыка.

— Держись за человека, если он умен и добр, главное, не оставайся одному, — размышляет Иванка Грабчева.

И болгарка Грабчева и американец Кейз Аткинсон — защитники непохожих, чей мир тревожен, какофоничен,

запутан, раним. Их надо уберечь, сохранить, ибо они и есть сердце общества. Но как?

Алеко из болгарского фильма не хочет быть ни с кем. Он хочет затеряться, пропасть, уйти из шумного, светного взрослого мира в далекий домик, раз увиденный им в лесу. Но с каждым разом это воспоминание становится все менее надежным. Домик зарастает, разваливается, он уже почти невозможен для жилья.

Нет, одиночество не спасение для детской души.

Детский экран не часто тревожит смерть. Детям надо жить, и взрослые справедливо предпочитают их не травмировать. Но наши дети запомнят американского мальчика Эванса («Ничто на снегу»), которого никто не любил и он умер. Запомнят и другого мальчика без имени из польского фильма «Конец каникул», которого били и он остался живой, но чем его жизнь лучше смерти? Они запомнят этих совсем не супербоев и, быть может, поймут, что им — трепетным, страдающим, остро чувствующим — творить в будущем жизнь на планете, ибо спасет человечество не сила кулаков, а сила духа, не насилие, а любовь, не жестокость, а человечность. Все так, но нам, женщинам, как-то неважно от потерянности и неустроенности в мире этих подростков, рожденных и выкормленных матерями. Мы, женщины, многого требуем для себя, но, поддавшись силе века, бывает, теряем свою главную слабость — детей. Дети из жизни пришли на экран со своим напряженным, вопрошающим взглядом, со своим искренним непониманием, как жить, чтобы всем было хорошо. Поиски заводят их куда угодно, только не домой... Об этом, наверное, стоит подумать в Год женщины даже тем, кого эти проблемы вроде бы не касаются, у кого все в порядке — и муж, и дети, и права на месте, и обязанности хоть отбавляй.

Пожалуй, самые мудрые педагоги-кинематографисты те, которые не заводят детей «подальше от нашей земли», а предлагают им оставаться в тех условиях, в которых они живут, потому что и там, если захотеть, можно творить чудеса и видеть чудеса. И нужно для этого совсем немного, как справедливо полагает иранский режиссер Фаршид Месхали: видеть слышать, любить то и тех, кто рядом. «Взгляни еще раз» — просит иранский режиссер, — и ты увидишь в обломке камня, в сухой ветке, в изменчивости облака поразительный мир. Он твой, он принадлежит лично тебе. Только бери его, владей, твори! Фильм этот сделан институтом воспитания детей и является для нас хорошим уроком, как без унылой дидактики вносить в детский мир поэзию и фантазию.

Мы так часто говорим им — нельзя, а ведь сколько оказывается можно. «Кричите, свистите, смейтесь, пойте» — призывал детей французский режиссер Жак Тати перед демонстрацией своего фильма во Дворце пионеров. — «Будьте вместе с нами, не бойтесь! Вы не зрители, вы участники нашего представления».

«Парад» Жака Тати не цирковая программа, это парад наших расколованных эмоций, наших освобожденных мышц, наших выпущенных на волю чувств, нашей свободы, вытащенной из-под спуда условностей и страха. На арене цирка Тати чудеса показывает каждый, и каждый это может, ибо чудесен, необыкновенен, великолепен любой человек. Только, увы, он не всегда об этом догадывается, а иногда может прожить всю жизнь, так и не узнав о своем могуществе. И женщины, и мужчины, и дети могут быть благодарны художнику за такую очаровательную веру в них. Лично я счастлива, что могу закончить эту статью чисто женской надеждой, что недалек тот день, когда парад человеческих достоинств станет нормой человеческой жизни.

«Ни с кем» (Болгария)

«Мальчик и скрипка» (Югославия)



в этом поспешном движении к «совершенству» элементарную человечность? Да, все должны уметь себя защитить, но мы забываем учить ребят более важному — не нападать на слабого, не утверждать свое «я» на выступающих ключицах подростка, виноватого лишь своей непохожестью.

К тому же первые шаги в мир творческий, исконно созданный для непохожих, трудны не только потому, что требуют труда. Зависть, тщеславие, еще ничем не подтвержденное чувство собственного превосходства... Как с этим справиться, как победить себя?

«Мальчик и скрипка» (Югославия) лишь намечает контуры этой проблемы, разрешая ее педагогической мудростью и терпимостью. Наверное, интереснее дать детям что-то понять в открытом столкновении без посторонней помощи.

Бывает в жизни так: живут дети, ссорятся, мирятся, влюбляются, дерутся, теряя (или приобретая) незаметно для себя еще не сформировавшийся человеческий капитал. И вроде бы почти ничего не происходит, как в датском фильме «Ларс Оле, пятый класс». Для меня, однако, фильм этот — педагогическое пособие, наглядное подтверждение того, что мы очень плохо знаем своих детей. Какие они? Режиссер и сценарист

даже предлагает им отказаться от своего имени, своей биографии, чтобы попробовать начать вот это самое — «все сначала». Маленькому герою еще не от чего отказываться, он еще не успел себе надоесть. Но взрослая усталость проникала и в его светлые коридоры, и она зовет его, маленького, куда-то бежать, лететь, разрывая привычный круг.

Вот, наверно, почему на экране фестиваля всеми цветами радуги играла мечта. Она притягательна и иллюзорна, увлекательна и утомительна, без нее нельзя, а с ней (и за ней) можно потерять себя. Она манит и пугает, обещает и обманывает. Она есть вечная жизнь, но никто не гарантирован в погоне за ней от быстрой смерти. И все-таки мечтает человек, ибо лучше погибнуть с мечтой, чем от тоски по ней.

Ныне мечта обрела крылья не в переносном, как раньше, а в самом прямом смысле. На взрослом экране появился документальный английский фильм «Эксперимент», где люди, не довольствуясь больше капсулами и кабинками взвизгившего в воздух металла, сооружают себе крылья и... летят. В детском кино летят, не дожидаясь разрешения на эксперимент. Летят в космос школьники и застревают в нем на 27 лет. Летит над миром огородное чучело Трапито, которому век бы стоять и пугать лю-

АКТРИСА



«Не скрывайте моих морщин,—
сказала однажды Анна Маньяни,—
они мне слишком дорого стоили»

Фото Виктора Вознесенского

Ирина РУБАНОВА

НА ВСЕ ВРЕМЕНА

Нежданно-негаданно нам была дарована радость встречи с нею. В начале нынешнего года три вечера кряду она приходила на наши голубые экраны — то певичкой из солдатской картины времен первой мировой войны; то сестрой милосердия из госпиталя, где по койкам мечутся раненные второй мировой; то, наконец, немолодой особой, задумавшей было на склоне лет жгучую радость эпохи потребления.

Шел цикл телефильмов «Три женщины». Каждая из его героинь напоминала об определенном периоде новейшей итальянской истории, да что напоминала — представляла его, воплощала в себе его беды и надежды. Этот четкий и открытый авторский замысел имел, однако, и скрытую полемическую цель. Сценарист и режиссер Альфредо Джанетти задумал цикл ради Анны Маньяни и в определенном смысле об Анне Маньяни.

Предложение сниматься в этом телефильме нарушило печальную монотонность жизни актрисы в отставке; Маньяни почти не снималась. Лишь по редким приглашениям выступать в роли итальянки то во французском, то в американском фильме она могла судить о том, что ее не забыли окончательно. А на родине сценаристы не писали для нее роли, режиссеры не искали сотрудничества с нею — критики солидно теоретизировали, что время, когда итальянский кинематограф нуждался в Маньяни, прошло. Наступили новые времена, нужны новые лица...

Малоизвестный автор римского ТВ рискнул доказать обратное: искусству Анны Маньяни дана долгая, если не сказать, вечная жизнь! Оно способно постичь и воссоздать тех, кто был давно, и тех, кто был вчера, и тех, кто будет завтра.

Фильм был готов, когда актриса заболела. О том, что объявлена премьера, она узнала из газет. Потом звонили друзья, режиссер, знакомые сценаристы, продюсеры. Поздравляли авансом, просили разрешения прислать сценарии, где есть роль для нее, специально для нее, только для нее.

За несколько минут до урочного часа Анна Маньяни поудобнее устроилась перед телевизором.

Фильма она не видела.

Через несколько дней Рим хоронил Анну Маньяни. Казалось, весь город высыпал на улицы, по которым плыл черный катафалк. В толпе мелькали лица, хорошо знакомые по фотографиям в газетах, и лица, которыми газеты не интересуются. С тротуаров кричали: «Прощай, Нанетта!» — итальянское ласкательное от имени Анна. Актрису провожало в последний путь людское море, похожее на массовку фильмов, в которых развернулся ее великий талант. Смерть артистки по-новому высветила ее место не только в национальной культуре, но и в национальной жизни. В самом деле, кто, как не женщины Маньяни, суетные и мечтательные, грешные и чистые, болтливые и деликатные, открыли миру не только итальянский характер, но и итальянскую судьбу?!

Маньяни стала героиней экрана тогда, когда теоретически меньше всего могла ею стать. Последнее итальянское кино во имя правды откалосало от канонов традиционного кинематографа, от его «звезд» и от его актеров.

Создатели первых послевоенных картин называли себя неореалистами. Они хотели говорить правду, только правду, ничего, кроме правды, а потому считали, что настоящий рабочий, крестьянин, секретарша скорее принесут с собой на экран дыхание жизни, чем профессиональ-

ный артист, чья внешность и артистическая техника обработаны буржуазным вкусом.

В жизненной и житейской достоверности своих воплощений Анна Маньяни не уступала профессионалам. Ее облик, жесты, реакции на экране были точь-в-точь, как их «сырая эмоциональность». Этим выражением Томазо Сальвини определил безыскусное, не подчиненное сознательно художественной цели актерское поведение. Героиня Маньяни — Пина в «Риме — открытом городе», депутатка Анджелина в одноименном фильме, Линда в «Мечтах на дороге», Мадалена в «Самой красивой» неотличимы от женщин, что приходили их смотреть в убогий зальчик кинотеатра или за дощатую ограду кино под открытым небом.

Она была похожа на них, и она играла их жизнь. Самоотреченное сопотиривление фаншиму — в «Риме — открытом городе». Гордую уверенность в том, что народ способен сам организовать свою судьбу, — в «Депутатке Анджелине». Противоборство нищеты и обездоленности — в «Мечтах на дороге», «Самой красивой» и поздней своей работе «Мама Рома». В сущности, почти во всех фильмах она играла заботу о хлебе насущном, заботу о детях, заботу о муже. Почему-то в лентах, где снималась Маньяни, мужчина всегда нуждался в ее поддержке.

Проза обыденности никогда не надоедала актрисе. Не потому, что другие области человеческого существования были ей мало знакомы, — она хорошо знала и их. Но житейские положения, естественность и непреложность обязательств людей друг перед другом — жены перед мужем, детей перед родителями, родителей перед детьми, соседей перед соседями — вдохновляли ее творческому фантазису, будили воображение, высвобождали темперамент, за который итальянцы прозвали ее — вулкан. Даже экспансивному итальянскому народу накал ее чувств и действий представлялся феноменальным. Иногда эту ее исключительность объясняли происхождением: Маньяни родилась и выросла в Александрии, ее мать была египтянка. Однако в стихии ее чувств была мудрая обособленность.

Анна Маньяни сыграла, как зажатые страхом, иссушенные нищетой, подавленные бесправием силы народные вырвались и бушуют, радуются и плещут на свободе.

Руки Маньяни... Хлопнула на плитку сковороду, подолом утерла нос рвущему малышу, швырнула на огонь кусок чего-то, вцепилась подзатыльник нашкодившему отпрыску, повязала бантик другому, с грохотом обрушила в тазик груды грязной посуды, подбоченясь, обернулась и, потрясая ладонью перед носом насупившегося мужа, прочтала ему короткую, отнюдь не теоретическую лекцию о расторопности.

Монологи Маньяни... Театрализованные тирады, обращения не только к собеседнику, но и к свидетелям-зрителям, даже если таковых нет. Шквальные фейерверки насмешек, громовые обвалы брани, оглушительные залпы восторгов, кипящие гейзеры самовосхвалений.

Походка Маньяни... Будто не движение к цели, а победа над препятствием, которую она великодушно позволяет совершать окружающим. Анна Маньяни наделила своих героинь собственной жизненной силой. Но в них живет и нечто большее — сила народа, которому принадлежат эти женщины.

Актриса играла неисчерпаемость, бесконечность этой силы. Любимый, главный ее мотив — мотив материнства — обретал у Маньяни такое богатство психологических нюансов, непредвиденных откликов, такую сочность, такой мас-

штаб, что, не переставая характеризовать конкретное лицо, давал начало некоей второй реальности. Из хлопотливой, суетной и любящей матери какой-нибудь девчушки с крысиной косичкой или нудно хнычущего мальчугана, героиня Маньяни становилась как бы праматерью человечества (вот этого-то мотива, мне думается, и не хватало честному, исполненному благих намерений телециклу «Три женщины», с которого мы начали разговор об Анне Маньяни).

Неореализм родился в прекрасный исторический момент Италии и его запечатлел. В фильмах «Земля дрожит», «Похитители велосипедов», «Рим в 11 часов», «Дорога надежды» слитность социальных чаяний масс воплощена в планах, где, словно изваянные из камня, замерли в общем порыве группы рыбаков, шахтеров, безработных, их жен. Похожие кадры есть в лентах, где снималась Маньяни. Только ее своеобразная героиня не желала раствориться в толпе. Подзадоривала тех, кто вокруг, насмехалась, переругивалась, обличала, призывала, но никогда не растворялась. Она была первая в любой массовке не по праву актерского первенства, ей принадлежавшего, а по праву полноты знания жизни. Она была собой и ими, она была всеми вместе. Вот почему мир ее персонажей, складывавшийся из подробностей, никогда не превращался в обыденный мир. Изнутри он освещался неразрывной связью с жизнью всех.

Постепенно редели массовки итальянского экрана.

В фильме 1947 года «Депутатка Анджелина» Маньяни во главе народа, требующего своих прав.

В картине 1951 года «Самая красивая» в группе женщин она торчит у ворот кинофабрики «Чинечитта» в надежде увидеть свое чадо кинозвездой.

В фильме 1962 года «Мама Рома» она в кучке жриц древнейшей профессии изнывает от скуки в ожидании клиента.

Когда в жизни и в искусстве индивидуальные судьбы совпадали с коллективной судьбой, творчество Маньяни отличала почти возрожденческая гармония.

В пятидесятые годы власть поддерживающим удаётся разрушить общенародный порыв к социальному переустройству. Кино Италии сосредоточивается на судьбе отдельной личности. Почва уходит из-под ног Маньяни: из актрисы эпической она становится актрисой трагической.

Буржуазное общество не любит трагедию, трагедии боится. Тогда-то и начались разговоры об анахронизме Маньяни. Немногие ее работы последних лет говорят о том, что искусство актрисы обрело мрачное величие скорби и боли о попрании человеческого в человеке. Об этом — «Вытатуированная роза», сценическая роль в «Волчице» Джованни Верга.

Для итальянского кино Анна Маньяни оказалась актрисой провидческой. Все, что она нашла, — сама или в содружестве с другими — стало основой национальной актерской школы.

...В конце своего полудокументального фильма «Рим» Федерико Феллини, после рассказа о прошлом и настоящем Вечного города, снял узкую, почти не освещенную улочку и одинокую женскую фигуру, едва различимую в темноте, а за кадром сказал: «Поздно. Вот возвращается домой женщина, в которой лучше, чем в комедии из современников, воплотился дух великого города. Это Анна Маньяни. Анна, скажи мне что-нибудь о Риме». Женщина приблизилась к нам. Мы узнали ее измученное горечью и болезнями лицо. «Иди спать, Федерико, — сказала она. — Поздно». И закрыла дверь.



эта спустя много лет послужила мне в моей работе над пьесой «Мария», за которую меня приняли в Союз писателей.

Но в то время о литературной работе я не помышляла. Меня одолевало желание то уехать домой, то, наоборот, из дому. Таким странным образом закончив трудовую школу, я вернулась на хутор уже сельской учительницей.

Здесь я писала пьесы-агитки и развлекала с избачом, то есть библиотекарем, Егором Кузнецовым и маленькой группой сельских комсомольцев по окрестным селам, давая представления. А потом, вернувшись в чью-нибудь гостеприимную избу, мы допоздна обсуждали успехи и «проколы» наших спектаклей.

Каким-то чудом доходили до нашего медвежьего угла стихи Маяковского, и мы с восторгом их читали.

И вообще жаждали перемен на селе, а когда они свершались, мы принимали их безоговорочно. Наверное, я была плохой учительницей, потому что вместе с азбукой вдавалась в высокую политику. Но детишки за непонятным улавливали ка-

и родные лица, и пруд, и ветлы, и тайные уголки за плотиной, и плоскодонка на шелковой воде, и мята у изгороди сада, и молитвы деревьям, и предчувствие сердечных тайн... Неправда, что я покинула страну своей юности. Я увезла ее в своем сердце. Я не вырвала корни. Только засыпала их слоем новых ощущений, знаний, нового уклада жизни. Придет время, и они начнут прорастать.

Так оно и случилось.

Первым ростком был сценарий «Ее путь», написанный мной на последнем курсе. О крестьянке, полюбившей пленного австрийца и севшей на коня, чтобы воевать за Советскую власть. Сценарий не претерпел изменений, вариантов, как это случалось позднее со многими моими сценариями, и был поставлен режиссером А. Штрижаком на первой фабрике Госкино.

В главной роли снялась актриса Эмма Цесарская, чья юная прелесть была столь яркой и притягательной, что, казалось, не было человека, ко-

сценарий «Песчаная учительница» девушке-туркменке по имени Айя. Она убежала в город из аула, чтобы вернуться в него учительницей. Слишком еще сильны были предрассудки в ее родном селении, и ее собственный отец и баи во главе с женой прогнали девушку прочь, в Каракумскую пустыню, где она, жаждающая от жажды, грезит о том же мени, когда сюда придет вода и если ди песков вырастет цветущий город. Картину эту под названием «Айя» поставил режиссер Н. Тихонов с актрисой З. Занони в главной роли — актрисой, обладающей исключительной внешностью. Впоследствии ей довелось сыграть в кино множество восточных женщин.

Затем написала сценарии о комхозе «Гигант», «Лес», «Сектанты» комсомольцах далекой таежной станции под названием «Медвежий угол», о рыбаках Каспия — «Бабки».

Кипа записных книжек с самыми невероятными жизненными сюжетами хранится в моем письменном столе. А вот многих принятых студиями сценариев там не хватает. Остаток — никакой труд даром пропадает.

прошлое, которое с нами

СТРАНА МОЕЙ ЮНОСТИ

Мария СМЕРНОВА

Осень. Степь. Разбухший от дождей тракт. Верблюды везут фуру, заполненную сеном. У передка, покрытого кошмой, — рабочий совхоза Андруха Ситник и девчонка в меховом малахае.

Небо над степью тяжелое, низкое. Вокруг бурьян да полынь беспросветно-бурого цвета. Дорога длинная — сто верст.

Но вот верблюды, ревя, поднимаются на самый высокий холм, и Андрей останавливает их, давая отдохнуть, и сам слезает, чтобы размять ноги. Девчонка оглядывается назад и видит далеко-далеко бесконечные подъемы и спуски, подъемы и спуски, а над всем этим низкое свинцовое небо и широкий тракт.

Девчонка эта — я, и мне было тогда пятнадцать. На всю жизнь будто железом в моей памяти проведена эта степная дорога в подъемах и спусках, неумолчный рев верблюдов...

Но еще три года должно было пройти, прежде чем я покинула навсегда родные, близкие моему сердцу места.

Не раз еще возвращалась я из Самары, где училась, в свою степь. Ездить по железной дороге было трудно.

Но меня это тогда не останавливало. Упросить на вокзале красноармейцев взять меня в теплушку ничего не стоило. Ко мне охотно протягивались несколько сильных рук, и я, бесстрашно уцепившись за них, влезала в горячую духоту теплушки, битком набитой веселыми молодыми бойцами.

Какая-то счастливая звезда хранила меня неизменно на всех этих рискованных путях того мятежного времени.

— Эй, чернобровая, держи арбуз! — говорили мне парни.

А кто-то протягивал нагайку: — Будут баловаться — врежь! И я врезала.

Недаром же мать, осердившись, обзывала меня «тихой разбойницей».

Один раз, не помню, на каком перегоне, уговаривал меня усатый командир свернуть с ним на Орск, чтобы прогнать Дутова. Я отказалась — мне было некогда. Встреча

Мария Смирнова. Двадцатые годы.

Марк Донской, Вера Марецкая и Мария Смирнова в дни работы над фильмом «Сельская учительница»



кую-то жажду свершений. Какие глазки смотрели тогда на меня, какие доверчивые, чистые глазки! Но и они не могли удержать меня в родном гнезде.

В 1924 году, отпустив ребят на зимние каникулы, я уехала в Москву, теперь уж действительно навсегда.

Меня приняли одновременно в театральное училище имени Луначарского, в школу МХАТ и ГТК.

Я выбрала ГТК, актерский факультет. На третьем курсе мне предложили сниматься — Роом, Тарич, Протазанов, Кулешов, — но я как-то необъяснимым чутьем понимала, что не стану большой артисткой. Мне легче было придумать этюд для товарища или написать забавную сценку для студенческого вечера, чем исполнить ее самой.

И когда я оставалась наедине с собой, ко мне возвращались и степь,

который бы, встретив ее в толпе, не оглянулся и не выразил по-своему изумление или восторг.

И вот этой красавице, только по книгам знающей деревню, удалось так убедительно и предельно искренне сыграть жизненный путь крестьянки от забитого существа до активного борца за революцию, что картина пользовалась успехом, и этот успех зарядил меня на многие годы дальнейшей работы. У меня установились замечательные отношения со сценарным отделом фабрики, с дирекцией и молодыми режиссерами. Впрочем, старых тогда не было. И замыслы и сценарии писались в неделю, — отклонялись и отвергались, пускались в производство с поразительной быстротой.

Мы с Н. Охлопковым задумали сделать фильм о пограничном комхозе «Покушение на солнце», но прозвали натуру, и тогда я написала

Пусть это не последняя ступень достижению конечной цели, но всегда ступень вверх. И не верьте, если вам кажется, что вы летите бездну. Знайте, это ступень вверх, потому что и ошибка — путь к истине, путь накопления опыта, иногда горького, иногда радостного.

Нужно сказать, что свои поражения хоть и воспринимала я драматически, но останавливалась на них ненадолго. Переболев, снова принималась за работу. Недаром в сценарии «Сельская учительница» я вложила в уста моего героя-большевика Мартынова легенду о Брюсе — вожаке английского крестьянского движения.

Разбитый наголову, тяжело раненный, он лежал в пещере и увидел паука, ткущего паутину. Брюс смазал ее. Паук немедленно принялся опять за работу. Снова разрушал паутину Брюс, и снова восстанавливал

звук. И тогда Брюс подумал: если это жалкое насекомое может прожить такое упорство, то я — человек — могу все начать сначала. И начал сначала. И победил...

Я думала о нем, когда по заданию ЦК комсомола писала сценарий о воспитании чувств. Ведь фильм Марка Донского «Сельская учительница» — одна из лучших его работ — первоначально назывался «Воспитание чувств». Прекрасно помню картину Сергей Урусевский.

Главную роль юной гимназистки Варвары, а затем взрослой и уже ставшей учительницы Варвары Васильевны Мартыновой сыграла Вера Марецкая. Марецкая в этой трудной роли не только преодолела чисто внешние перемены, происходящие на протяжении всей жизни героини, но своим талантом спасла и некоторых промахи драматургии. К примеру, в фильме полностью были отсечены конфликты послевоенного времени. Слащаво сделана последняя встреча учеников в финале. Наша страна, выйдя победителем после страшной войны, понесла гигантские потери, а в картине все ученики Варвары Васильевны вернулись с войны целыми и невредимыми. Не показано ни одного даже легкого раненого. И это было неправдой. Но это спасло чудесно меняющееся лицо Марецкой, ее великая человечность и доброта. И именно это лицо определило впечатление от всего фильма, получившего высокую награду — Государственную премию.

Большое счастье для кинодраматурга единомыслие с режиссером и актерами. Это счастье я испытала, работая над «Сельской учительницей» с Марком Донским и Верой Марецкой. До сих пор храню я в душе свой этот драгоценный отрезок времени творческих совпадений и свершений.

Следующей моей работой была организация повести Бориса Полевая. Фильм «Повесть о настоящем человеке» поставил Александр Столпер. Один из замечательных наших операторов, Марк Магидсон, снял фильм Павел Кадочников с большим успехом сыграл Героя Советского Союза летчика Маресьева.

Как-то, выступая по радио, я познакомилась со слушателями замыслом будущего сценария о подвиге врача. Вскоре я получила письмо с предложением приехать в далекую таежную больницу к женщине-врачу и посмотреть, как интересно она живет и работает.

Недолго думая, я отправилась в Кемерово. Там, в Облздраве, мне посоветовали познакомиться с сельскими врачами.

Несколько дней провела я у супругов врачей Бобко в Усть-Сосновке. Сколько интересных, удивительных историй наслушалась я тогда — только записывай! Кстати, и сами врачи вели запись особо понравившихся диалогов с пациентами. Несколько записей они подарили мне...

На крохотном самолете долетела в следующую больницу. Еще издали увидела многолюдную траурную процессию, двигавшуюся к кладбищу. Хоронили доктора той сельской больницы, о которой в Облздраве мне сказали, что это жемчужина сельского врачевания. Он пошел неожиданно. Вызвали ночью к больному. Он, как обычно, поторопился, сердце не выдержало, и он упал посреди темной улицы. Если бы рядом оказался другой врач — его бы спасли. Но другого не оказалось.

Я увидела не одну сотню заплаканных лиц в толпе, заполонившей кладбище, но особенно врезались в память слова, сказанные одноруким председателем колхоза:

— Это было добрейшее сердце, и оно жило нашими горестями, нашими бедами. Отзывалось на каждый

стук в ночь-полночь. Водило его по нашим домам... И вот сейчас оно остановилось.

Дальше этот мужественный человек, потерявший на войне руку, не смог говорить от рыданий. Он закрыл лицо шапкой и отступил в толпу.

Этот повторяющийся тревожный стук в окно вошел потом в мой сценарий, но — увы! — не вошел в фильм.

Фильм «Сельский врач», поставленный Сергеем Герасимовым, получился хорошим, но совсем не таким, каким был задуман сценарий. Главная тема сценария — тема милосердия — не была исчерпана в фильме. Я решила завершить трилогию о сельской интеллигенции: учительница, врач, агроном.

Сколько я тогда извездила сел по нашей средней русской полосе! Со сколькими агрономами встречалась! Почти каждый из них поражал меня такой полной самоотдачей своей профессии, таким непрерывным горением и любовью к земле, что я поняла: не может быть иначе.

Точнее всех сказала мне одна из моих собеседниц, агроном Валентина Ивановна Липецкая, когда я спросила, как у нее с личной жизнью.

— А я с полями обвенчалась, — просто сказала она.

И вот эту обвенчанность с полями я положила в основу своего сценария «Полюшко-поле», но в процессе работы тема поля ушла из картины. Фильм поставила Вера Строева. И актеры были хорошие, такие, как Вера Марецкая, Руфина Нифонтова, Всеволод Санаев, и режиссер талантливый, не было одного — души поля...

Горевать было некогда. Мне поручили написать совместно с индийским писателем Ахмадом Аббасом сценарий «Хождение за три моря». Мы с Аббасом долго притирались друг к другу, потому что у нас были слишком различные подходы к киносценарию. Но Аббас — человек доброжелательный, прогрессивный. И мы стали совместно находить то или иное решение наших нелегких проблем.

Что там говорить? Острые конфликты были сглажены, дипломатические мотивы учтены. Зато Аббасу, как одному из режиссеров фильма, удалось интереснее показать Индию, чем В. Пронину — Древнюю Русь. Причин к тому было много. Ушла натура, поджимали сроки. Не были сняты поразительные памятники русского зодчества. Не показана чудесная живопись. Выпали из картины натурные съемки русской зимы, нападение волков на купеческий обоз и многое другое.

Драматизм положений заменился некоей разновидностью занимательности.

Однако герой этого фильма, убедительно сыгранный О. Стриженовым, покорила зрителя своей строгой красотой. Хороша была и индийская кинозвезда Наргис.

Придавая большое значение совместной работе индийских и советских кинематографистов, нашу группу дважды принимал у себя во дворце премьер-министр Индии Джавахарлал Неру.

За долгие годы моей работы в кино я исколесила Советский Союз, что называется, от края до края. Встречалась с бесчисленным количеством людей, и каждый раз поражалась разнообразию и неповторимости судеб и характеров. К великому сожалению, многое осталось в записных книжках. В поисках типического мы порой забывали, что отбор для отображения только положительных явлений жизни обедняет наши работы.

Не скрою — у меня есть надежды. Думаю, что мне еще пригодятся мои записные книжки. А если не мне, то кому-нибудь из молодых.



Стихи
Роберта Рождественского
Музыка
Евгения Птичкина

Из кинофильма «Любовь земная»

СЛАДКАЯ ЯГОДА

Сладкая ягода в лес помянит
Щедрой спелостью утолит.
Сладка ягода одурманит,
Горька ягода отрезвит.

2 раза

Ой, крута судьба, словно горка.
Доняла она, извела.
Сладкой ягоды — только горстка,
Горькой ягоды — два ведра!

2 раза

Я не ведаю, что со мною,
Для чего она так растет.
Сладка ягода — лишь весною,
Горька ягода — круглый год.

2 раза

Над бедой моей ты посмейся,
Погляди мне вслед из окна.
Сладкую ягоду рвали вместе,
Горькую ягоду — я одна.

2 раза

Проникновенно

Слад,ка я.го.да в лес по. ма.нит,
щед,рой спелостью у- ди.вит. Слад,ка я.го.да
о. дур.ма.нит, Горь.ка, я. го.да о.трез.вит.
Слад,ка я.го.да о. дур.ма.нит. Горь.ка я.го.да
о.трез.вит. // я од.на.

«Джульетта»

О филъме читанге
на стр. 7

